Cultura popular, oralidad y antropología en los medios digitales

Carmen Morán Rodríguez
y M.ª Pilar Panero García (coords.)

Boletín de Literatura Oral
Número extraordinario 3 (2020)

Esta
publicación está
sujeta a una licencia *Creative*
Commons Attribution 4.0 International license.
Informamos de que está permitido copiar y redistribuir el material
en cualquier medio o formato, así como remezclar, transformar y crear a partir
del material con cualquier finalidad, incluso comercial.
En cualquiera de estos supuestos, debe
reconocer adecuadamente
la autoría.

Reconocimiento
CC BY 4.0

© 2020 de la edición:
Universidad de Jaén
Carmen Morán Rodríguez, M.ª Pilar Panero García y David Mañero Lozano
Boletín de Literatura Oral, vol. extraordinario, n.º 3
I.S.S.N.: 2173-0695. DOI: 10.17561/blo.vextrai3

Director
David Mañero Lozano (Universidad de Jaén)

¶

Secretaria de redacción
Miriam Pimentel García (Universidad de Jaén)

¶

Comité editorial
Rafael Alarcón Sierra (Universidad de Jaén)
Rafael Beltrán (Universidad de Valencia)
Alberto del Campo Tejedor (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla)
Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca)
Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén)
José Checa Beltrán (csic, Madrid)
Jesús Antonio Cid (Universidad Complutense de Madrid)
Paloma Díaz-Mas (csic, Madrid)
Inés Fernández-Ordóñez (Universidad Autónoma de Madrid)
José Julio Martín Romero (Universidad de Jaén)
José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá)
Miguel Ángel Pérez Priego (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Pedro M. Piñero (Universidad de Sevilla)
Julia Sevilla Muñoz (Universidad Complutense de Madrid)

¶

Comité científico internacional
†Samuel G. Armistead (University of California, Davis)
†Alan D. Deyermond (Queen Mary and Westfield College, Londres)
Giuseppe Di Stefano (Universidad de Pisa)
Margit Frenk (Universidad Nacional Autónoma de México)
Aurelio González (colmex, México)
Mariana Masera (Universidad Nacional Autónoma de México)
Suzanne H. Petersen (Universidad de Washington)
Augustin Redondo (Universidad Sorbonne Nouvelle)
Joseph T. Snow (Michigan State University)

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3

Índice

Presentación 7

Carmen Morán Rodríguez, M.ª Pilar Panero García
La re-anudación del folklore: oralidad, cultura popular y antropología en la red nodal 7

Artículos 13

Óscar Abenójar
El cuento tradicional *El zorro viola a la osa* (ATU 36): de la literatura medieval a la oralidad moderna e internet 13
M.ª Pilar Panero García
«Que de hoy en un año». La oralidad en una mascarada: Los Carochos de Riofrío de Aliste 29
Laura Sánchez Pérez
Narrativas visuales, experiencias rituales y proyecciones virtuales. Un estudio de caso: la romería de Santa Marta de Ribarteme (Pontevedra) 61
María Jesús Pena Castro
La cultura popular española en las fotografías de Ruth Matilda Anderson. Representaciones del pasado y relecturas digitales 87
Rosario Perricone
Post-fotografia etnografica 103
Daniel Escandell Montiel
Twitter y las nuevas formas de cultura popular 123
Luisa Abad González
Emociones en la montaña rusa: el folklore de jóvenes y adolescentes entre las viejas y nuevas formas de expresión 137

Entrevistas 157

Luis Díaz Viana y Carmen Morán Rodríguez
Conversaciones crepusculares en torno a la tradición, la cultura popular y la comunicación 157

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3

La re-anudación del folklore: oralidad, cultura popular y antropología en la red nodal

The Resumption of Folklore: Orality, Popular Culture and Anthropology in the Nodal Network

Carmen Morán Rodríguez y M.ª Pilar Panero García
(Universidad de Valladolid)
carmen.moran@uva.es / mariapilar.panero@uva.es
ORCID ID: 0000-0002-3074-2414 / 0000-0001-7346-0778

El lingüista y filósofo Walter J. Ong diferenció ya en 1982 en el desarrollo y la transición de la oralidad a la escritura dos tipos de oralidad —oralidad primaria y oralidad secundaria— que se dividen en cuatro etapas —oral, quirográfica, tipográfica y tecnologías audiovisuales. Los humanos, por su necesidad de comunicarse para expresar su pensamiento, han transitado desde un lenguaje estrictamente oral, basado en el sonido, instantáneo y que expresa un pensamiento holístico y un saber tradicional integrado —oralidad primaria— a un lenguaje que fracciona el saber en diferentes disciplinas que interactúan entre ellas, y que a través de la escritura relaciona lo oral con lo visual.

Antes que Ong, su profesor, Marshall McLuhan, había publicado *La galaxia Guteberg* (1962) sobre los cambios que la imprenta operó en la forma de pensar de las sociedades modernas. Su tesis es que las tecnologías, más allá de ser inventos, modifican la forma de pensar de sus usuarios:

> Responden muy intensamente porque las nuevas proporciones de los sentidos, establecidas inmediatamente por la dilatación tecnológica del ojo y del oído, ofrecen al hombre un sorprendente mundo nuevo, que evoca una nueva vigorosa conclusión, o un nuevo modelo de interacción entre todos los sentidos en su conjunto. Sin embargo la verdadera conmoción se va disipando gradualmente a medida que la comunidad entera asimila el nuevo hábito de percepción en todas las áreas de su trabajo y asociación. La verdadera revolución se produce en esa más tardía y prolongada fase de ajuste de toda la vida social y personal al nuevo modelo de percepción establecido por la nueva tecnología (1998: 37-38).

Con la imprenta comienza la tiranía de lo visual sobre lo oral, pues la palabra impresa estandarizó y fijó la oral de naturaleza cambiante. Para McLuhan, la lectura ha modificado la sociedad sustancialmente alienándola, pues a pesar de la gran difusión que aporta la tipografía, es individual y merma la memorización colectiva. Ante la llegada de Internet, se muestra más optimista, y en *La aldea global* (1987) postula que gracias a la Red la comunicación volverá a ser comunitaria al ser global. En gran medida, McLuhan erró en su visión, pues, aunque los contenidos se pueden recibir de forma global, los receptores siguen en muchos sentidos alienados.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5632

La teoría de la gran frontera, la división de este desarrollo cultural postulado por Ong y otros lingüistas, y también por antropólogos como Jack Goody (1977), ha sido criticada por su determinismo, porque para otros los usos lingüísticos de la oralidad y la escritura están en una tensión continua, y oralidad, escritura, medios audiovisuales y cibernética no se excluyen y se enriquecen. En palabras de Prat Ferrer,

> esta teoría ha servido para llamar la atención sobre varios hechos que considero importantes: han existido profundos cambios tecnológicos en la comunicación; las causas de la evolución de las sociedades no solo se deben estudiar en lo económico, y finalmente, los diferentes medios de comunicación favorecen un tipo de expresión diferente, que a su vez permite que se formen patrones de pensamiento también diferentes (2006: 12).

Si pensamos que el rasgo más importante de Internet es la participación colectiva mediante el intercambio de mensajes o discursos, repararemos en que los usuarios pueden adoptar registros orales o registros escritos (visuales, plásticos…), alternarlos. Otro rasgo importante en Internet es la espontaneidad, una nueva espontaneidad que aparece en las escrituras y emoticonos de conversaciones por los chats, los mensajes —SMS, Twitter y WhatsApp, Hangouts—, en los perfiles —Tuenti, Facebook, LinkedIn…—, que promueve la creatividad verbal al mismo tiempo que hace de ella un estándar o una sucesión de ellos, sujetos a veloz caducidad.

El espacio de Internet que nos interesa en este monográfico es el de los contextos didácticos y lúdicos de la cultura popular, considerando que una cantidad ingente de materiales que ahora están en un entorno cibernético nacieron en un entorno analógico, pero con el tiempo se han trasvasado al medio más moderno. Esto ha propiciado que los contenidos, antes accesibles para colectivos concretos, lleguen colectivos de lo más heterogéneos adquiriendo una relevancia mucho mayor, en parte difundidos por la prensa digital. Las comunidades reales producen una cultura que llega a las comunidades virtuales y que, en no pocos casos, se retroalimenta desde el espacio cibernético e incluso influye en ellas.

La cultura popular como recreación colectiva, sin menoscabo de tener un origen concreto, incluso conocido y con nombre propio, se transforma continuamente a través de su propia transmisión por distintos individuos de distintas generaciones. La recreación es la clave de la dinámica de la cultura popular y esta hoy día también se desarrolla con fuerza en Internet. La Red no ha interrumpido la tradición, sino que, como hemos querido reflejar en el título de esta presentación, la ha re-anudado en un sistema en el que la oralidad y el papel son formas de creación y transmisión cada vez más subsidiarias de un modelo nodal de información tecnológicamente resuelto (y por tanto, tecnológicamente dependiente).

En este monográfico hemos querido mostrar algunos de los cauces por los que se desarrolla la oralidad en el entorno cibernético, no de forma cerrada, pues las posibilidades comunicativas se implementan o se transforman gracias a la tecnología a un ritmo vertiginoso. Los estudios reunidos en este volumen muestran lo enriquecedor y lo empobrecedor, lo positivo y lo negativo de la cultura en la red, de la que la tradición no puede ya sustraerse.

I. La literatura tradicional clásica en la Red

Con el racionalismo se intentó separar de forma definitiva el mito de la historia, pero Lucien Lévy-Bruhl y Claude Lévi-Strauss nos iluminaron acerca de la manera en que el mito, los cuentos y las leyendas exponen la relación entre el Hombre y el

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5632

Cosmos y cómo también sirve para resolver las innumerables contradicciones para las que el pensamiento lógico no nos ofrece una solución. El desarrollo de la ciencia y la tecnología no han cancelado la validez de estos relatos míticos. Óscar Abenójar indaga en el tipo narrativo ATU 36, concretamente en el cuento *El zorro viola a la osa*, adaptado en moldes literarios diversos —*exemplum*, verso épico, cuento oral y mensaje en foros y redes sociales— en numerosos lugares del mundo a lo largo de la historia. Este cuento está documentado con las variantes preceptivas de la oralidad desde la Edad Media en diversas recopilaciones —*Ysengrimus*, *Roman de Renart*, *Ysopet*— con una intención que llega hasta nuestros días: los animales sirven de reflejo de la sociedad humana. El autor, además de indagar en los orígenes inciertos de la versión, considera las diferentes versiones y los diversos episodios que se incluyen en el relato principal, llegando hasta las versiones en Internet en territorios alejados de la órbita cultural occidental.

II. Rito y oralidad en el nuevo espacio de la blogosfera

M.ª Pilar Panero explica una pre-teatralización ritual, Los Carochos de Riofrío de Aliste. Aunque predomina la acción sobre la oralidad, esta última tiene gran importancia en el desarrollo de la celebración. La palabra (que tiene una carga simbólica en la confluencia que se da en la mascarada de invierno de ritos de fertilidad, de iniciación, de purificación y de la lucha cósmica de fuerzas opuestas), simplemente es ignorada en la mayoría de los relatos y noticias que de la celebración se ofrecen en Internet. Esto sucede a pesar de que la literatura antropológica sobre esta y otras mascaradas, así como en la web oficial dedicada a esta celebración, ofrecen información abundante sobre la trascendencia de las fórmulas y las coplas. La autora ha observado que el elemento visual de la máscara, potentísimo por su belleza y su carácter enigmático, y los sonidos ruidosos de los cencerros y elementos fustigadores, que contribuyen al caos, prevalecen. La palabra es relegada o aniquilada en un proceso de folklorización del folklore que, sobre todo, niega el rito en favor de un turismo o de una espectacularización de la vida tradicional mal entendidas.

Laura Sánchez, a partir de un trabajo de campo clásico sobre la romería de Santa Marta de Ribaterme (provincia de Pontevedra), analiza la webetnografía sobre el mismo. La romería que tradicionalmente se ha basado en un discurso sobre la celebración de la vida, utilizando el binomio enfermedad-salud y la derivación sacrificio-recompensa, ha mutado a través de la narración de noticias y experiencias en la red en un discurso sobre la muerte. Es un ejemplo muy interesante por la proyección internacional que la cita ha alcanzado, aunque debemos decir que el impacto que tiene en los medios de comunicación y en las redes, en parte, se da por una simplificación caricaturesca y morbosa, a pesar de ser un rito que sus participantes ejecutan con seriedad. Asistimos, una vez más, al escenario actual en el que opera la tradición en pugna con intereses antes ajenos a ella, como el turismo. La autora reflexiona acerca de las distintas percepciones que de un mismo hecho, entendido como rito o espectáculo, tienen los devotos, los participantes no devotos y los turistas. La autora no reprueba la curiosidad que actualmente puede tener este rito, pero advierte de la responsabilidad que algunos discursos malintencionados e ignorantes tienen en la separación actual entre los romeros y parte de los turistas.

III. Imagen y relato: la antropología frente a la fotografía en el mundo digital

M.ª Jesús Pena Castro reflexiona sobre la antropología visual y su incidencia en el medio digital. El tema abordado no puede ser más sugerente, pues el material que

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5632

estudia son las maravillosas fotografías de Ruth Matilda Anderson por encargo de la Hispanic Society of América. La autora investiga las imágenes como documentos que evidencian la cultura tradicional española en un amplio periodo, desde 1923 hasta 1967, pero también en función de los discursos que han generado *a posteriori*, hasta el momento actual. Como fotógrafa, Anderson no solo es una experta técnicamente, sino que tuvo la cualidad de la empatía a la hora de mostrar esa realidad social y humana de la cultura popular en regiones aisladas y rurales. La condición metonímica del discurso fotográfico en general, en Anderson es una fuente inagotable de discursos de representación de las comunidades retratadas, que con fuerza ha pasado a las redes y el amplio y heterogéneo público que navega por ellas, lógicamente con intereses de lo más diversos. La emoción que transmite la autora es acicate para retroalimentar los discursos, aunque, en no pocas ocasiones, destruyan la conciencia social del archivo-documento.

Rosario Perricone, desde una sólida experiencia en la gestión del museo y sus archivos sonoros, escritos y fotográficos, reflexiona sobre la post-fotografía y las consecuencias que tiene sobre los discursos que genera. Advierte de que la presencia masiva de imágenes no es garantía de perdurabilidad de las mismas con su relato, sino de todo lo contrario. Entre el código oral puro y el código escrito puro hay estados intermedios entre los que está la fotografía. Cuando esta era analógica, tenía un elaborado proceso de producción que culminaba en una glosa, pero con la actual imagen digital basta un clic que la hace inmediata y le permite expandirse con rapidez. Perricone reflexiona sobre la profecía de McLuhan acerca del papel de los medios de comunicación y la imposición de la iconosfera como aldea global. En este cambio, gran parte de los relatos que generaba la fotografía como la memoria se extinguen.

IV. Comunicación y comunidad: la utopía del procomún en las redes sociales

Las posibilidades comunicativas de la Red han alentado la confianza de los usuarios en un procomún cultural, un entorno tecnológico de intercambio libre y no condicionado por poderes económicos y políticos, pero no es posible ignorar que, de hecho, las redes sociales son empresas privadas cuyos intereses no se permiten bajar la guardia de un control que, precisamente por su carácter difuso, invisible casi para algunos internautas, resulta especialmente eficaz. En este entorno, ¿es posible encontrar grietas de expresión independiente y resistente a lo hegemónico? La cultura popular que circule en las redes, ¿será dirigida, o será genuina expresión de los miembros de una comunidad? ¿o ambas posibilidades pueden, de hecho, darse simultáneamente? ¿Cómo será la cultura popular desarrollada en tales condiciones?

Daniel Escandell Montiel trata la impronta de la oralidad en las tecnologías de la comunicación, particularmente en las redes sociales en «Twitter y las nuevas formas de cultura popular: la red social y su poderosa huella en la vorágine de la era de la comunicación masiva». Lo gráfico cubre el campo de la pragmática, que en la conversación oral «real» estaría expresado mediante la entonación o mediante lo gestual. En una red donde prima la brevedad, como Twitter, la apelación directa a otros usuarios mediante el uso del *hashtag* más su nombre (en función de vocativo) ha logrado que lo dialógico predomine sobre la tendencia monológica que atribuimos a buena parte de los mensajes polarizados por la pulsión extimista de las redes sociales. Pero estos rasgos de oralidad no pueden llevarnos a olvidar que se trata de una oralidad escrita —inscrita, diríamos—, de la que queda múltiple registro incluso aunque podamos borrar mensajes —nunca de manera definitiva, pues los servidores de las empresas privadas que, de hecho, son las redes sociales, graban

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5632

puntualmente cada publicación, cada borrado, cada cambio, y son piedra de toque de las políticas de libertad de expresión. *Tuits manent*. La creación literaria —incluyendo la unidad iconotextual que es el meme—, en este contexto de brevedad, extimidad y control pasa a menudo, según señala Escandell Montiel, por la «apropiación y reconstrucción semionáutica de la propia identidad autoral»: los fenómenos de avatarización y de extrañas metempsicosis actualizan, y atomizan, la presencia autorial —sí, lo es— de Borges o de Quevedo, redivivos en el semionauta que fagocita y resemantiza cuanto por sus dedos pasa, en una mezcolanza donde tienen cabida la tradición culta, lo popular, el control ideológico y la subversión de consignas, en sistemas complejos, rizomáticos, que requieren de nuestra atención y análisis.

La capacidad de los medios de mensajería instantánea como WhatsApp para canalizar la socialización de los jóvenes no es necesariamente una amenaza para el folklore, sino que puede ser una vía más por la que este se renueve y se perpetúe. María Luisa Abad lo analiza en un estudio de caso que toma como muestra a jóvenes de ambos sexos, de entre 17 y 22 años, estudiantes de bachillerato y universidad. A través de entrevistas semidirigidas, Abad logra vencer la renuencia inicial a abrir a la estudiosa adulta una parcela de intimidad que se siente especialmente privada, por ser precisamente establecedora de la identidad juvenil y de grupo. Gracias a ello, puede analizar los retos (*challenges*) y la expresión de emociones a través de memes y *stickers* de circulación constante en grupos de WhatsApp de adolescentes y jóvenes, no solamente como chistes compartidos (a veces en una dinámica de duelo de ingenio entre los participantes), sino como expresiones que en un contexto compartido de amistad sirven a menudo para expresar sentimientos que al joven o adolescente le daría pudor expresar de otra manera, pero que puede compartir con mayor comodidad tras la máscara del meme o el *sticker*. La oralidad escrita que estos jóvenes asumen como natural se presta a interacciones con juegos y retos presenciales (juegos de beber y fumar, de retos, o juegos de exploración y fortalecimiento de la intimidad), en los que redes y aplicaciones funcionan como recursos complementarios que *gamifican* el folklore oral, integrándose así ambas esferas con fluidez que solo a una visión adultocéntrica y propia de migrantes digitales podrá extrañar. El trabajo de Abad ofrece una buena muestra, en fin, de la amplitud de folklore circulante en las redes sociales como memes y *stickers*, de los cuales los jóvenes son prosumidores, y que ofrecen un campo interesante a estudios sociológicos, psicológicos, estéticos, etcétera.

Finalmente, cierra el número una entrevista entre Luis Díaz Viana y Carmen Morán Rodríguez en la que se abordan, como en una recapitulación dialógica y abierta, varias cuestiones transversales a los estudios sobre la oralidad y folclore. Así, la persistencia de una falsa dicotomía entre tradición cultura y tradición popular, las relaciones de poder que actúan por detrás o por debajo de las prácticas culturales que se dan en régimen de libertad de expresión, la espectacularización de los debates ideológicos e identitarios que cunden en los medios digitales, y en los que al menos gran parte de los usuarios participan con genuina convicción, la posibilidad de una resistencia al tecnologismo capitalista que no sea puramente nostálgica, ludita o reaccionaria, la huella de ese mismo tecnologismo en los planes académicos, el surgimiento de leyendas asociadas a las comunicaciones tecnológicas como posible re-humanización de las mismas… Además, la entrevista plantea que la creación artística y literaria individual pueda ofrecer respuesta a estas y otras cuestiones: por este motivo la última parte de la misma se centra en la dimensión creadora de Luis Díaz Viana, cuya obra poética y narrativa no debe ser entendida aparte de su producción académica, sino como otra vía de expresión de las mismas preocupaciones.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5632

Bibliografía

Gooody, Jack (1977): *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid, Akal.

McLuhan, Marshall (1962) (1998): *La galaxia Guteberg. Génesis del* homo typográficus, Barcelona, Círculo de Lectores.

McLuhan, Marshall y Bruce R. Powers (1989) (1990): *La aldea global*, Barcelona, Gedisa.

Ong, Walter J., (1982) (2016): *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.

Prat Ferrer, Juan José (2006): «Internet, hipermedia y la idea de comunidad», *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 3, septiembre-diciembre, 38 pp.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5632

El cuento tradicional *El zorro viola a la osa* (ATU 36): de la literatura medieval a la oralidad moderna e internet[1]

The folktale *The Fox Rapes the She-Bear* (ATU 36): From the medieval literature to modern orality and Internet

Óscar Abenójar
(Hankuk University of Foreign Studies)
oscarabenojar@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-6612-6154

Abstract: This essay examines a large number of universal versions of the fable known as *The Fox Rapes the She-Bear*, that have been transmitted in diverse supports: from the medieval manuscripts to the human voice or online blogs. The results will show that there are two different plots of this account: according to one of them, a fox leads a female animal into a trap and, once his prey is trapped and defenseless, he violates her; the second subtype contains an episode in which the victim tries to take revenge on his aggressor, but ends up mocked and humiliated again. The findings of this study contribute to contextualize the medieval versions in this extensive narrative complex.

Keywords: trickster, *Ysengrimus*, *Roman de Renart*, *Ysopet*, Internet

Resumen: En este ensayo se examinan numerosas versiones universales de fábula conocida como *El zorro viola a la osa*, que han sido transmitidas en soportes de muy diverso tipo, desde el manuscrito hasta la voz humana o el blog de internet. Los resultados mostrarán que existen dos tramas diferentes del relato: en una de ellas, un zorro conduce a un animal hembra hasta una trampa y, una vez que esta queda atrapada e indefensa, la viola; el segundo subtipo contiene un episodio en el cual la víctima trata de vengarse de su agresor, pero acaba burlada y humillada de nuevo. Los hallazgos de este estudio contribuirán a contextualizar las versiones medievales en este vasto complejo narrativo.

Palabras-clave: *trickster*, *Ysengrimus*, *Roman de Renart*, *Isopete*, internet

Versiones medievales y modernas del cuento *El zorro viola a la osa*

La relación entre la narrativa medieval y el folclore lleva siendo objeto de reflexión y debate desde hace casi un siglo y medio. Durante este tiempo la actividad académica en torno a ese asunto ha sido bastante productiva y ha dado como fruto una nutrida bibliografía acerca de las fuentes de las que bebieron muchas de las narraciones incluidas en los fabularios y los ejemplarios de la Edad Media. Sin embargo, rastrear los paralelos de un relato en la literatura oral es una labor ardua; requiere sondear en profundidad

[1] Agradezco la ayuda y las observaciones de José Manuel Pedrosa y José Luis Garrosa.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5437

varias tradiciones, y pese a las cada vez más numerosas y mejores incursiones en este terreno, todavía queda mucho trabajo por hacer si queremos conocer cuáles pudieron ser los modelos —tradicionales o eruditos— que inspiraron determinadas narraciones medievales.

Los precedentes literarios del cuento al que la crítica suele referirse como *El zorro viola a la osa* ya han suscitado el interés de los filólogos y folcloristas en más de una ocasión. No obstante, las investigaciones principales sobre este relato se llevaron a cabo a finales del siglo XIX, época en que el repertorio de versiones conocidas era aún muy limitado, por lo que las conclusiones a las que llegaron los especialistas de aquel entonces deberían ser hoy revisadas a la luz de datos actualizados. En el presente estudio brindaremos, precisamente, nuevos testimonios procedentes de lugares de África y de Asia en que esta narración no había sido documentada hasta ahora, y expondremos, asimismo, los resultados de un análisis comparativo sobre un vasto repertorio de paralelos universales.

El testimonio más antiguo conocido de este relato aparece inserto en la trama del *Ysengrimus* (V: vv. 705-818), un ciclo de fábulas —protagonizado por el lobo Isengrín y su enemigo, el zorro Renart— que fue compuesto, en lengua latina y en verso épico, allá por 1148 en alguna localidad de Flandes, presumiblemente en Gante. En aquella versión se narra cómo en cierta ocasión Renart se dirige a la guarida de Isengrín, se aproxima a los lobeznos y, tras mantener un breve diálogo con ellos, orina y defeca sobre ellos. En cuanto la madre loba regresa a casa y se entera de que el zorro ha humillado a sus cachorros, sale corriendo detrás de él para darle un escarmiento. Renart huye tan rápido como puede y, tras una breve persecución, consigue refugiarse en su madriguera. La loba lo sigue y trata de atraparlo, pero la cavidad resulta demasiado estrecha para su tamaño, y termina atorada en la entrada, con los cuartos traseros expuestos fuera del cubil. En ese momento la raposa sale por otro agujero, se coloca detrás de ella y la viola.

En la *branche* II (vv. 1238-1296) del *Roman de Renart* (*ca*. 1174) se interpola una reescritura de este relato en la que se aprecian notables diferencias respecto de la versión latina. Según el poema francés, Renart acude un día a ver a la loba —que aquí recibe el nombre de Hersent— y le comunica que su esposo, Isengrín, lo anda acusando de estar amancebado con ella. La loba, entonces, se siente traicionada por su marido y, como desquite, se echa en los brazos de Renart. El zorro mantiene relaciones con Hersent y, antes de marcharse, se acerca a los lobeznos, orina sobre ellos y, de postre, les propina una buena tunda. En cuanto Isengrín regresa a casa y se entera por sus hijos de que su mujer ha cometido adulterio con su peor enemigo, monta en cólera, insulta a su esposa y le recrimina su oprobioso comportamiento.

Al cabo de ocho días la pareja de lobos sorprende a Renart en un sembrado y echa a correr tras él. El zorro sale disparado en dirección a su madriguera y no tarda en dar esquinazo a Isengrín. Pero Hersent continúa persiguiéndolo; se va acercando por momentos y llega a pisarle los talones. Justo antes de que le dé alcance, Renart consigue llegar a la entrada de su guarida y escabullirse en el interior. Hersent también trata de introducirse por el agujero, pero se queda bloqueada en la entrada, y entonces el zorro aprovecha que su víctima se encuentra inmóvil e indefensa para acercarse a ella y violarla.

A finales de siglo XII o principios del XIII María de Francia incluyó una variante muy distinta de este relato en su *Isopete*, bajo el título *Dou gourpil è de l'ourse*. Su argumento era el siguiente: un zorro acude a ver a una osa y le suplica que se acople con él. La osa le advierte que no volverá a tolerar ni una grosería más por su parte; pero el zorro no se toma en serio la amenaza y continúa requiriéndola con insolencia y descaro,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5437

hasta que ella acaba perdiendo la paciencia e intenta atraparlo. La raposa huye entonces en dirección a unos matorrales, y su perseguidora sale tras él; pero la maleza resulta demasiado espesa, y termina atascada entre unas zarzas. En ese momento el zorro se acerca por detrás de ella y la viola.

Una reescritura prácticamente idéntica a aquella versión de María de Francia fue entreverada —con el título *De vulpe et ursa*— en el *Romulus anglicus cunctis* (Hervieux, 1894: LX), un extenso ejemplario anglolatino que alcanzó gran popularidad en la Inglaterra de la Edad Media. Las analogías de aquel apólogo con la versión francesa del *Isopete* van más allá de la trama general; llegan incluso al nivel de detalle, y no cabe ninguna duda de que ambas elaboraciones del cuento comparten lazos genéticos muy estrechos.

Estos cuatro testimonios medievales son los más antiguos que se conocen de *El zorro viola a la osa*. Pero no son, ni mucho menos, los únicos. El relato del *trickster* que conduce a una hembra de mayor tamaño hasta una trampa para así poder abusar de ella tiene una larguísima andadura por el folclore universal. En concreto, el índice de cuentos *The Types of International Folktales* (Uther, 2004) —en que esta narración aparece etiquetada con el número 36 y la rúbrica *The Fox Rapes the She-Bear*— remite a versiones finlandesas, estonias, livonias, letonas, francesas, españolas, portuguesas, holandesas, flamencas, húngaras, bosnias, búlgaras, rusas, ucranianas, turcas, osetas, kazajas, tayikas, mongolas, georgianas, omaníes, indias, birmanas, tibetanas, mexicanas, mayas, chilenas y argentinas. Pero esta distribución geográfica debe tenerse únicamente como orientativa. El catálogo de Uther no remite, por ejemplo, a ninguna versión del levante mediterráneo ni del norte de África; sin embargo, como veremos en el presente estudio, el cuento se halla ampliamente distribuido por el área cultural árabe-islámica.

En lo que respecta a la trama del relato, *The Types of International Folktales* ofrece el siguiente resumen:

> Un zorro (o una liebre) pregunta a los hijos de una osa (de una loba, de una zorra o de una leona) por su madre y les dice que le gustaría acostarse con ella. La osa se entera y se queda esperando a que el zorro regrese para atraparlo. El zorro sale corriendo, y la osa lo persigue, pero se queda atorada entre dos árboles. Entonces el zorro la viola.
>
> A continuación el zorro se embadurna con barro negro y hace una visita a la osa, haciéndose pasar por un monje. Ella le pregunta si ha visto al zorro, y este le responde si se refiere al zorro que la ha violado. En ese momento la osa se queda desconcertada, porque cree que todos los animales ya se han enterado de lo que le ha sucedido[2] (Uther, 2004).

Hasta ahora no han abundado los especialistas que se han interesado por los orígenes de este relato; y entre los que sí lo han hecho se atestiguan, además, dos posturas antagónicas. Una de ellas es la que planteó Kaarle Leopold Krohn (1888: 89-93) —más tarde la secundaron Adolph Gerber (1891: 53) y Ulrich Huse (1987)—, según la cual, el cuento se gestó originalmente en el folclore escandinavo y desde allí migró hacia Europa occidental. En el extremo contrario se sitúa la hipótesis de Léopold Sudre (1892: 156), para quien los paralelos orales derivaron de la tradición escrita, y más concretamente de la versión incluida en el *Roman de Renart*. Según este filólogo francés, el pasaje de la violación de Hersent debió de cuajar primero en la tradición oral de Europa occidental y más tarde irradiaría hacia otras zonas del continente.

[2] Todas las traducciones de *The Types of International Folktales* que se incluyen en este artículo son mías.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5437

Cabe señalar, en este punto, que tanto la hipótesis oral-escandinava como la letrada-medieval presentan un problema de gran calado en lo que se refiere a su producción y transmisión; y es que no hay prueba alguna de que el cuento se originara en Europa. Recordemos que el catálogo de Uther remite a paralelos de otras culturas —como la omaní, la india, la birmana, la tibetana o la maya— que se encuentran fuera del radio de influencia de la tradición europea. Y en las siguientes páginas conoceremos, asimismo, algunas versiones orales e internáuticas que han sido documentadas en territorios, como Marruecos, Argelia, Sudán, Israel y Pakistán, que también quedan fuera de la órbita cultural de Occidente.

Versiones y episodios del tipo cuentístico ATU 36

Como vemos, los orígenes de *El zorro viola a la osa* aún no están nada claros. Y podemos augurar que no lo estarán nunca, porque no es posible seguir las irrecuperables huellas que haya podido dejar el cuento en su periplo de tantos siglos, por tantos lugares y lenguas, hasta dar con el lugar exacto donde pudo fraguarse la trama. Lo que sí queda a nuestro alcance, en cambio, es buscar algunos indicios que nos ayuden a contextualizar los testimonios del *Ysengrimus*, del *Roman de Renart*, del *Isopete* y del *Romulus* en el panorama de versiones y de subtipos universales. Pero, para ello, es preciso dar la espalda a las hipótesis de sesgo eurocéntrico, que son las que han sido barajadas hasta ahora, y abordar un análisis comparativo que tenga en consideración los paralelos documentados en todo el planeta.

Una investigación de este tipo ha sido, precisamente, la que ha culminado con la elaboración del presente artículo. Nuestro cotejo de decenas de paralelos pluriculturales ha revelado, por ejemplo, que la estructura argumental del cuento está compuesta por dos episodios relativamente independientes: una peripecia previa, en la que se narra cómo el animal agresor provoca a la hembra para que salga corriendo tras él, y una peripecia nuclear, que abarca desde el pasaje de la persecución hasta la escena en que la víctima es violada.

Dependiendo de la versión, el *trickster* puede recurrir a tres argucias distintas para intentar que su presa se dirija hacia la trampa. Ya sabemos —por los paralelos del *Ysengrimus* y del *Roman de Renart*— que una de esas maniobras consiste en agredir y humillar a los cachorros de la loba. Pero esta argucia no aparece únicamente en los testimonios de la Edad Media; en realidad, se trata de una de las más habituales en los paralelos tradicionales de buena parte del mundo[3]. En la península ibérica, por ejemplo, este episodio asoma en versiones recogidas en puntos de Badajoz (Rodríguez Pastor, 2000: núm. 32), Ciudad Real (Camarena Laucirica, 1984: 40), Cádiz (Del Río Cabrera y Pérez Bautista, 1998: 12, 13 y 14) y Galicia (Risco Agüero, 1962: 715-716).

Como caso ilustrativo, servirá este paralelo, que fue narrado en 1994 por un informante que por aquel entonces tenía setenta y siete años y residía en el municipio pacense de Valdecaballeros:

> Una vez había un conejito que vivía al pie de una zorra. Y llegaba por la mañana a la zorrera y les decía a los zorrillos, dice:
>
> —¡Niño! *¿Aónde* está tu madre?

[3] Esta treta es la que emplea, por ejemplo, el conejo para violar a la zorra, según las versiones de varios pueblos amerindios de Estados Unidos, México, Guatemala y Colombia (Peñalosa, 1991: núm. 5; y Ocampo, 1981: 2).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5437

—Está *a cazar*.

Dice:

—Pues *dila* que ha *venío* un señorito con un bigotito que quiere follar.

Y se iba. Bueno, pues, ya se lo dicen los zorrillos a la zorra, y dice:

—Pues mañana me voy a esconder y, cuando venga con el cuento, me tiro a él, *le* cojo y nos *le* comemos.

De modo que llega y dice:

—¿*Aónde* está tu madre?

—Está *a cazar*.

Dice:

—Pues *dila* que ha *venío* un señorito con un bigotito que quiere follar.

De modo que se tira la zorra a él. Sale corriendo el conejo, la zorra detrás de él. Llega el conejo y se mete en la madriguera. Y la zorra, con la fuerza que llevaba, mete la cabeza en la zorrera y se la engancha allí. Da la vuelta el conejo por atrás y la sacude. Y dice la zorra, dice:

—¡A traición! ¡A traición! ¡A traición!

Dice:

—¿A traición? ¡Cara a cara y con muchos cojones! (Rodríguez Pastor, 2000: núm. 32)

En esta otra versión, que fue documentada en la provincia de Cádiz, es la zorra quien se dirige a la madriguera del conejo y amenaza a los gazapos:

Coge una collerita de conejos y estaban al solecito. Y la zorra:

—En el momento en que venga tu padre, te como. Ese me lo como.

Total, que se lio… Pero ahora echa mano el conejo y en vez de meterse por el boquete más grande, se metió por uno más chico. Y ahora la zorra, con el ansia que iba, se quedó engargantada y ahora no podía ni para detrás ni para delante. Y ahora salta el conejo y le dio por culo.

Y decía la zorra:

—¡Eso a traición, a traición!

Y le decía el conejo:

—¡Habilidad, habilidad! (Camarena Laucirica y Chevalier, 1997: núm. 36)

La versión que vamos a conocer a continuación fue publicada en un foro de internet por un usuario israelí que aseguraba haberla escuchado, en hebreo, durante sus años de juventud. Nótese que la trama de este testimonio es prácticamente la misma que la de los paralelos hispánicos que acabamos de conocer; con la salvedad de que aquí los protagonistas son el mono, en el papel de *trickster*, y la leona, en el de víctima:

En cierta ocasión un mono pasó frente a la guarida del león. La leona estaba fuera; había salido a cazar. Y el mono les gritó a los cachorros:

—¡Voy a follarme a vuestra madre!

En cuanto la leona regresó, las crías le contaron lo sucedido. Se enfadó muchísimo, pero no pudo hacer nada.

Al día siguiente, el mono volvió a hacer lo mismo. Pero, de nuevo, la madre estaba fuera y tampoco pudo hacer nada. Y al día siguiente, lo mismo. Hasta que ya la leona decidió quedarse en casa, escondida, esperando a que aquel tipejo volviera a presentarse.

Cuando el mono regresó, ella salió disparada de la madriguera. «Eso es», iba pensando. «Le voy a dar un buen escarmiento. Le voy a enseñar lo que es el respeto», y salió corriendo detrás de él. El mono empezó a saltar de rama en rama, hasta que, de repente, se metió por un agujero que había entre las raíces de un árbol. La leona fue tras él, pero

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5437

se quedó atrapada en el tronco, que estaba hueco. Entonces el mono salió por el otro lado, saltó sobre el lomo de la leona y se la folló.

Aquella misma noche el mono fue con sus amigos a un bar y les contó todo.

Y sus amigos le dijeron:

—¡Qué asco! ¡Con lo mal que huele la leona! ¿Cómo fuiste capaz de hacerlo?

—Para ser sincero —respondió el mono—, no es que yo disfrutara. Pero se lo había prometido a los chicos (traduzco de Daudder, 2019: § 77).

Otra de las mañas de las que se sirve el *trickster* consiste en ir pregonando a bombo y platillo que ha mantenido relaciones carnales con la hembra a la que pretende violar; de este modo, consigue que la aludida se enfurezca y salga corriendo tras él. Esta es la argucia que utiliza, por ejemplo, el zorro de la siguiente versión chilena, que fue documentada por Yolando Pino Saavedra en el municipio de Parral (provincia de Linares) en la década de los cincuenta del siglo pasado:

*Est'*era una *liona* y un zorro. *Entonce* el zorro se enamoró de la *liona* y decía:

—Yo, la *liona* me la aprovecho —y aquí y allá.

Entonce la *liona* supo y lo pilla al zorrito.

—¡Ah! ¡Vos *soh* el *qui* andás *cachiporriando* de mí! Te voy a comer.

Y *apreta* a *toa* carrera cargándole. *Entonce* se arranca el zorro, pasa por un portillito y la *liona* va a pasar… ¡Se atajó, pu! Se vuelve al zorrito y agarra una varilla y se sube a caballo en ella.

—¡*Cachiporrita* soy! —le decía—. ¡Toma! ¡*Cachiporrita* soy! ¡*Cachiporrita* soy!

Y dele *cachiporrita* (la narradora se ríe).

Estaba *cachiporriando*. *Entonce* ya se aburrió de *cachiporriarla*, ya la dejó ahí y él se *jue*. Y la *liona* quedó *ensartá*.

Salió cierto lo que le decía. Aprovechó de la *liona* (Pino Saavedra, 1960: núm. 230)[4].

La versión argentina que vamos a conocer a continuación fue publicada en un foro de internet hace ya casi veinte años. En ella, el *trickster* recurre a una treta muy similar a la del paralelo anterior; pero llama la atención que, en este caso, quien acaba siendo violado es el animal macho, no la hembra:

Estaba el mono en la selva. Iba saltando de rama en rama y gritando:

—¡Me *culié* a la leona. ¡Me *culié* a la leona!

Cuando pasó al lado de una jirafa, esta le dijo:

—¡Eh, monito! ¡Cuidado que no te vaya a escuchar el león, porque te va a cagar a trompadas!

«Mono mentiroso», pensó ella. Pero el mono seguía gritando:

—¡Me *culié* a la leona. ¡Me *culié* a la leona!

Luego, se encontró con el elefante y la cebra, que le volvieron a advertir:

—¡Che, mono de mierda, *quedate* callado! Si te escucha el león, te va a moler a palos.

Y se van comentando que seguro que el mono se estaba mandando un verso, que era un mentiroso de mierda, etcétera.

Pero el mono seguía dele que te dele:

—¡Me *culié* a la leona. ¡Me *culié* a la leona!

En eso que está gritando, se encuentra con el león. Y el león lo escucha y le dice:

—¡Roar! ¿Qué dijiste? ¡Te voy a matar! ¡Roar!

[4] Pino Saavedra publicó una segunda versión chilena de este relato (1960: núm. 231).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5437

> Y sale persiguiéndolo por la selva. El mono, obviamente, sale a mil, corriendo como enloquecido por todos lados, hasta que se mete por un tronco hueco. El león también se mete, pero queda atascado a mitad del cuerpo, mientras *que* el monito sale por el otro lado. Y dando la vuelta al tronco y mirando al león, llega a la otra punta, y agarrándolo por las caderas, mira hacia el cielo y piensa: «¡Esta sí que no me la va a creer nadie!» (Carlos, el judío, 2001: párr. 21)

La tercera argucia que sirve para provocar a la hembra es característica de las versiones del subcontinente indio, de Oriente Medio y del norte de África. La mayoría de estos paralelos suele narrar cómo el mono se acerca al león y se mofa de él. La fiera, entonces, trata de quitar hierro al asunto y le sugiere a su esposa que desoiga las provocaciones del mico; pero ella termina perdiendo la paciencia, sale corriendo detrás del mono insolente y acaba tan mal parada como en los testimonios que revisamos anteriormente.

Como ejemplo ilustrativo de estas versiones orientales, conoceremos a continuación un paralelo pakistaní que fue publicado en un foro de internet:

> Una vez un mono se acercó al león y empezó a burlarse de él:
>
> —¡Tú, pedazo de bobo! ¡No puedes hacerme nada!
>
> La leona, que estaba mirando, escuchó lo que decía el mono y se quedó muy sorprendida de que su marido no reaccionara.
>
> El mono siguió diciendo:
>
> —¡Voy a follarme a tu mujer, estúpido león!
>
> Y, como su marido seguía sin hacer caso, la leona le preguntó:
>
> —Cariño, ¿vas a consentir que ese patán siga faltándote al respeto? ¿Acaso no eres tú el rey de la selva? ¡Haz algo!
>
> —¡No le hagas caso! —dijo el león—. No es más que un mico estúpido que no merece que lo escuchemos.
>
> —¡Ayer me tiré a tu mujer, y fue buenísimo! —gritó entonces el mono—. ¡A ella le encantó!
>
> —Ya está bien —dijo ella—. Voy a darle un buen escarmiento. Voy a enseñarle lo que es el respeto.
>
> Y salió corriendo tras el mono. Si él saltaba hacia la izquierda, ella giraba a la izquierda; si saltaba hacia la derecha, ella también iba a la derecha. De repente, el mono no consiguió agarrarse a una rama y fue a caer en un agujero que había justo entre las raíces de un árbol.
>
> —¡Te atrapé! —dijo la leona, mientras saltaba sobre él.
>
> Pero, en realidad, el mono lo había hecho a propósito. El hueco por el que se había colado era estrecho, y ya sabía que solo cabría él. La leona se quedó atorada en el agujero. Entonces el mono salió por el otro extremo, saltó sobre ella y empezó a tirársela mientras hacía muecas obscenas.
>
> Aquella noche la leona regresó a casa, abatida y en silencio, y en cuanto vio al león, le dijo:
>
> —Tenías razón. No habría tenido que hacer caso a las burlas de ese patán.
>
> El león la abrazó con compasión y le dijo:
>
> —Entiendo. Tú también te has quedado atrapada en las raíces, ¿verdad? (traduzco de Derura, 2019: párr. 1)

En el mismo foro en que fue publicado este paralelo, varios usuarios pakistaníes e indios comentaron que habían escuchado versiones muy similares; y dos de ellos precisaron, además, que las habían conocido en la década de los noventa del siglo pasado.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5437

En todo el norte de África se cuentan paralelos muy similares al que acabamos de conocer. El que presentamos bajo estas líneas, por ejemplo, fue narrado por un informante sudanés:

> Había una vez un mono, un león y una leona que vivían en el bosque. El mono se pasaba todo el tiempo armando alboroto y haciendo reír a la gente.
>
> En cierta ocasión se fue a ver a la pareja de leones y empezó a meterse con ellos. Entonces la leona le dijo a su marido:
>
> —¡Eh, león! ¿No vas a decirle nada?
>
> Y al momento el león salió corriendo detrás del mono. Se puso a perseguirlo entre la maleza. De repente, el mono se metió por un árbol hueco; el león se lanzó tras él, pero el agujero era demasiado estrecho y se quedó atorado. En aquel momento el mono aprovechó para empezar a contarle chistes sin gracia, hasta que casi lo mata de aburrimiento.
>
> Al día siguiente el mono regresó a la guarida de los leones y volvió a molestarlos con bromas y más bromas. La leona se enfadó muchísimo:
>
> —Ya estoy harta —le dijo al león—. ¿No le vas a decir nada?
>
> Su marido respondió:
>
> —Déjalo tranquilo. No le hagas caso.
>
> Pero ella salió disparada detrás del mono. Los dos iban corriendo entre la maleza cuando, de repente, el mono volvió a meterse por el árbol hueco.
>
> Al cabo de unas horas la leona regresó junto al león. Y este, que la vio muy triste, le preguntó:
>
> —¿Qué? ¿A ti también se te subió encima cuando te quedaste atrapada en el árbol? (traduzco de Moussa, 2013: párr. 1)

Nos desplazaremos ahora hasta el extremo noroccidental del continente africano para conocer esta versión marroquí, en la cual ha sido escamoteado todo el pasaje previo en que la leona reprende a su esposo por dejarse humillar:

> Había una vez un mono que se pasaba el tiempo insultando al león y burlándose de él. Cada vez que lo veía, le decía:
>
> —¡León, hijo de puta!
>
> El otro nunca le hacía caso. Pero una vez la leona lo escuchó y le dijo:
>
> —Si vuelve a venir por aquí, saldré corriendo y lo atraparé.
>
> —No, no lo hagas —le pidió el león—. Déjalo.
>
> El mono volvió a acercarse por allí, y la leona salió corriendo tras él. Pero poco después cayó en una trampa que le había preparado el mono. Se quedó allí atrapada, con el culo hacia fuera. Al momento llegó el mono por detrás y se la metió.
>
> Cuando la leona regresó con su marido, este le dijo:
>
> —Ya te avisé de que no intentaras atraparlo.
>
> Resulta que a él le había ocurrido lo mismo. (traduzco de Qassimy, 2019: § 2)

En fecha reciente yo mismo tuve ocasión de grabar una versión de este tipo a una joven, argelina y bereber, de veintitrés años y originaria de las montañas de la Pequeña Cabilia. La informante precisó que había conocido el relato por medio de un amigo suyo, de veinticinco años y nacido en Argel, aunque su familia era originaria del municipio argelino de Sétif, enclavado en el altiplano presahariano. Llama la atención que este testimonio, a diferencia de los anteriores, lleve adherido un pasaje al final de la trama en el que se cuenta cómo el *trickster* es capturado y conducido ante una asamblea de animales:

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5437

Había una vez una pareja de leones que vivía en el bosque. Un día el mono se acercó al león y le dijo:

—¡Ay, león! ¡Tú no eres nadie! ¡No vales para nada! ¡Si te cojo por detrás, te vas a enterar!

La leona, que estaba a su lado, lo escuchó todo y le preguntó a su marido:

—¿Vas a consentirle que te diga eso?

—¿Qué le vamos a hacer? —respondió él—. Déjalo. Que diga las tonterías que quiera. No le hagas caso.

Al día siguiente el mono volvió a acercarse al león y le repitió lo mismo:

—¡Ay, león! ¡Tú no eres nadie! ¡No vales para nada! ¡Si te cojo por detrás, te vas a enterar!

—Ya van dos veces que te insulta y te falta al respeto —le dijo la leona—. ¿No piensas hacer nada? ¡Reacciona! ¡Haz algo! ¡No permitas que te diga eso!

Y él le respondió:

—Déjalo, que está loco.

Al tercer día el mono volvió a la guarida de los leones, y gritó:

—¡Ay, león! ¡Os la voy a meter a ti y a tu mujer!

Y, claro, a la leona aquello no le hizo ninguna gracia. Así que le dijo a su marido:

—Mira, si tú no haces nada, seré yo la que tome cartas en el asunto. Voy a darle un buen escarmiento.

El león respondió:

—¡No, no! ¡Ni se te ocurra perseguirlo!

Ella no hizo caso y salió corriendo detrás de él.

Entonces el mono se coló por un árbol hueco, y la leona fue detrás. Pero solo consiguió meter la mitad del cuerpo, porque no cabía entera; se quedó allí atascada. En aquel momento el mono salió por el otro extremo, se puso detrás de ella y se la metió.

Luego la leona volvió a su guarida. Iba cojeando, tambaleándose de un lado a otro. Al verla así, su marido le dijo:

—Ya te lo advertí. Te dije que no fueras.

El león también había intentado atraparlo antes, y el mono le había hecho lo mismo que a su mujer. Por eso trató de convencerla de que no lo persiguiera.

Al cabo de unos días se reunieron todos los animales y decidieron que tenían que capturar al mono. Todos lo intentaron, uno tras otro, pero ninguno lo consiguió. En aquel momento al burro se le ocurrió una idea. En realidad, el burro era muy bobo, pero aquel día estuvo inspirado y tuvo una idea inteligente. Así que les dijo a los demás:

—Dejadme que lo intente yo, que se me ha ocurrido una idea muy buena para atraparlo.

—De acuerdo —le dijo el león—. Adelante, inténtalo.

Así que el burro se fue a buscar al mono y le dijo:

—Mira, te propongo un trato: yo me dejo que tú me la metas, si luego tú me dejas que yo te la meta a ti.

El mono respondió:

—Está bien, trato hecho. Pero empiezo yo.

—De acuerdo —dijo el burro—. Me parece bien.

Entonces el mono empezó a metérsela. El burro no sentía nada de nada, ni el pene ni nada[5]. Lo único que tuvo que hacer para atraparlo fue apretar un poco el culo, y ya está. Así que cerró el ano y el mono se quedó enganchado detrás de él.

[5] En el norte de África este pasaje en que el mono y el burro llegan a un acuerdo para satisfacer sus apetitos carnales suele narrarse de manera independiente. Para un paralelo argelino de este tipo, véase Abenójar (2017:78).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5437

> Aquel día los animales estaban reunidos en una asamblea, cuando, de repente, vieron llegar al burro, muy orgulloso, con el mono enganchado detrás. Todos se quedaron admirados y se pusieron a aplaudir.
>
> Pero, justo cuando el burro abrió la boca para hablar, pasó una mosca volando por delante de su hocico y lo hizo estornudar. Con el estornudo se le abrió el culo, y el mono aprovechó para escaparse[6].

Viene a cuento que llamemos la atención aquí sobre ciertas coincidencias entre este cuento magrebí y los episodios del *Roman de Renart* que son narrados con posterioridad a la violación de Hersent. Una de ellas es que, tras haber abusado de sus víctimas, los dos *tricksters* son apresados y llevados ante la corte de un león. Los dos, además, se las ingenian para escaparse del tribunal y eludir la condena: recuérdese que, para librarse de la horca, Renart ingresa en un monasterio de la orden de San Bernardo (*branche* VIII, vv. 8680-8700) y que el mono argelino también consigue escabullirse de la asamblea de animales, gracias al inoportuno estornudo del jumento.

Pero es quizá en la *branche* X de la compilación medieval francesa (vv. 10760-11030) donde se aprecian más analogías con el relato norteafricano. En ella se cuenta cómo Renart roba unas bridas a un aldeano. A continuación el burro del labriego se ofrece voluntario para capturar al ladrón y devolverle los arreos a su amo. Y como en el relato argelino, la treta del rucio —que en el *roman* recibe el nombre de Tiemer— consiste en tender una trampa al *trickster* para que se quede enganchado a su cuerpo. He aquí un resumen del pasaje en cuestión:

> Tiemer se tiende frente a la madriguera de Renart y finge estar muerto. El zorro y su esposa uncen el cadáver del asno por los arreos y comienzan a arrastrarlo hacia su cubil. En cierto momento el burro no puede resistir la tentación de alzar la cabeza para comprobar si los zorros están bien amarrados; pero ese movimiento lo delata. Renart se percata de que Tiemer está vivo y entiende que le ha tendido una trampa. Para deshacerse de las bridas sin levantar sospechas, el zorro comienza a gritar en voz en cuello que el ano del jumento desprende un tufo insoportable y le ruega a su esposa que lo desate de inmediato.

Este último episodio en que Renart gruñe y se queja de la fetidez del ano de Tiemer guarda cierto aire de familia con la escena en que el mono del cuento argelino logra desengancharse del ano del burro. Ambos pasajes constituyen versiones del tipo narrativo ATU 47A (*El zorro se queda enganchado en la cola del caballo*)[7], del cual el catálogo internacional de Uther (2004) ofrece el siguiente resumen:

> Un zorro (un lobo, un oso, un mono u otro animal) empieza a arrastrar el cadáver de un caballo (de un burro o de un perro) que está aparentemente muerto y trata de llevárselo a su casa para comérselo. Para ello, se engancha a la cola del cadáver o lo agarra con las fauces. Al rato, el caballo se reincorpora y pone rumbo a la casa de su amo, llevando al zorro a rastras. Después el dueño del caballo golpea al zorro o lo mata.

[6] Traduzco la versión registrada, en árabe, el 25 de septiembre de 2019 a Kahina Madjaoui, oriunda de Zontar (valiato de Béjaïa).

[7] En los dos casos, además, se aprecian concomitancias con el tipo ATU 122N* (*El burro convence al lobo de que monte a su grupa y entonces lo conduce hasta la aldea*), así como con el motivo folclórico K1036.1.1 (*El chacal introduce la cabeza en el ano de un camello que finge estar muerto: a continuación el chacal es apresado y castigado*).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5437

Las analogías argumentales entre la versión argelina y los episodios del *Roman de Renart* que hemos resumido más arriba resultan muy sugerentes, y no parece descabellado pensar que ambos testimonios pudieran derivar de una misma matriz narrativa. A buen seguro, un estudio comparativo más detallado de estos dos paralelos de *El zorro viola a la osa* que aparecen combinados con *El zorro se queda enganchado en la cola del caballo* serviría para arrojar algo de luz sobre esta cuestión; pero a nosotros no nos es posible, en el breve espacio que nos está aquí permitido, adentrarnos por esos vericuetos que nos apartarían del asunto que nos ocupa.

Combinación con el motivo K521: *Personaje se disfraza para escaparse*

Regresemos ahora al argumento del tipo ATU 36 para conocer una rama específica del cuento. Según algunas versiones, después de haber sido violada, la víctima intenta vengarse de su agresor; pero este, entonces, improvisa un disfraz de cura o de explorador y consigue escaparse de ella por segunda vez. En realidad, este episodio se corresponde con dos motivos folclóricos que aparecen catalogados en el *Motif-Index of Folk Literature* (Thompson, 1955-1958): uno de carácter general —el K521 (*Personaje se disfraza para escaparse*)— y otro más específico, el K521.3 (*Personaje se disfraza untándose en hollín para escaparse*). Las tres variantes finlandesas que presentamos a continuación servirán para ilustrar este tópico del *trickster* disfrazado:

> La zorra vio a la liebre y la confundió con un cura. Entonces le preguntó:
> —Dime, vicario, ¿has visto a una liebre?
> Y la liebre le respondió:
> —¿Te refieres a la que acaba de violar a la zorra?
> La zorra se quedó tan avergonzada de que el vicario se hubiese enterado de su desgracia que decidió zanjar el asunto y no contarle nada a nadie (traduzco de Suomela-Härmä, 2000: 266).

> La zorra se encontró con la liebre sentada en un tocón. La confundió con un vicario y le preguntó:
> —Señor vicario, ¿ha visto usted a una liebre?
> Y el otro respondió:
> —¿Te refieres a la que te ha hecho el amor entre los setos?
> La zorra rompió a llorar y dijo:
> —¿Cómo es posible que a esa liebre desgraciada le haya dado tiempo a contártelo? (traduzco de Suomela-Härmä, 2000: 266)

> La zorra se encontró con el supuesto cura y le preguntó quién era.
> —Soy un cura —respondió el otro.
> —De acuerdo. ¿Has visto pasar a una liebre?
> —Sí, he visto a una que me dijo que iba a esconderse en Ingermanland, porque había violado a una zorra.
> —¡Oh, Dios mío! ¡No le dará vergüenza contarle eso a un cura! (traduzco de Suomela-Härmä, 2000: 266)

El motivo del *trickster* disfrazado de clérigo también ha dejado una huella en el *Roman de Renart*. Recuérdese que, para librarse de la horca, el zorro protagonista acepta ingresar en un monasterio, donde es tonsurado y vestido con los hábitos (*branche* VIII, vv. 8680-8700). Y el tópico asoma también en el *Ysengrimus*, justo en el episodio previo

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5437

a la violación de la loba (V: 317-1128): Renart se tonsura la cabeza y acude a comunicarle a Isengrín que ha decidido vestir los hábitos. Luego, le muestra unos apetitosos pasteles y le dice que esa es la ración diaria que reciben todos los frailes en su abadía. El lobo, incitado por la gula, decide ingresar él mismo en el monasterio de Blandinium, donde los monjes le encomiendan la tarea de vigilar las ovejas. Renart aprovecha, entonces, que la madriguera de su enemigo ha quedado sin vigilancia para humillar a los cachorros de Isengrín y abusar de la loba[8].

Pero dejemos, por el momento, las versiones medievales y regresemos a la tradición oral del tipo ATU 36. Cabe señalar, en este punto, que los paralelos que llevan adherido el motivo del violador disfrazado se han popularizado mucho en las redes sociales, sobre todo, en aquellas de expresión francesa y española. Ahora bien, los personajes que intervienen en esos testimonios contemporáneos no son el conejo y la zorra —como viene siendo habitual en las versiones del cuento documentadas en Europa occidental— sino el mono, en el papel de *trickster*, y la leona, en el de víctima. Es preciso recordar que esa misma pareja de animales es la que protagoniza los paralelos de Marruecos, Argelia, Sudán, Israel y Pakistán[9] que hemos conocido en el apartado anterior, lo cual podría constituir un indicio de que la tradición europea del cuento ha podido cruzarse recientemente con la oriental.

Como ejemplo ilustrativo de estas versiones occidentales en las que los protagonistas son el mono y el león, presentaremos a continuación un paralelo que fue publicado en un foro francófono sobre anécdotas jocosas. Por la fecha de su publicación, 1999, se deduce que pudo encontrarse entre los primeros en llegar a la red:

> Había una vez un mono que, como cada tarde, iba saltando de liana en liana en dirección a una charca. El día había sido muy bonito, y el mono estaba eufórico. Iba despistado, pensando en sus cosas… Entonces pegó un salto en dirección a la charca, sin preocuparse mucho por dónde iba a caer. El león estaba bebiendo justo debajo, cuando, de repente, le cayó el mono encima, y ¡pum! Ocurrió lo que ya te puedes imaginar...
>
> El león, que era el rey de los animales, se puso muy furioso y empezó a perseguirlo. El mono salió corriendo tan rápido como pudo; comenzó a saltar de liana en liana. Al cabo de un rato consiguió despistar al león. Entonces se sentó en una rama, sacó un periódico, lo abrió y se escondió detrás.
>
> Luego llegó el león y le preguntó:
>
> —¡Eh, tú! ¿No habrías visto a un mono que iba corriendo?
>
> Y el mono respondió:
>
> —¿Te refieres al que se ha tirado a un león?
>
> —¿Cómo? —dijo él—. ¿Ya lo ha publicado en el periódico? (traduzco de Vaysse, 1999: párr. 1)

Aunque las versiones de este subtipo son especialmente abundantes en el folclore francés y en el español, no resulta muy difícil dar con paralelos en otras lenguas europeas. Este, por ejemplo, fue publicado en lengua inglesa en un foro sobre chistes:

---

[8] También Suomela-Härmä (2000: 265) se percató de las analogías entre este episodio del *Roman de Renart* y las versiones orales que contienen el motivo del *trickster* disfrazado. La investigadora finlandesa señaló, asimismo, que el pasaje de la *branche* XIII en que Renart se tiñe de negro para hacerse pasar por un barquero y así poder acoplarse con Hersent podría estar relacionado con este motivo K521.3.

[9] En la India ha sido documentada otra variante, según la cual, el agresor es una liebre y la víctima una leona (Bødker, 1957: 888).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5437

> Una vez un gorila, que estaba muy excitado, se encontró con un león que estaba bebiendo en una charca en la selva. Entonces lo cogió por detrás y se lo tiró como un loco. En cuanto hubo terminado, salió corriendo, y el león fue detrás de él para vengarse.
>
> Al rato, el gorila encontró unas tiendas de un safari y se metió en una de ellas. Se puso a pensar y a pensar hasta que se le ocurrió una idea: se puso un sombrero de explorador, se sentó en una silla, agarró un ejemplar de *The Times* y se lo colocó delante, como si estuviera leyéndolo.
>
> Después llegó el león a la tienda y, sin reconocerlo, le preguntó:
>
> —¿Has visto entrar aquí a un gorila?
>
> Y desde detrás del periódico, el gorila respondió:
>
> —¿Te refieres al que se ha tirado al león?
>
> Dijo el león entonces:
>
> —¡No me digas que ya lo han publicado en los periódicos! (traduzco de Yenencm 2019: § 51)

Llega el momento de resumir los resultados a los que hemos llegado tras nuestro análisis comparativo. Para empezar, diremos que el cotejo de decenas de paralelos pluriculturales de *El zorro viola a la osa* nos ha permitido detectar dos ramas distintas del argumento. Una de ellas narra cómo un *trickster* conduce a una hembra de mayor tamaño hasta una trampa, y una vez que su presa se encuentra inmovilizada e indefensa, se acerca a ella y la viola. A esta rama pertenecen las versiones del *Isopete* de María de Francia y del *Romulus*, amén de muchos paralelos folclóricos, como los que hemos conocido en la primera sección de este estudio. El otro subtipo lleva adosado un episodio postizo, según el cual, el agresor logra escabullirse de su perseguidora mediante un disfraz, generalmente de cura o de explorador. Como hemos visto, ese tópico del *trickster* disfrazado asoma también en varios pasajes del *Ysengrimus* y del *Roman de Renart*, y es más que probable, por tanto, que las versiones del ciclo renardiano entronquen con esta segunda rama del cuento.

Hemos averiguado, además, que el *trickster* puede recurrir a tres argucias distintas para conseguir que su presa salga corriendo tras él: o bien se dirige a la guarida de la hembra y allí la insulta o la acosa; o bien divulga el bulo de que ha mantenido relaciones íntimas con ella; o bien se acerca a sus cachorros y los humilla. Nuestro estudio ha demostrado que estos tres preámbulos han dejado numerosas improntas en regiones del planeta muy alejadas entre sí, por lo que es más que probable que los tres se fraguaran en época muy remota. La primera treta la encontramos, por ejemplo, en las versiones medievales del *Isopete* y del *Romulus*, así como en los paralelos orales e internáuticos de Marruecos, de Argelia, de Sudán y de Pakistán que hemos convocado en estas páginas. La segunda —pregonar el rumor de que ha fornicado con la hembra— es la que utiliza Renart para obtener los favores de Hersent en el poema francés, o a la que recurre el simio de la versión argentina. Y hemos podido comprobar, asimismo, que la argucia de humillar a las crías de la loba, de la leona o de la zorra ha dejado también huellas en buena parte del mundo, desde la tradición renardiana de la Edad Media hasta el folclore reciente de Europa, de Israel o de algunos pueblos amerindios.

Para concluir, bastará con recordar que la muy atípica distribución universal del tipo narrativo ATU 36 invita a pensar que la trama pudo gestarse en cualquier región del planeta, no necesariamente en el continente europeo. Y estamos en disposición de afirmar, además, que la brevedad y el tono jocoso del relato debieron de contribuir a que —a lo largo de ese periplo por tantas lenguas y tantas tradiciones de todo el mundo— su sustancia narrativa pudiera ir adaptándose con relativa facilidad a moldes literarios

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5437

tan diferentes como el *exemplum* para la predicación, el verso épico, el cuento oral o el mensaje en foros y redes sociales.

Bibliografía

Abenójar, Óscar (2017): *Primer tesoro de cuentos del Atlas telliano*, Madrid, Mitáforas.

Bødker, Laurits (1957): *Indian Animal Tales. A Preliminary Survey*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia / FF Communications.

Camarena Laucirica, Julio (1984): *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Camarena Laucirica, Julio y Chevalier, Maxime (1997): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*, II, Madrid, Gredos.

Carlos, el judío (2001): «Chistes», *Humor matero*. URL: <https://humor-matero.galeon.com/junio2001.html>. Consultado el 8 de julio de 2020.

Daudder, n. e. (2019): «A Monkey Walks Up to the Lion and Starts Taunting Him», *Jokes*. URL: <https://www.reddit.com/r/Jokes/comments/bdeltf/a_monkey_walks_up_to_the_lion_and_starts_taunting/>. Consultado el 8 de julio de 2020.

Del Río Cabrera, Juan Antonio y Pérez Bautista, Melchor (1998): *Cuentos populares de animales de la sierra de Cádiz*, Cádiz, Universidad de Cádiz.

Derura, n. e. (2019): «A Monkey Walks Up to the Lion and Starts Taunting Him», *Jokes*. URL: <https://www.reddit.com/r/Jokes/comments/bdeltf/a_monkey_walks_up_to_the_lion_and_starts_taunting/>. Consultado el 8 de julio de 2020.

Gerber, Adolph (1891): *Great Russian Animal Tales. A Collection of Fifty Tales, with an Introduction, a Synopsis of the Adventures and Motives, a Discussion of the Same, and an Appendix*, Baltimore, Modern Language Association of America.

Hervieux, Léopold (1894): *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen-Âge. Phèdre et ses anciens imitateurs directs et indirects*, París, Firmin-Didot.

Huse, Ulrich (1987): «Fuchs vergewaltigt die Bärin», *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Ulrich Marzolph (coord.), Berlín, Walter de Gruyter, cols. 478-480.

Krohn, Kaarle (1888): *Bär (Wolf) und Fuchs. Eine nordische Tiermärchen*, Helsinki, Druckerei der Finnischen Litteratur / Gesellschaft.

Moussa, Mohamed (2013): «Hikayat al qird wal asad» (Cuento del mono y del león), *Yawmiyat Zoul Soudani*. URL: <https://www.facebook.com/YZoOlSuDaNi123/posts/538240149571479/>. Consultado el 8 de julio de 2020.

Ocampo, Gloria Isabel (1981): *Les contes du décepteur dans un village de la côte caraïbe colombienne* [memoria de pregrado], École des Hautes Études en Sciences Sociales, París.

Peñalosa, Fernando (1991): «Cuentos populares entre los indígenas akatecos de Guatemala», *Oralidad*, 3, pp. 69-81.

Pino Saavedra, Yolando (1960): *Cuentos folklóricos de Chile*, II, Santiago de Chile, Universidad de Chile.

Qassimy, n. e. (2019): «Nukat al qird wa sbā» (Chiste del mono y del león), *Social media*. URL: <https://www.qassimy.com/nekt1.htm>. Consultado el 8 de julio de 2020.

Risco Agüero, Vicente (1962): *Etnografía. Cultura espiritual, literatura*, I, Buenos Aires, Nos.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5437

Rodríguez Pastor, Juan (coord.) (2000): *Cuentos extremeños de animales*, Badajoz, Diputación de Badajoz.

Sudre, Léopold (1892): *Les sources du* Roman de Renart, Ginebra, Slatkine.

Suomela-Härmä, Elina (2000): «The Fox and the Hare: an Odd Couple», en *Reynard the Fox. Cultural Metamorphoses and Social Engagement in the Beast Epic from the Middle Ages to the Present*, Kenneth Varty (ed.), Nueva York, Berghahn, pp. 257-267.

Thompson, Stith (1955-1958): *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Bloomington, Universidad de Indiana / Rosenkilde & Bagger.

Uther, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Vaysse, Frédéric (1999): «Le singe et le lion», *Blagues. Archives*. URL: <http://www.ventdelaitue.org/blagues-l/archives/1999/Le-singe-et-le-lion.html>. Consultado el 8 de julio de 2020.

Yenencm, n. e. (2019). «A Monkey Walks Up to the Lion and Starts Taunting Him», *Jokes*. URL: <https://www.reddit.com/r/Jokes/comments/bdeltf/a_monkey_walks_up_to_the_lion_and_starts_taunting/>. Consultado el 8 de julio de 2020.

Fecha de recepción: 24 de abril de 2020
Fecha de aceptación: 30 de junio de 2020

«Que de hoy en un año». La oralidad en una mascarada: Los Carochos de Riofrío de Aliste*

«What today in a year». Orality in a masquerade: Los Carochos de Riofrío de Aliste

M.ª Pilar Panero García
(Universidad de Valladolid)
mariapilar.panero@uva.es
ORCID ID: 0000-0001-7346-0778

Abstract: On January 1, a masquerade or «obisparra» called Los Carochos is celebrated in Riofrío de Aliste (Zamora) in which eleven characters, some masked, of which two of them, the carochos or devils, are the ones that give name to the whole through a synecdoche. The pre-theatrical action, although in some moments you can talk about participation theater, it is complex, exciting, bustling and fun and takes place in the streets and in a town square converted into a stage for playful exaltation. The actions are interspersed with preset formulas, parliaments and dialogues, but not closed and with couplets, some of the classical folk heritage and new ones every year. The festival declared of Regional Tourist Interest since 2002 is well known and is disseminated in the networks and in the press, written and digital. We will analyze what space orality occupies against the plasticity of masks in all digital media.

Keywords: masquerade, Carnival cycle, pre-theatricalization, rite, folk song, Aliste, agrarian culture, identity.

Resumen: El día 1 de enero se celebra en Riofrío de Aliste (Zamora) una mascarada u «obisparra» denominada Los Carochos en la que intervienen once personajes, algunos enmascarados, de los que dos de ellos, los carochos o diablos, son los que dan nombre al conjunto mediante una sinécdoque. La acción pre-teatral, aunque en algunos momentos se puede hablar de teatro de participación, es compleja, trepidante, bulliciosa y divertida y se desarrolla en las calles y en una plaza de la localidad convertidas en un escenario para la exaltación lúdica. Las acciones se intercalan con fórmulas, parlamentos y diálogos prestablecidos, pero no cerrados y con coplas, algunas del acervo folclórico clásico y otras nuevas cada año. La fiesta declarada de Interés Turístico Regional desde 2002 es muy conocida y se difunde en las redes y en la prensa, escrita y digital. Analizaremos qué espacio ocupa la oralidad frente a la plasticidad de las máscaras en el conjunto de los medios digitales.

Palabras-clave: mascarada, ciclo de Carnaval, pre-teatralización, rito, canción popular, Aliste, cultura agraria, identidad.

* Agradezco la ayuda prestada a Isaac Macho Blanco, Juan Francisco Blanco y Alfredo Rodríguez, grandes conocedores y dinamizadores de Los Carochos, que trabajan porque la tradición no solo sea rescatada, sino porque sea reconocida.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

Junto al pozo amargo de la soledad,
la fronda de la solidaridad.
Sigue a Sancho Pueblo, señor Don Quijote.
Blas de Otero

Introducción

En 1973 un grupo de jóvenes recuperaron durante las fiestas patronales de octubre la mascarada Los Carochos, que se había perdido en los años 60 debido a la emigración[1]. Unos meses después, el 1 de enero de 1974, se celebró la mascarada en la fecha del calendario tradicional, en el que se ha mantenido hasta hoy.

Los Carochos de Riofrío responden con su existencia y vitalidad actual al proceso en el que se ve inmersa la cultura popular que se reinventa, se recrea y masifica, que, en ocasiones, la transforma en productos turísticos. Esta mascarada tiene desde el año 2002 la mención de Fiesta de Interés Turístico Regional, pero más allá de esta circunstancia, la mascarada se percibe en Riofrío como el principal recurso y emblema de una cultura profunda sobre la que hay un amplio consenso[2] y un interés por conocer el pasado, mantener la tradición y adaptarla al presente mediante diversas iniciativas[3].

El folklore ya no es propiedad de campesinos aislados que viven en la autarquía, que tienen escasa o nula diferenciación social y que lo preservan de las amenazas del mundo moderno. Los mantenedores de la tradición de Los Carochos no lo hacen desde planteamientos románticos y melancólicos conformándose con coleccionar materiales y ensalzar su fiesta sin más. Hacerlo hoy día así sería un desatino, porque, si bien es cierto

[1] Fueron muchas las comarcas que se despoblaron en España en los años 60-70 del s. XX, entre ellas Aliste. Entre 1950 y 1960 más de un millón de personas se desplazaron desde las dos Castillas, Andalucía y Extremadura a Cataluña, Madrid y el País Vasco. La emigración a Europa desde estos territorios en ese mismo periodo se acercó al millón de personas (Sánchez Jiménez, 1975: 80). La pérdida demográfica en la comarca no ha afectado solo a pequeñas poblaciones, sino que se ha sentido en las villas históricas pasando de una población de 41.634 habitantes en 1950 a 20.362 en el año 2000 con «un crecimiento natural negativo, una estructura por edad y sexo desarticulada, un vacío próximo al "desierto demográfico" (menos de 5 hab./km^2)» (Méndez Plaza, 2002: 17).

Además de la descapitalización económica, se originó la humana y cultural del medio rural. Sin embargo, a pesar de que ese empobrecimiento, y en algunos casos destrucción, no ha cesado hasta la actualidad continúan vivas algunas formas de vida legadas y aprendidas de la tradición.

La situación actual no es nada halagüeña. Los datos publicados por el Instituto Nacional de Estadística que publica el número de residentes en cada anejo de la provincia en 2020 son: Riofrío de Aliste: 224 (-12), Abejera: 126 (-4), Cabañas de Aliste: 70 (-2) y Sarracín de Aliste: 226 (-20). M.H. «Despoblación en Zamora: Consulta el número de habitantes de tu pueblo», *La Opinión de Zamora*, 23/01/2020. Véase <https://www.laopiniondezamora.es/zamora/2020/01/23/despoblacion-zamora-consulta-numero-habitantes/1218319.html>

[2] En el logo moderno del Ayuntamiento de Riofrío de Aliste aparecen cuatro elementos con el lema «Tradición viva»: una máscara de un diablo, un aprisco de piedra con bardas para guardar el ganado, la Sierra de la Culebra con el río que le da nombre y un lobo.

[3] La revista *Los Carochos* editada por la Asociación Cultural «Amanecer de Aliste» publica un número anual en enero desde el año 2013, que sirve de memoria de los logros del año, la relaciona con otras mascaradas, une a mayores y pequeños, indaga en el pasado para conocerlo y tiene vocación internacional. En 2015 se inauguró el museo Casa de Los Carochos y desde 2018 existe la Web desde la que se difunden las actividades y la historia. Véase: <http://loscarochos.es/> Los mantenedores alientan y apoyan a todos aquellos que, además, tienen iniciativas relacionadas con Los Carochos, desde una ópera, una película, exposiciones o una estancia de una compañía teatral profesional como Alkimia 130.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

que es útil y necesario conocer el relato etnohistórico para la comunidad y para cualquier interesado en la tradición como un objeto de estudio desde parámetros científicos, la cultura popular hoy no habita en una sociedad controlada y autosuficiente, sino masiva y compleja. El desarrollo moderno no aniquila la tradición, o no necesariamente. Si se siguen los cauces adecuados, los que marca la sociedad en cada momento preciso, la modernización, que hoy día está ligada a Internet, es compatible con la pervivencia de lo popular-tradicional, e incluso lo arcaico del no tiempo diuturno e idílico. Es más, los recursos folklóricos se pueden incorporar con éxito a los circuitos comerciales-consumistas sin menoscabo del proceso de emblematización y patrimonialización a nivel local en el que están inmersas muchas mascaradas en este momento, Los Carochos son un ejemplo claro, como ha demostrado Paula Godinho (2010) que ha analizado el caso trasmontano. García Canclini (1995: 200-203) también nos dio esas claves para los productos folklóricos, en general, en el ámbito hispanoamericano.

Los Carochos en el contexto de las otras máscaras zamoranas y trasmontanas

La mascarada los Carochos se celebra el día de Año Nuevo durante todo el día. Ésta es una de las diecinueve mascaradas que se celebran en la provincia de Zamora y que admiten diversas clasificaciones basadas o bien en el número de personajes —protagonistas y adláteres—, en la acción o en el protagonismo de la máscara —demoniacas, zoomorfas o mixtas— (Rodríguez Pascual, 2009: 25-26; Calvo Brioso, 2012: 34-37). Estas clasificaciones incluyen también las máscaras demoniacas de las botargas al servicio de la liturgia cristiana en el Corpus Christi, pero ahora solo nos vamos a centrar en las máscaras en el ámbito de la provincia de Zamora relacionadas exclusivamente con el ciclo de Carnaval, entendido en el sentido amplio que se conforma desde diciembre hasta febrero con «muchas designaciones e intenciones de las fiestas en el tiempo y el espacio» (Caro Baroja, 2006: 161). Una clasificación sencilla podría dividir las mascaradas de Zamora en cuatro grandes tipos que admiten otras clasificaciones:

1. Zangarrones, cuya principal característica es que son enmascarados fustigadores: los Zangarrones (Sanzoles, 25 y 26 de diciembre, y Montamarta, 1 y 6 de enero) y el Tafarrón (Pozuelo de Tábara, 26 de diciembre).
2. Obisparras, que se componen de varios cuadros escénicos: El Pajarico y el Caballico (Villarino tras la Sierra, 26 de diciembre), los Carochos (Riofrío de Aliste, 1 de enero), la Filandorra (Ferreras de Arriba, 26 de diciembre), los Diablos (Sarracín de Aliste, 1 de enero), los Cencerrones (Abejera, 1 de enero) y la Obisparra (Pobladura de Aliste, 15 de agosto y antiguamente el 26 de diciembre), la Bisparra (Triufé, 31 o 1 de enero), El Atenazador (San Vicente de la Cabeza,11de agosto y antiguamente el 29 de junio).
3. Vacas y toros, en los que el protagonismo recae en una mascarada vacuna o taúrica sea esta mixta como las talanqueiras (mitad humana y mitad animal) o simple (animal): Vacas Bayonas (Almeida de Sayago y Carbellino de Sayago, Carnaval), Vaca Antrueja (Pereruela de Sayago, Carnaval), Toro de Carnaval (Morales de Valverde, Carnaval), la Vaquilla o «Cencerreros» (Palacios del Pan, Carnaval), la Talanqueira (San Martín de Castañeda, 5 de enero), la Bisparra (Vigo de Sanabria, 26 de diciembre).
4. Los Carnavales (Villanueva del Valrojo, Carnaval).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

En Trás-os-Montes se conservan treinta y una mascaradas que se celebran, salvo dos excepciones —A festa da Cabra e do Canhoto en Cidões el 31 de octubre y la Festa de Santa Luzia ou do Velho e da Galdrapa en São Pedro da Silva en torno al 13 de diciembre— entre Navidad y la Epifanía y en Carnaval:

1. El 25 de diciembre: en Bruçó A festa dos Velhos, en Vale de Porco A festa do Chocalheiro (también se festeja el 1de enero), en Valverde O Careto e a Velha, en Pinela A festa do Natal e o Charolo.
2. Por san Esteban, 26 de diciembre: en Aveleda a Festa dos Rapaces (también el 25 de diciembre), en Bemposta O Chocalheiro, en Grijó de Parada A festa de Santo Estêvão, en Ousilhão A festa de Santo Estêvão, en Parada de Infanções As festas de inverno, en Rebordãos A Mesa De Santo Estêvão, en Rebordelo A festa de Santo Estêvão, en Torre de Dona Chama A festa de Santo Estêvão, en Varge A festa dos rapazes (también el 25 de diciembre), en Travanca A Festa da Santo Estêvão (lo celebran el 27 de enero).
3. Por san Juan Evangelista: en Constantim A festa das morcelas ou da mocidade (27 y 28 de diciembre).
4. En Año Nuevo: en Vale das Fontes A festa de Santo Estêvão (31 de diciembre y 1 de enero), en Tó A festa do Santo Menino, en Vila Chã de Braciosa A Festa do Menino ou da Velha.
5. Por la Epifanía: en Baçal A festa dos Reis ou dos rapazes, en Rebordainhos O cantar dos Reis, en Rio de Onor A festa dos Reis, en Salsas A festa dos Reis, en Vilarinho dos Galegos A Mascarão e Mascarinha.
6. En Carnaval: en Alfândega da Fé O Entrudo, en Bragança A Morte, o Diabo e a Censura, en Vinhais A Morte e diabos à solta, en Podence O Entrudo Chocalheiro, en Santulhão O Entrudo, en Vila Boa de Ousilhão O Carnaval.

Aunque haya algunas diferencias, no podemos estudiar las mascaradas de Zamora sin considerar las de Trás-os-Montes que, en conjunto, forman una zona que puede considerarse la más rica de Europa. El territorio es una gran área cultural quebrada aparentemente por las fronteras, pero viva en la que los límites políticos y religiosos no han borrado las constantes culturales. De hecho, la frontera es conocida por los habitantes como La Raya, porque *de facto* no es percibida como tal. Históricamente se han mantenido relaciones de vecindad compartiendo una misma identidad. La herencia cultural de las comarcas de Sayago, Aliste y Sanabria y de los concejos de Miranda do Douro, Vimioso, Bragança y Vinhais es la misma. Su raigambre leonesa, a pesar de los más de ocho siglos de separación con la frontera política más antigua de Europa, que se configura en los s. XII y XIII como señalan Enrique Clemente Cubillas e Iñaki Martín Viso (véase Hortelano Mínguez, 2009: 18, 20-25).

La densidad de celebraciones de mascaradas en Zamora y Trás-os-Montes tiene un buen exponente en el Municipio de Riofrío de Aliste, que celebra en tres de sus cuatro localidades —Riofrío de Aliste, Abejera y Sarracín de Aliste[4]— una obisparra el día uno de enero, y está documentado que también se celebró en Cabañas de Aliste hasta los años 60 (González Fernández, 2014: 65-66). En Abejera se dejó de celebrar durante tres o cuatro años y, tras la recuperación, se ha simplificado reduciendo el tiempo de la

[4] Puede verse el documental con guion, montaje y dirección de Arturo Dueñas (2019) sobre estas tres mascaradas solsticiales.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

performance a poco más de dos horas a primera hora de la tarde para hacerla compatible con las de Riofrío y Sarracín. Esta última se canceló en 2010 y 2011 por diferencias entre los mozos y el Alcalde pedáneo (Calvo Brioso, 2012: 400, 530) y, en el año 2020, hemos constatado que sobrevive porque algunas mujeres jóvenes han interpretado a parte de los personajes, como una mujer también ha representado a la Madama en Abejera. El privilegio antiguo de los varones de participar en las mascaradas ha cambiado y, salvo en algunos lugares donde no ha sido necesario como en Riofrío de Aliste o Sanzoles, la participación femenina se asume con naturalidad en ambos lados de La Raya, *A Raia* en portugués y gallego.

Mascarada, transgresión y comunalismo

Muchas se mantienen en Navidad porque, como ha señalado Caro Baroja en su estudio histórico-antropológico publicado en 1965 (2006), también Navidad pertenece al ciclo de Carnaval. Como hemos visto, la mayoría de estas mascaradas se celebran en el llamado «Ciclo de los Doce Días»; es decir, en el tiempo que transcurre entre Navidad y Reyes. Son varias las que se representan en la fecha concreta del 26 de diciembre, fiesta de san Esteban protomártir, diácono organizador de comidas para pobres (Tiza, 2018:41) y patrón de las cofradías de mozos en algunos lugares como Aliste (Rodríguez Pascual, 2009: 21), mientras que otras se celebran el día 1 de enero, otras la víspera de la Epifanía y, algunas, debido a la atonía demográfica se han recuperado de forma extemporánea en agosto, cuando los pueblos albergan a sus emigrantes coincidiendo con el periodo vacacional[5].

Rodríguez Pascual (2009: 21-22) explica que es muy verosímil que la mascarada específica de san Esteban absorbiese a otras que existían con antelación y que los trajes de obispos «o acaso del diácono Esteban», sirvieron para denominar a muchas mascaradas alistanas como «obisparra». Un ejemplo es la Vaca Bayona en la que una mojiganga relacionada con la organización comunal de terrazgo asimila la verdadera mascarada transgresora, el obispillo, que se prohíbe trasladándose posteriormente, hacía en s. XVIII, a los carnavales (Panero, 2017: 189-195), que han llegado a encarnar el gran triunfo de las máscaras.

En cualquier caso, hablamos de unas celebraciones de naturaleza carnavalesca con rasgos comunes y singularidades propias, expresadas en un riquísimo acervo lingüístico, dependiendo de las localidades en las que participan los actores que representan a diversos personajes grotescos. Estos tradicionalmente eran hombres, los mozos, aunque en la

[5] No solo se han hecho recuperaciones extemporáneas —Pobladura de Aliste (Mahíde, Zamora), San Vicente de la Cabeza (Zamora) y, sin continuidad La Torre de Aliste (Mahíde, Zamora)— (Calvo Brioso, 2012: 467, 509, 247), también se han hecho recuperaciones según el viejo calendario folklórico recientemente como la Bisparra de Triufé en 2018, 70 años después de su pérdida, o el Toro de Carnaval de Morales de Valverde en 2017, 20 años después, por poner algún ejemplo. Incluso en Almeida se ha dado el caso de recuperarla en 2005 en la fecha tradicional, Carnaval, después de perderse en los años 90 del s. XX y celebrarla también de forma extemporánea desde 2009, fecha en la que tiene más vitalidad actualmente (Panero, 2017: 201-206).

Se ha hecho la descripción etnográfica de las recuperaciones de Morales de Valverde y Triufé en un inventario actualizado de las mascaradas de Zamora, Trás-os-Montes y una que se conserva en Salamanca —La Bufa de San Antón en Aldeadávila de la Ribera— en el informe *Mascaradas de invierno de la Raya Ibérica en el antiguo territorio Zoela* / *Winter masquerades of Raya Ibérica in the ancient Zoela territory* (2019) para la candidatura Intangible Cultural Heritage Section UNESCO solicitado por ZASNET, Asociación Europea de Cooperación (AECT), y elaborado por IDimás Gestión. Equipo técnico: J. L. Alonso Ponga, A. Tiza, M.ª P. Panero y C. Sánchez. Inédito.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

actualidad muchas sobreviven por la participación de hombres de más edad y por la de las mujeres. Los rasgos comunes de las mascaradas que se conforman con un entramado ritual y simbólico de gran riqueza son: el uso de máscaras elaboradas con distintos materiales como el corcho, el latón, la madera, las fibras vegetales o el cartón; algunos personajes de las mojigangas se cubren con pieles de animales —vaca, ciervo, cabra, oveja, liebre…— y visten trajes confeccionados con fibras o adornados con elementos vegetales como flores o frutas; llevan un cinturón con cencerros de diferentes calibres en función del personaje atados en la espalda; portan instrumentos para agredir a otros personajes o a los incautos presentes o bien golpeando —con vejigas hinchadas, pelotas compactas,…—, o bien pellizcando, asiendo y picando —con tenazas, tenazas articuladas, cayadas, horcas…—, e incluso arrojando elementos como ceniza, harina o paja; peticiones de aguinaldo o cuestaciones; y se celebran comensalismos, que pueden ser para todos los miembros de la comunidad sin excepción o para algún grupo concreto de la misma.

Utilizamos el término «ciclo» conscientemente, sabiendo que actualmente «ciclo festivo» es un anacronismo, salvo que se utilice, como es el caso, para referirse a fiestas antiguas relacionadas con el devenir de la naturaleza que permanecen como restos de ceremonias cuyos contextos han desaparecido, pero que se mantienen hoy día en el nuevo calendario laboral resemantizadas. Hasta los años 60-70 del pasado siglo el tiempo astronómico de las tormentas, las sequías y las heladas era el tiempo social que dependía del medio, de las necesidades que la agricultura y la ganadería y de las faenas en torno a las mismas y a los terrenos comunales de pastos y leñas.

Ese comunalismo «de la propiedad y del trabajo, como prueba la costumbre, entre comunista y colectivista» aplicado a las actividades económicas (rozadas, industria pecuaria, industria fabril, ojeo de lobos, recomposición de caminos…) que relata Méndez Plaza[6] y que hace extensiva a los modos de vida alistanos, «la estrecha solidaridad en la que viven» (2002: 51), también existió en los vecinos territorios portugueses, sayagueses y sanabreses. Aunque lo comunal es hoy anecdótico si lo comparamos con el enorme peso que tuvo hasta bien entrado el s. XX no solo en los aspectos económicos, sino también en los sociales donde «como todas las comunales [las fiestas] a afianzar la mutualidad de relaciones, no interrumpida en todas las manifestaciones de su vida» (Méndez Plaza, 2002: 95) subsiste culturalmente con un cariz netamente identitario[7]. En la mascarada Los Carochos del pasado, cuando alguna familia había caído en desgracia y no tenía matanza los mozos repartían parte de su aguinaldo (Rodríguez Pascual 2009:141). Actualmente esta costumbre solidaria, como la de no pedir en las casas que guardaban luto, tiene su representación cuando los Carochos ofrecen chorizo a la gente en el baile del «Sagrao» (frente a la iglesia parroquial). Y todavía esta costumbre antigua se resemantiza de nuevo cuando se estiliza como parte de un espectáculo no popular. La última actualización pudo verse en la ópera *La Obisparra*, creada por el compositor Daniel Blanco Albert y estrenada en marzo de 2016 en Birmingham con 40 músicos y actores ante un público británico que desconocía la tradición (Blanco Albert, 2017). El compositor quería trabajar

[6] Su obra es una Memoria que obtuvo el accésit en el primer concurso especial sobre Derecho Consuetudinario y Economía Popular abierto por la Academia de Ciencias Morales y Políticas para el año 1897.

[7] Por ejemplo, en Bercianos de Aliste, a 13 kilómetros por carretera y 6 en línea recta, se conserva la costumbre de celebrar El Antruejo el domingo anterior a de Carnaval, que es la llamada que se hacía a toque de campana para limpiar los comunes de la orilla del río, aunque se pueden adecentar otros espacios, y en la que participan todas las familias representadas por algún miembro. Finalizados los trabajos se culmina con un banquete para todo el pueblo.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

«algo que reflejara todo ese rico patrimonio cultural, pero sin el paternalismo que tiene a veces la composición tradicional» y para ello contó con las canciones tradicionales de Aliste, el sonido propio de las mascaradas —cencerros y tambor—, los trajes y algunos atributos originales que le enviaron desde Riofrío y elementos del rito llamativos como afirma en una entrevista:

> ¿También utilizasteis ceniza?
>
> No, ceniza no. Nos lo impidieron, pero, sin embargo, sí pintamos a gente con las corchas. Al Diablo Pequeño yo le había dado la instrucción teatral de que en determinado momento tenía total libertad para pintar a la audiencia con las corchas. ¡Y hasta le dimos chorizo al público!
>
> ¿Lo mordían?
>
> Sí, sí, ¡claro que mordían! Aunque, en nuestro caso el chorizo lo daba el Ciego de Atrás en lugar de los Diablos. Fue una pequeña licencia teatral. Tuvimos que cambiar un poco la historia final para darle un dramatismo diferente…[8]

Las mascaradas eran fiestas relacionadas con una concepción antigua de la transgresión, hay acciones análogas a las que se suceden en Carnaval, que se llevaba a cabo mediante rituales de inversión o propiciatorios para los que puntualmente había licencia y que, en general, tienen paralelismo con las fiestas romanas como señaló Caro Baroja (2006: 162-163). Las fiestas romanas relacionadas con la mayor parte de las mascaradas zamoranas y trasmontanas son: las *Saturnalia* en honor a Saturno, dios de la agricultura, entre el 17 y 21 de diciembre; las *Kalendae Ianuariae* en honor Jano, *Ianus*, que en la mitología romana, es el dios de las puertas, los comienzos, los portales, las transiciones y los finales; las *Compitalia*, que se celebraban el 4 y 5 de enero; las *Lupercalias* el 17 de febrero para propiciar la salud y fecundidad de los animales; y las *Matronalia* que se celebraban el 1 de marzo para asegurar la fecundidad de las mujeres. De ellas descienden las fiestas de los obispillos, las mascaradas, las Candelas y san Antón Abad y las de santa Águeda respectivamente.

Sin embargo, en consonancia con Caro Baroja (2006), no sostenemos que las fiestas actuales sean la evolución del calendario romano, o solo del romano, pues a lo largo de los siglos en los que se han desarrollado, la Iglesia históricamente ha intentado controlarlas a través de las cofradías vinculadas a los santos, especialmente las dedicadas a san Esteban. En el territorio se implantó pronto una religión dogmática, el cristianismo, y «hay que aceptar que en la fijación del calendario los cristianos han aceptado una tradición antigua y que ésta se ajusta a conceptos acuñados por sociedades paganas» (Caro Baroja, 1978: 334).

Tampoco podemos obviar que este territorio fue marginal en las provincias romanas Transduriana —Aliste, Sanabria y los concejos de Miranda do Douro, Vimioso, Bragança y Vinhais— y Hispania Ulterior en la que está Sayago hasta el año 15 a. C. en que se suprimió como señala Manuel Salinas de Frías (véase Hortelano Mínguez, 2009: 153-161). La zona alejada tuvo una romanización lenta y poco profunda propicia para mantener un sustrato cultural prerromano precelta y celta, que algunos investigadores ven en muchas mascaradas portuguesas (Tiza, 2013: 30, 118-124; Tiza, 2018: *passim*) y en algunas zamoranas como El Caballico y el Pajarico (Tola Tola, 2015: 7-8). Realmente el campesino apegado a la tierra de la que depende, es profundamente religioso y va

[8] Véase la entrevista en: <http://loscarochos.es/dani-blanco-la-obisparra-en-birmingham/>

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

adaptando su discurso en función de lo que sea sagrado en cada momento, pero permitiendo que sobrevivieran elementos paganos tras la conversión al cristianismo.

En otra de las reactualizaciones recientes, el rodaje del cortometraje *Galo, la leyenda de Los Carochos* en 2015 por un estudiante de la Escuela de Cine de Barcelona, Manuel Garrote Franco, en el argumento se juega con el pasado «pagano» de la mascarada. El testimonio se basa en que la tribu de los diablos vive oculta en el bosque para burlar a la Santa Inquisición. El día del bautizo de La Madama (Gala) es maldecida por Los Carochos (Asmodeo y Azazel) para que en su vigésimo cumpleaños quede encinta del Maligno, sin embargo, ese día nace El Galán (Galo), hijo de El del Tamboril (Tomás) que convenientemente entrenado por El Ciego el día señalado hará que la Luz venza a la Oscuridad (Garrote Franco, 2015; Gago, 2016: 10).

Nosotros, siendo muy conscientes de que la tradición se construye, sobre todo, desde el presente, suscribimos las palabras del académico y coleccionista de máscaras Roberto Afonso, que citando al antropólogo gallego Manuel Mandianes, dice: «Es absurdo buscar los orígenes históricos del Carnaval. Pueden encontrarse los orígenes de este o aquel traje, de esta o aquella máscara; el origen del Carnaval es tan antiguo como el culto a los antepasados: la noche de los tiempos…»[9]. En el caso que ahora nos ocupa hay elementos que han cambiado que están perfectamente documentados como la caracola, que usa uno de los personajes, El Molacillo, algunos trajes y otros elementos del atrezo.

En los años 50 sustituye al cuerno, el mismo que utilizaba el alcalde de mozos para convocar a las juntas, por una razón de lo más prosaica: un emigrado a Levante importó la caracola «sin que ello causara ningún trastorno», porque realmente el sonido es parecido (Blanco González, 2020). En el año 1978 no disponían de trajes tradicionales por lo que el joven que encarnó al Galán lo hizo con un traje azul de la época comprado *ex profeso* para la ocasión, mientras que otro, en otro año, lo hizo con uno de pana marrón[10]. El cambio de elemento no merma lo genuino en la fiesta pues lo importante es el uso y la función y, de hecho, muchos de los atributos más importantes de muchas mascaradas, las máscaras, han sido fabricadas recientemente. Recuerdo las palabras de un artesano portugués, Carlos Ferreira, que en 2019 me confesaba con orgullo que algunas de sus máscaras estaban «ritualizadas». Es decir, que su trabajo no solo tenía una función comercial, sino que también se incardina en la tradición sociabilizadora del rito, que es la que realmente le aporta valor simbólico que va más allá de la materialidad del objeto.

La pre-teatralización

En las dramatizaciones de la experiencia colectiva, y en las mascaradas como rito que se celebra en un lugar y tiempo concretos, participa toda la comunidad y actualmente los turistas-espectadores. Sin embargo, las costumbres no son repertorios de prácticas fijas (García Canclini, 1995: 204), porque nos adentramos en el dominio en el que el grupo se manifiesta como tal y utiliza aquello que quiere que prevalezca utilizando los elementos que estima perdurables, pero cambiando o desechando otros accesorios e, incluso, añadiendo novedades que a su vez generan folklore. Esto, que sigue vigente

[9] Roberto Afonso, «La valoración de las mascaradas de Trás-os-Montes como Patrimonio Cultural Inmaterial. De los Santos a las Cenizas», conferencia impartida en Simposio *Patrimonialización de las mascaradas y su valoración como Patrimonio Cultural Inmaterial*, Alcañices (Zamora), 31 de mayo de 2019 celebrado en el Ayuntamiento de Alcañices y organizado por ZASNET (AECT), IDimás y la Cátedra de Estudios sobre la Tradición (Universidad de Valladolid). Comunicación oral.

[10] Testimonios recogidos en la revista *Los Carochos*, 7, p. 12 (s. a.)

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

hoy, sucedía a finales de los años 70 del pasado siglo: «es falso que el folklore se haya producido en el pasado y que lo que queda hoy consiste en supervivencias fragmentarias, de modo que lo folk hoy no produce nuevo folklore» (Caro Baroja, 1967: 7).

De hecho, las mascaradas, y esta no es una excepción, además de su representación ritual en su lugar natural, el espacio urbano de Riofrío de Aliste, en un contexto social, religioso y cultural concreto ante personas con competencia cultural para entender la representación dada por la costumbre; hoy día se muestran en otros espacios urbanos y lejanos en los que el público, en general, o bien es ajeno a estas celebraciones o tiene una percepción difusa de la cultura de la máscara[11].

Nos referimos a los animados desfiles y concentraciones de máscaras, que son un fenómeno extendido más allá del territorio zamorano y trasmontano en todos los lugares en los existe una larga tradición de máscaras[12], que, tienen la virtud de darle visibilidad y protagonismo mediático a comunidades pequeñas y la posibilidad de relacionarse y unirse a otros grupos de máscaras. Esto se logra rápidamente mediante las formas modernas de comunicación, sobre todo a través de las redes sociales, plataformas para colgar audiovisuales y los anuncios previos y pequeñas crónicas que se publican en la prensa, especialmente en la digital, pero también en las páginas Web oficiales de las instituciones[13].

En estos circuitos la exhibición de las máscaras se hace desde un punto de vista teatral, de *performance* folklórica según los clichés actuales de lo que es la cultura popular, idealizándola y estetizándola, la máscara es un objeto bello, pero descartando lo esencial, lo ritual. El arte popular, sin embargo, no es una concentración o colección de objetos y, por lo tanto, lo popular no se debe centrar, o al menos no solo, en las máscaras, los atributos de los enmascarados y la indumentaria. Este cambio no solo se produce por la falta de conocimiento de los espectadores-turistas, sino por los propios componentes de la mojiganga que, lógicamente, son muy conscientes de que actúan para un público heterogéneo que no les da las mismas respuestas que le daría en su comunidad ejecutando el rito completo para los no espectadores-turistas, sino para sus vecinos, amigos y parientes. La información en un desfile se hace accesible a todos y se basa en la universalidad de la máscara, todas las culturas la tienen, pero, al darse de manera sesgada, oculta las

[11] En los desfiles se mezclan máscaras pertenecientes al ciclo de Carnaval con un origen impreciso y relacionadas con unos ritos de fertilidad y purificación, con máscaras asociadas a la celebración del Corpus Christi, con un origen muy concreto, las representaciones teatrales del Renacimiento, y una finalidad ritual en origen distinta. En las noticias y crónicas acerca de los desfiles el segundo tipo de máscaras que aparecen en la prensa o en blogs de viajes, en ocasiones se asocia la máscara al Carnaval sin más y, por ejemplo, pueden aparecer erróneamente El Colacho de Castrillo de Murcia o los Hombres de Musgo de Béjar como manifestaciones del Carnaval tradicional. Véase el artículo Haritz Rodríguez (2016): «30 Carnavales tradicionales de Europa», en <http://tokitan.tv/carnavales-tradicionales-europa-ancestrales-rurales#comments>. Evidentemente este ejemplo no es una crítica al autor, que hace un esfuerzo por recabar muchísima información, pues es fácil esta confusión tal y como se difunde la información a través de vídeos en Youtube, en Isntagram, etc.

[12] Por ejemplo, en Guadalajara, donde participaron 32 localidades con sus botargas y se unió la vaquilla de Frenadilla de la Oliva (Madrid). Véase, *Las botargas toman Guadalajara-Ancha es CLM–CMM* (2019): <https://www.youtube.com/watch?v=ml39BqPaebA>

[13] Por ejemplo, en la Web de la Xunta de Galicia se anuncia, acompañado de preciosas fotografías que ilustran la información, «Desfile de Carnavales Tradicionales de Galicia», donde se explica que «El día 7 de septiembre habrá una posibilidad única de admirar la variedad y la autenticidad de los Carnavales Tradicionales de Galicia. La cita es a partir del mediodía en la Praza do Obradoiro para continuar por las principales calles y plazas del casco viejo de Santiago de Compostela»: <https://www.turismo.gal/que-facer/promocions-para-gozar-agora/desfile-de-entroido?langId=es_ES>

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

relaciones locales entre los grupos de edad y sus jerarquías, incluida la que tienen con el poder religioso, es decir, se esconde el componente socializador del rito.

Independientemente de los beneficios y perjuicios que estas acciones tengan sobre los territorios y sus gentes, que no es el motivo de este artículo, aunque se pueden leer algunas de las reflexiones que hace al respecto el antropólogo José Luis Alonso Ponga[14] se está produciendo una simplificación poniendo el acento en lo meramente visual haciendo referencia a la máscara en general y obviando los elementos de la máscara en particular más allá de lo descriptivo, léase colorista o pintoresco.

Los Carochos también han participado del proceso de folklorización general de la cultura tradicional (Martí i Pérez, 1996: *passim*) y, solo en el año 2013, participaron en cuatro concentraciones y desfiles —en febrero en Bragança, en mayo en Lisboa, en julio en Alija del Infantado y en septiembre en Zamora (Rodríguez, 2014)—, en 2014 viajaron a Tolmezzo en la región de Carnia en el norte de Italia (Blanco Sutil, 2015), en 2015 en León, Zamora y Bragança y en 2017 en Zamora.

Los protagonistas de Los Carochos, todo el pueblo de Riofrío sin excepción, también han participado de una teatralización, lejos del lugar dado por la práctica, concretamente en X Bienal de Restauración y Gestión del Patrimonio (ARPA) celebrada en Valladolid en 2016 (Hidalgo Blanco *et allí*, 2017). Se hizo una representación dramática, pero considerando gran parte de los cuadros del rito, incluidos los orales, que nunca están en los desfiles. Esta teatralización fue un juego en el que participantes y público intentan mostrar y conocer la tradición sin las veladuras que provocan las concentraciones masivas.

Existen varias descripciones de esta mojiganga parateatral Los Carochos que la tratan en el conjunto de otras mascaradas zamoranas (Rodríguez Pascual, 2009: 122-156) o castellanoleonesas (Calvo Brioso, 2012: 487-498), y una monografía específica que indaga y describe densamente todos los detalles (Blanco González, 2004). Ahora haremos una breve descripción de los personajes y de las acciones, pero por su naturaleza basada en un dinamismo colectivo y, en la arriba citada, capacidad de recreación y reinvención, seguiremos el trabajo de Juan Francisco Blanco considerando algunos cambios constatados con el trabajo de campo que realizamos en la celebración del 1 de enero de 2020.

1. Los personajes

Son once los personajes, doce si se considera al Niño de La Madama, que intervienen agrupados o en solitario y, como hemos dicho, representados por varones jóvenes, puesto que el colectivo de mozos con las funciones antiguas no existe. Se dividen en tres grupos más un personaje que va por libre sin adscribirse a ninguno: el de los diablos (o Los Carochos) —Diablo Grande y Diablo Chiquito—, el de los gitanos o filandorros y los ciegos —El Gitano (o El Filandorro), La Filandorra (o La Gitana), El Ciego (o El Ciego de Atrás) y El Molacillo (o El Ciego de «Alante»)—, el de los guapos —El Galán, La Madama, El Niño (es un muñeco), El del Cerrón y El del Tamboril— y El del Lino que va por libre sin adscribirse a ningún grupo concreto.

Los dos diablos visten de negro con camisa y pantalón y chaqueta de pana. Ambos se tiznan las partes de su cuerpo visibles, la cara y las manos, también de negro y calzan botas y leguis de cuero. En la espalda llevan unos cintos cruzados con cencerros que se fijan en la espalda con fajas negras con un solo nudo en el pecho, el Diablo Grande, y cencerras que se fijan con unas cuerdas de esparto anudadas del mismo modo que las del

[14] Véase la entrevista en: <http://loscarochos.es/jose-luis-alonso-ponga-comisario-de-la-exposicion-mascaras-en-accion-los-carochos/>

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

compañero, el Diablo Chiquito. El principal lleva seis o siete cencerros en función de su corpulencia, mientras que el diablo ayudante lleva entre doce y quince cencerras.

El atributo del Diablo Grande, y lo más distintivo del personaje, son las tenazas extensibles de color rojo rematadas en cuernos de cabra. Pero lo más llamativo es su máscara o carocha confeccionada principalmente con corcho reciclado de una colmena vieja, pintada de negro, con agujeros para los ojos y boca, dientes de hojalata pintados de blanco, nariz de hojalata pintada de rojo como los labios que están rematados por dos colmillos de jabalí. Los cuernos de la parte superior de la máscara también son corcho y también están pintados de rojo en la punta y el resto de negro. La máscara tiene una perilla confeccionada con cerdas de la cola de una yegua y por la espalda le cae una piel de oveja ribranca, piel negra con el rabo blanco. En la parte superior de máscara o carocha lleva un bote de humo de los que se utilizan en las obras de teatro y otros espectáculos, que se prende en su salida generando una gran humareda que hace su primera aparición espectacular. Antes se utilizaban mechas de las que se conectaban a la pólvora como medida de seguridad en las canteras de pizarra, pero la única que hay moderna se utiliza sistemas más sofisticados.

Los atributos del Carocho Chiquito son, además de los cencerros que caen sobre un mullido de zarzas para que no lo lastimen al golpear, a veces se denomina como «el de las zarzas», una mochila para recaudar aguinaldos como su compañero y dos corchas quemadas con la que tizna el rostro de todos los que estén a su alcance. Este diablo no utiliza máscara propiamente dicha; pero en gran parte de la pre-teatralización no se le ve el rostro de su intérprete, porque le cae por la cara y la espalda una gran melena de pelos de caballo y de rabo de vaca que hacen las veces de máscara peluda. Este tocado se remata con orejas de liebre.

La familia de los filandorros o gitanos parece homogénea pues después de la caída del Ciego, El Gitano se lamenta de la muerte de su abuelo, y El Molacillo denomina hermano al Ciego, aunque el parentesco es fingido pues, si bien El Gitano y La Filandorra son una pareja de gitanos, no hay nada que haga pensar que El Molacillo y El Ciego pertenecen a la misma etnia. El atributo común del grupo que constituye «una comunidad de intereses» más que «un núcleo familiar en sentido estricto» (Blanco González, 2004: 108) es el carro para vacas tirado por burros e incompleto, pues le faltan las costanas por lo que hace las veces de plataforma sobre ruedas. En el carro llevan una «naspa» o «enaspa» (aspa), que es una devanadera para hilar las mazorcas de lino o de lana enrolladas en el huso para convertirlas en madejas de hilo (Cotera, 1999: 493-545). A este grupo se le conoce como «filandorros» porque una de sus misiones es hilar.

El Molacillo es un militar que viste de blanco con faja roja y calza unas botas. Su rostro también está pintado de blanco, antiguamente se utilizaba harina. Se cubre la cabeza con un tocado que es una especie de morrión decorado con mensajes transgresores o de crítica social y desnudos que se remata con plumas y flores. Además, porta una pica roja rematada en aguijón de hierro y una tralla. También lleva dos mochilas cruzadas en las que guarda la caracola y conchas, que también le servirán para recaudar los aguinaldos.

El Ciego viste ropas viejas y raídas. Se cubre con una especie de capa muy burda que le tapa la cabeza confeccionada con un saco de arpillera, y cuya caperuza se remata con tiras largas de papel que caen sobre la nuca y parte de la espalda. No utiliza máscara, pero es difícil apreciar su rostro pues, aunque en 2020 no se cubierto con barbas blancas como hacía en el pasado, lleva unas gafas de corcho tosquísimas que le dan un aspecto hipermiope por su forma casi cónica y va embozado. En 2020 no llevaba en su capa cosidos numerosos gamones, planta de la familia de las liliáceas, en forma de cruz como era habitual en el pasado (Blanco González, 2004: 128) y estos últimos años, pero lleva

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

en su mano la cruz de madera. Su atributo principal es un instrumento rústico llamado «corcho» por el material principal en que está confeccionado, que es una especie de zanfona, y un cuerno de vaca que lleva colgado del cuello.

El Gitano, que es más desvergonzado de todos los personajes, debe tener vis cómica y labia para que la mojiganga sea un éxito. Viste chaqueta y pantalones de pana, desgastados y llenos de remiendos de vistosos colores y estampados. En 2020 no ha utilizado la pelliza, ni ha llevado la cara y las manos tiznadas de negro, ni se ha pintado bigote. Su tocado es un sombrero de paja lleno de agujeros y su calzado unas abarcas o botas también con agujeros. Sus atributos son: un reloj de madera; una bota de vino; la «pelota», que es una especie de látigo compuesta por una vara de la que pende una cuerda que termina en una raíz de brezo forrada con trapos viejos, y que emplea para defenderse de los diablos, más bien amenazarlos, y golpear la tierra; navaja o tijeras de esquilar para intimidar; una mochila para guardar aguinaldos; una albarda o alforjas de fibra vegetal que son el aparejo de un tercer burro (los otros tiran del carro) que va por libre y al que intenta montar a veces simulando poca pericia y cayendo para provocar la risa; y antes, porque actualmente no las lleva, unas vejigas de cerdo hinchadas como globos para golpear al público (Blanco González, 2004: 144-145). Después de la primera pelea entre los filandorros y los diablos en el «Sagrao», pero más tarde de lo que lo hará su compañera, La Filandorra, El Gitano se convierte en El Filandorro cambiando sus ropas viejas por un pantalón, chaqueta y gorro confeccionado con tiras de papel de colores.

La Filandorra aparece vestida de gitana con una falda larga de volantes, chambra colorida o camisa que hace las veces, ambas remendadas, pañuelo merino en la cabeza, chal de lana de un color llamativo, y enjoyada con pendientes, pulseras y un enorme collar de buyacas, los frutos del roble. Sus atributos son el huso y la rueca y una cesta de mimbre con abalorios que porta para vender. Inmediatamente después de la primera pelea se transforma y viste un traje hecho con tiras largas de papel y porta un caldero, antes un «avantal» o mandil, con ceniza que esparce entre todos los desprevenidos. Aunque esta indumentaria es muy parecida a la del Gitano cuando se transforma, se la reconoce fácilmente porque sigue llevando el collar de buyacas y el recipiente con la cernada.

Los guapos, que encarnan a la comunidad, frente a los diablos (démones), seres intermedios entre dioses hombres, y los gitanos que son forasteros, van ataviados con los trajes tradicionales festivos de Aliste, aunque, como hemos visto, no siempre ha sido así, o no ha sido igual para todo el conjunto. Actualmente hay algunos cambios, por ejemplo, las preciosas camisas de cabezón se pueden sustituir por camisas de algodón modernas en algunos casos, los zapatos de oreja por calzado actual o las collaradas de coral por imitaciones de plástico sin que actores y espectadores pierdan la ilusión de que el atrezo es antiguo.

El Galán va tocado con la montera y viste camisa de cabezón y chaleco ya sin el jubón (Blanco Rodríguez, 2004: 90), bragas o calzones, medias, zapatos y faja, que se dispone como una banda cruzando el pecho y no rodeando la cintura como distintivo de dignidad. Sus atributos son una vara a modo de cetro coronadas con colonias de colores y unas castañuelas.

La Madama, que va siempre a la derecha del Galán, va tocada con un pañuelo merino anudado en la frente, camisa, mantilla, manteo, «vantal» o faltriquera, mandil, medias, zapatos y enjoyada con collares imitando a los antiguos de coral y pendientes de calabaza de plata. Su atributo es El Niño ataviado como los niños alistanos del pasado con gorro de crista o de perifollo, corbata para ayudarlo a sostener la cabecita, mangos, babador o babero, camisica de lienzo o de lino, pañal, mantilla y fajero.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

El del Tamboril viste como El Galán y su atributo es un tambor pequeño que toca en su pasacalle cediéndoselo a músicos más virtuosos en el baile final. El del Cerrón se llama así porque porta un gran cerrón o zurrón. Viste como el resto de los guapos, pero se distingue porque encima lleva una casaca o anguarina, gabán largo confeccionada con paño casero pardo y sin cuello, con mangas y con botones[15].

El del Lino encarna a un pobre, pero, a diferencia de los filandorros, no es un pobre forastero, sino local, alistano que está solo como reza en las estrofas de un romance compuesto por el poeta local Agustín Rodríguez:

> No olvidemos Al del Lino
> imagen de pordiosero
> rural, que no pide más
> que un poco de lino…: un cerro,
> para zurcir su chaqueta
> o remendar su sombrero (Gil Zarzosa *et allí*, 2013: 126).

Viste como los menesterosos con camisa de lino burda, sin ornamento y, por supuesto, desgastada, chaqueta corta o jubón, bragas y calza unas cholas. Su nombre se debe a su principal atributo, un cerro de lino, que era el aguinaldo que le daban sus vecinos, y que hasta los años 60 fue un cultivo habitual en la zona. Además, tiene otros dos atributos, la esquila de vacas o terneras que lleva en la espalda y una «cayata», cayado tosco. Lo más llamativo del personaje ahora mismo es una innovación de la segunda mitad del s. XX, cuando se sustituyó la tradicional montera de piel de liebre o de conejo por una máscara también de piel[16].

2. Las acciones

Actualmente los preparativos son más rápidos y menos ceremoniosos que antaño, cuando la mascarada la organizaba el colectivo de quintos y solo elegían personaje los que sacaban el pan bendito. Ahora son los jóvenes solteros que están en la diáspora, estudiando o trabajando, los que se coordinan para la representación. Desde hace unos años ha retrasado la hora de comienzo a bien entrada la mañana y no al alba. El atrezo de los personajes pertenece en parte a la comunidad, ya no hay que solicitar días antes, por ejemplo, los cencerros a los pastores (Blanco Rodríguez, 2004: 166-170), aunque algunos trajes como el de papeles de los filandorros hay que confeccionarlos cada año. Personas mayores y expertas y algunas mujeres jóvenes que se encargan del maquillaje preparan a los personajes en un mismo local, especialmente a los diablos, porque colocarles los cencerros y cencerras es una tarea compleja (Figura 1). Cuando los once personajes están listos entran los tres burros en el local y se los apareja. Después se comprueba que todo

[15] Para una descripción exhaustiva de las prendas puede verse los espléndidos trabajos de Gustavo Cotera (1999) y de Agustina Calles y Carmen Ramos (2010).

[16] Juan Francisco Blanco (2004:159-160) explica este proceso: «Al decaer el uso de la montera en el primer cuarto del pasado siglo, el tocado de este personaje sufrió una transformación radical conservándose únicamente el material con el que se confeccionaba: la piel de la liebre, variando la forma sustancialmente. En las últimas décadas consiste este gorro en varias pieles de liebre cosidas que caen sobre la espalda, conservando las orejas enhiestas en lo más alto, cubriendo la cara con fibras de lino, cuerdas de pita deshilachadas o alguna máscara horrible. Más recientemente se ha dotado al personaje de una careta de piel de oveja con una apariencia similar al Carocho Grande lo que en gran medida desvirtúa la esencia misma de este sujeto, que al fin y al cabo no es más que un pobre que pide limosna».

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

Figura 1: Los expertos preparan al Diablo Grande poniendo especial cuidado en que los cencerros no lo lastimen al golpear. A la izquierda se ve la máscara que utiliza el personaje El del Lino. Fotografía: Pilar Panero, 2020.

está en orden se lanza el cohete que anuncia la salida de la comitiva en este orden: los diablos, los guapos, El del Lino y los filandorros.

La salida es espectacular en una de las calles principales, la calle Fonda, porque aparecen los dos carochos dando saltos, corriendo a gran velocidad y soltando el humo de los dos bores. El Chiquito grita y el Grande mueve las tenazas articuladas. En un momento dado el Chiquito deja al Grande y un poco más tarde se juntan en la misma calle, pero se vuelven a separar y el Chiquito hace una venia frente a la iglesia parroquial sometiéndose así al poder divino.

En el pasado los diablos continuaban con sus gritos y saltos mientras iban a la casa del cura y del alcalde a pedir licencia para hacer la función, pero actualmente esta parte se ha simplificado y si no está en el itinerario, serán los representantes del poder temporal y eclesiástico los que saldrán al encuentro para que les hagan la petición de licencia. Los guapos que van detrás harán lo mismo.

El Galán sale tocando las castañuelas, El del Tamboril lo acompaña con su instrumento y La Madama va arrullando al Niño. Detrás de ellos va El del Lino, renqueante con su cojera y acosando a las mujeres con su cayado como puede, pues estas ya no visten manteos como antaño para levantárselos.

Inmediatamente después va el grupo de los ciegos guiado por El Molacillo, que recibe el nombre de Ciego de «Alante» por guiar el carro en el que van subidos La Filandorra, que va hilando o haciendo madejas, y El Ciego de «Atrás» en la parte trasera con las piernas colgando y desganado leyendo, a pesar de ser ciego, una publicación erótico-pornográfica y de ahí que la copla que entona El Molacillo rece:

> Estos ciegos no son ciegos (*bis*)
> que tienen la vista clara.
> La boca llena de dientes, (*bis*)
> para comer la tajada.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

Mientras tanto El Gitano monta el tercero de los pollinos haciendo cabriolas y apeándose de forma cómica por lo que se cae para provocar la risa en el respetable. Un poco antes de llegar a la plaza del «Sagrao» un vecino en representación de todos, los retiene inmovilizando su carro. El Molacillo intenta escabullirse, pero no lo logra y aparece El Gitano en su ayuda. El vecino les hace un interrogatorio acerca de su origen, intenciones, actividades, licencias, documentación, etc. produciéndose una conversación disparatada (Figuras 2 y 3). Cada uno de los personajes continua con las acciones que le son propias hasta llegar a la casa del cura donde se bautizará al Niño. El bautizo simbólico lo celebra un sacerdote real, este año lo celebró el P. Benicio que nació en Riofrío, y esta parte del ceremonial se celebra con toda la naturalidad como si fuese un sacramento verdadero, aunque todos saben que es una farsa. El padrino, El del Cerrón, tira caramelos como todavía se hace en muchos pueblos. El Niño de La Madama por el bautismo queda protegido de las fuerzas malignas de forma simbólica, porque los diablos sí molestarán a los guapos a lo largo de la jornada (Figura 4).

Concluye el bautizo y los primeros que se van son los diablos apostándose cerca del «Sagrao» a esperar su próxima intervención (Figura 5), le siguen los guapos tocando las castañuelas y el tamboril, El del Lino levantando los abrigos de las mujeres y enganchándolas con el cayado, El Molacillo guiando el carro y El Gitano en su burro haciendo cuantas sandeces se le ocurren hasta que llegan todos al «Sagrao». Allí El Molacillo intenta vender lotería, calendarios…, cualquier cosa y El Gitano el burro, la collera, la albarda… produciéndose conversaciones jocosas con potenciales compradores. La Filandorra también intenta colocar entre la gente su mercadería.

Unos vecinos vuelcan el carro con El Ciego subido, por lo que queda tendido en el suelo maltrecho, mientras La Filandorra consigue escapar y desaparece. El Molacillo y El

Figura 2: Carro con los gitanos y los filandorros en el momento en que son detenidos por las autoridades que piden la documentación al Gitano y al Molacillo. Fotografía: Anselmo Rodríguez Blanco, c. 1975.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

Figura 3: El Gitano con su primer traje y su burro. De él depende en gran medida el éxito de la pre-teatralización. Fotografía: Isaac Macho Blanco, 1993.

Figura 4: Bautizo del Niño de la Madama. Fotografía: Pilar Panero, 2020.

Gitano dejan sus trapicheos y se duelen de la muerte del Ciego y a partir de ahí comienza la parte más soez y grotesca de la mascarada (Figura 6). Por un lado, intentan aliviar al moribundo y por otro le hacen todo tipo de perrerías, tras las que buscan a un médico entre el público hasta que dan con uno, por supuesto, fingido para continuar con la misma dinámica de ultrajarlo para que sane. Cuando se han ensañado con el pobre malherido y son conscientes de que el «equipo médico» no obtiene resultado, y después de haber maleado al Ciego sin medida, sus compañeros gitanos buscan a un cura entre el público que le de auxilio espiritual en sus últimos momentos, que también es de pega. Se repiten

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

Figura 5: El Carocho Grande hace sus primeras apariciones con el humo de un cohete. Fotografía: Pilar Panero, 2020.

Figura 6: El Molacillo y El Gitano asisten a su manera al Ciego malherido. Al fondo está El del Lino molestando al público femenino. Fotografía: Pilar Panero, 2020.

los disparates y las chocarrerías con El Ciego tendido. Aparece La Filandorra con su traje de papel corriendo en círculo alrededor del enfermo y esparciendo ceniza en el corro que forma la gente congregada. Repite esta operación numerosas veces repartiendo también una buena dosis de ceniza sobre el público. El Gitano con su pelota remarca el círculo de cernada que ha dejado su compañera. Las acciones de los gitanos las define con precisión el romance de Agustín Rodríguez:

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

Al Gitano y Filandorra
con su delirante atuendo,
sus túnicas de papeles
aleteantes, temedlos…:
temedlos con ironía…
No infunden pavor o miedo…
El Gitano blande, agita
su pelota contra el suelo…,
impulsa, golpea, embiste
a la concurrencia… Luego
huye buscando otro estímulo
de ataque…, irrumpe, frenético
La Filandorra despliega
bajo su afán hilandero
su instinto de agresión
calculada, un revoleo
que desparrama ceniza,
cegando a los inexpertos (Gil Zarzosa *et allí*, 2013)

Mientras esto sucede El del Lino está a lo suyo, molestando al público femenino ya sin reparos, pues no le importa que las acosadas sean jóvenes o viejas. Entonces hacen su aparición los diablos atacando al Ciego, el Grande con las tenazas y el Chico tiznándolo con las corchas. Ante la agresión de los diablos, el moribundo se incorpora mostrándoles la cruz de gamón (Figura 7). El Molacillo y El Gitano acuden al auxilio del compañero encarándose respectivamente con El Carocho Grande y El Carocho Chiquito con sus

Figura 7: Primer ataque de la mascarada. En la actualidad discurre igual. Fotografía: Isaac Macho Blanco, 1993.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

Figura 8: Defensa de los compañeros del Ciego con la pica, la ceniza y la pelota. Fotografía: Pilar Panero, 2020.

armas, la pica y la pelota (Figura 8). Los gitanos vencen y los diablos huyen siguiendo a los guapos. Después de esta primera pelea se inicia la ronda de los diablos y los guapos para pedir el aguinaldo casa por casa.

El Molacillo y El Gitano buscan a su pariente, que ha resucitado y desaparecido, por los lugares más desconcertantes con la ayuda inestimable del público que, como es preceptivo en estas representaciones, les da señas falsas. Se producen de nuevo diálogos hilarantes hasta que El Molacillo cansado toca su cuerno, pero El Ciego tarda en aparecer hasta que, finalmente es capturado y entregado con una soga atada a su cuello. Sus tres compañeros celebran su hallazgo bailando y cantando. El Molacillo toca las conchas y canta coplas picantes y satíricas, sobre las que hablaremos más adelante, acompañado por El Ciego que toca la zanfona, mientras El Gitano y La Filandorra bailan «agarrao», hacen cabriolas, ruedan por el suelo…. El cuadro se presenta de una manera cómica en la que de vez en cuando interpelan al público para que participe o este lo hace de forma espontánea (Figura 9). Cuando terminan inician el recorrido que ya han hecho los otros grupos para pedir el aguinaldo. En cada casa La Filandorra toca a la puerta con el mayo, un martillo de madera grande. Los grupos piden el aguinaldo con unas formulas establecidas, que también explicaremos más adelante, por separado. Antes comían solo en la casa de los familiares, pero ahora los vecinos se ofenden si no prueban algo en sus casas, «un muerdo y una pinta», por lo que la cuestación se demora un poco más (Figuras 10 y 11).

Sin embargo, se ha reducido el número de peleas entre los carochos y los filandorros, pues antes cuando coincidían en una calle se enzarzaban en una nueva pendencia. Ahora tienen la segunda pelea cuando coinciden en la calle de Los Molinos. Mientras piden el Diablo Chiquito entizna con las corchas y La Filandorra esparce ceniza a cuantos

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

Figura 9: El Molacillo canta y toca las conchas, El Ciego toca el «corcho» y El Gitano y la Filandorra ejecutan su baile estrafalario. Fotografía: Pilar Panero, 2020.

Figura 10: El Carocho Chiquito y el Grande pidiendo el aguinaldo en una casa. Fotografía: Anselmo Rodríguez Blanco, años 70.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

Figura 11: Los carochos recorriendo el pueblo, todavía se conserva parte de la arquitectura vernácula. Fotografía: Isaac Macho Blanco, 1993.

se dejan, especialmente a las mozas y chiquillería. Después de la pelea los carochos atraviesan el río Frío o Becerril (Figura 12). Los grupos continúan con su cuestación y a primera hora de la tarde de juntan de nuevo en el «Sagrao» donde bailan con el público al son de la gaita y el tamboril, los carochos solo saltan haciendo sonar los cencerros sin seguir el paso. Los diablos dan de comer chorizo a los presentes. Se produce un nuevo ataque al Ciego y los filandorros vuelven a acudir en su auxilio (Figuras 12 y 13). La pelea termina como las otras, pero esta vez los carochos son expulsados a las eras hasta el próximo año.

La oralidad

En la celebración de Los Carochos prevalece la acción sobre la palabra, pero existen varios momentos en los que los interpretes de los cuadros y los otros participantes, el resto de la comunidad y los espectadores ocasionales, hablan, cantan o dialogan. Estos momentos son: en primer lugar, la solicitud de permiso de los distintos grupos a las autoridades; después, el bautizo del hijo de La Madama; en tercer lugar, las acciones que se suceden con la «muerte» del Ciego; en cuarto lugar, las fórmulas petitorias del aguinaldo; y, por último, cuando El Molacillo canta sus versos.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

Figura 12: Los carochos atraviesan el río Frío en un rito de purificación. Detrás de ellos los guapos que continúan recorriendo el pueblo pidiendo el aguinaldo. Fotografía: Pilar Panero, 2020.

Figura 13: El Gitano con el segundo traje, La Filandorra, El Molacillo y El Ciego en el suelo acompañados con dos chicas preparadas para el baile en el «Sagrao». Fotografía: Anselmo Rodríguez Blanco, c. 1975.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

Es probable que la petición de permiso tuviese fórmulas establecidas, que están recogidas en diversos textos alistanos por Gregorio Rodríguez Fernández (Blanco González, 2004: 174), pero hoy no queda rastro de las mismas y la solicitud se hace de una forma breve, simple y espontánea.

Queda la fórmula del bautismo, que es la que se emplea en los reales, pero, si en la parte que concierne al sacerdote funciona, los jóvenes que han interpretado a los guapos en 2020 apenas han interactuado con el cura, probablemente porque gran parte de la juventud hoy día desconoce este rito. El diálogo es pobre y prácticamente se limita dar la bienvenida a los padres y padrinos por parte del sacerdote, los padres dicen cuál es el nombre y el sacerdote derrama agua la cabeza del Niño con las palabras «yo te Bautizo en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo» y su bendición. Se omiten partes esenciales como cuando los padres confirman porque quieren que sea bautizado, la ayuda de los padrinos en su educación en la fe y las renuncias a Satanás que ahora muchas personas simplemente desconocen. Pensamos que en este asunto son pertinentes las siguientes palabras de Luis Díaz Viana (1984: 17):

> la Tradición Oral no es sólo un modo de comunicación de conocimientos sino también continua recreación de los materiales con los que ésta o aquella comunidad se identifican, se educan y se divierten. Hay, en la relación entre el grupo de gentes y su Tradición Oral, un perpetuo reacoplamiento: la Tradición Oral caracteriza y define muchos de los comportamientos y creencias del grupo y éste a su vez va transformando esa tradición según su propia evolución social y económica; según las presiones y cambios a que se ve sometido.

La modernización ha avivado la secularización, pues las restricciones sociales asociadas a esta ceremonia se han vuelto laxas o menos sacralizadas, entendiendo que lo sagrado es la relación humana con la ritualidad, con cualquier ritualidad que puede coincidir con la religión católica o no.

Sí se mantiene una comunicación dinámica, directa y presencial entre el grupo de los filandorros y el público cuando los primeros intentan venderles sus mercancías y bienes y, también cuando intentan sanar al Ciego con el médico de pega y, después, aliviarlo espiritualmente con el falso cura. Para que el cuadro funcione es preciso que los personajes (emisores) tengan la complicidad mediante el oído y la vista por el público (receptores), que en algún momento pueden intervenir, porque la recepción es colectiva y participativa de modo que puede influir en la duración y, por supuesto, en el desarrollo de la comunicación. Los personajes de la mascarada se adaptan a su público. Existe una memoria local y también individual, que propicia que, aunque con variantes y en función de la imaginación de los personajes y de lo espontáneos que sean, al conectar con el público el discurso sea efímero. Sin embargo, esto no impide que ese discurso fugaz se apoye en recursos diferentes a la literatura y propios de la retórica de la oratura pensando en «cosas memorables»:

> para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir las pautas mnemotécnicas, formuladas para la pronta repetición oral. El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formularia, marcos temáticos comunes (la asamblea, el banquete, el duelo el «ayudante» del héroe, y así sucesivamente), proverbios que todo

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

> el mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica (Ong, 2016: 78).

La conexión con el público que potencialmente es también actor y, en buena medida, determina el ritmo de la acción y del diálogo se complementa con el volumen, la entonación, las pausas frente a la acción y los gestos. La originalidad no está en que la historia sea nueva, sino en «lograr una reciprocidad particular con el público en ese momento» (Ong, 2016: 88). Este cuadro dinámico y, en general, disparatado, se complementa con El del Lino haciendo de las suyas a las mujeres y La Filandorra esparciendo la cernada sobre todos los incautos. Estos dos personajes sumados al Ciego moribundo, pero que de cuando en cuando se mueve, El Gitano y El Molacillo lamentándose de la suerte de su pariente y buscando remedios de los más peregrinos generan el caos y el público así lo percibe.

La petición del aguinaldo de los personajes de la obisparra también se ha simplificado en los últimos años acomodándose a los usos actuales, aunque la fórmula que dictaba la costumbre, que se iniciaba con una felicitación por el Año que comenzaba, está perfectamente registrada (Rodríguez Pascual, 2009: 137):

> Buenos días de años Nuevos
> en salida de Años Viejos
> en vida del *Tí*[17] (nombre del cabeza de familia)
> de la *Tí* (nombre de la esposa)
> de (nombres del resto de la familia)
> y de toda la familia
> que Usted bien quiera.

Cuando la familia visitada otorga los presentes —productos de la matanza, dulces, otras viandas o dinero— a los distintos grupos, los anfitriones hacían una primera despedida con la fórmula consuetudinaria: «Que de hoy en un año». Más adelante, cuando los mozos ya estaban saliendo a la calle el dueño de la casa decía «Ala, que tengáis salud para hacerlos muchos años», parabién al que los jóvenes contestaban con igual cortesía, «Y usted para verlos» (Blanco González, 2004: 201). Estos brindis se mantienen en 2020, aun considerando que puede haber ligeras variantes en función de los interlocutores.

La fórmula principal, «Que de hoy en un año», se puede comprender bajo las «coordenadas de fertilidad y conjuro que no se interfieren, sino que se complementan» y expresaría, «junto con el deseo de salud y prosperidad, el propósito de continuidad dentro de una tradicional estructura» (Díaz Viana, 1984: 126 y 133). Esta fórmula está muy extendida y se utiliza en muchos ritos y, de hecho, la misma, sirve para marcar la pauta y emplazar a algo obligatorio y simbólico que se debe repetir, porque de su correcta ejecución en el tiempo estipulado se derivaran unas consecuencias concretas. Si el rito se hace conforme a lo establecido serán beneficiosas pues tiene un valor social y de ahí, la insistencia en emplazar al tiempo cíclico que marca la tradición[18].

El Molacillo canta los versos a ritmo de jota y percutiendo las conchas y es ayudado por El Ciego, que como hemos dicho, tras su milagrosa resurrección y desaparición toca la zanfona. Estas canciones, como se llaman en Riofrío, en general son

[17] *Tí* es apocope de «tío» o «tía» y en Aliste es el tratamiento de gran respeto a los mayores todavía hoy día.

[18] La fórmula da título a la monografía de Luis Díaz y José M.ª Martínez (1992).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

octosílabos, pero con algunos metros fluctuantes, ofrecen dos posibilidades. O bien este personaje canta algunas coplas ya escritas y fijadas que memoriza, o bien canta otras que él compone cada año en función de los acontecimientos, locales, regionales, nacionales o internacionales que hayan sucedido en el que termina de concluir. Si los primeros versos son conservadores de la tradición, los segundos son una dramatización transgresora de la experiencia colectiva que opera como expresión verbal de preocupaciones o anhelos vitales, que también expresa con las fotografías, dibujos y textos con los que decora su morrión[19]. El tono de las mismas es arrabalero, con contenido sexual implícito en muchas de las que se cantan, porque este grupo de los filandorros mantiene la línea cómica por lo que recurre en sus letras al equívoco. Al son de las coplas El Gitano y La Filandorra ejecutan su baile soez y estrafalario.

Algunas de las coplas del repertorio popular están recopiladas (Blanco González, 2004: 189-196; Rodríguez Pascual, 2009:133), pero trascribimos solo las que cantó El Molacillo este 2020 entre las que intercalaba su grito característico al finalizar cada una y sus chascarrillos:

Figura 14: Baile de todos los personajes. Después los carochos darán chorizo a la gente y tras la última pelea son expulsados hasta el año siguiente. Fotografía: Isaac Macho Blanco, 2020.

[19] En el de 2020, además del año, imágenes eróticas que reflejan el carácter lascivo de los filandorros y el lema «Somos Carochos» se decoró con: una caricatura de Carles Puigdemont y el texto «La república no existe. Imbécil»; una imagen de Oriol Junqueras entre rejas con un bocadillo en el que se decía «De verdad, que no te estoy guiñando el ojo»; la palabra «Cataluña» y una *estelada* con forma de pendiente pronunciada y un coche precipitándose; y otra imagen de Oriol Junqueras corriendo con ropa deportiva al lado de la de un lobo, un animal representativo de Aliste, y el texto «Entras en zona nacional. Si no te gusta vuélvete por donde viniste. ¡Arriba España!». El morrión refleja el hartazgo de gran parte de la ciudadanía española con un problema que, lejos de solucionarse para ninguna de las partes, cada vez está más enquistado y genera tensión de forma exponencial, y condiciona el desarrollo político, social y económico de España.

Otros años lo han decorado con expresiones como «¡No al silencio de los curas!», en alusión a los casos de sacerdotes pederastas, «despoblación», caricaturas de personajes como el comisario Villarejo…

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

I
En el alto Los Castricos (*bis*)
hay una inmensa laguna.
Donde se lavan las feas (bis)
porque guapa no hay ninguna.
A la harina, harina
y al salvao, salvao.

Y al pimiento picante
colorín, colorao. (*bis*)
A la harina, harina
y al salvao, salvao.

II
En la tierra La Devesa (bis)
hay más corzos que buen trigo.
Cuando vas con la escopeta (bis)
no aparece ningún chivo.

Por la sierra de abajo corren las liebres.
Las zorras y las lobas por Alcañices
Por Alcañices niña, por Alcañices
Por la sierra de abajo corren las liebres.

III
Una vieja en un corral
estaba asando un conejo,
le entró una chispa pal culo
y mandó a tocar concejo.
Arrepún que te meto
son tres lugares:
Puerto Rico, La Habana y Buenos Aires.
Y Buenos Aires, niña
y Buenos Aires.
Arrepún que te meto
son tres lugares.

IV
En el cielo manda Dios (bis)
en el campo los gitanos
y en el pueblo de Riofrío (bis)
el hijo del *Ti* Maximiano.

El del *Ti* Maximiano se va a emborrachar
En las fiestas de agosto con la ginebra
con la ginebra, niña, con la ginebra
en las fiestas de agosto se va a emborrachar.

V
Las mocitas de Riofrío (bis)
van todas por un canal

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

Las de adelante van preñadas (bis)
Y las de atrás van pa la capital.

En Riofrío no quedan mozas pa criar.
Esto es un problema que hay que solucionar. (bis)
En Riofrío no quedan mozas pa criar.

Aunque algunas coplas, aunque sea parcialmente, están escritas, no podemos hablar propiamente de textos. Es cierto que se han fijado en un momento con la escritura, ahora también lo estamos haciendo, pero al oralizarlas, además de que se pueden combinar así o de otras muchas maneras y modificarlas[20], son parte de la pre-teatralización. Las coplas funcionan dentro del complejo ritual en función de quien las ejecuta, pero también de quien las recibe. Las reacciones del receptor son tan importantes como el mensaje del emisor, porque ambos se alimentan y complementan. Muchos contenidos solo se entienden en clave local, por ejemplo, la IV, que alude al alcalde, que, aun siendo abstemio se le tilda de borracho para gastarle una broma con sus paisanos.

En las coplas, al margen del contenido obsceno, escatológico y jocoso propios de muchas canciones del ciclo de Carnaval (Campo Tejedor, 2018), se tratan temas importantes para la comunidad, para su bienestar y su cohesión social. Por ejemplo, en la II se alude al crecimiento descontrolado de la fauna salvaje —jabalíes, corzos y ciervos— que son un peligro real para las cosechas en las que provocan destrozos y para los conductores, por el gran número de accidentes de tráfico que provocan. La V alude a la trágica atonía demográfica con un crecimiento vegetativo negativo.

Uno de los tópicos en torno al Carnaval, en general, es considerarlo una destrucción-transgresión simbólica del orden establecido. Esta afirmación carece de valor en los carnavales urbanos subvencionados (Marcos Arévalo, 2009: 5-6), e incluso si pensamos en los rurales como las mascaradas cuando están encapsulados en los desfiles-espectáculo, pues aquí el Carnaval es aliado del poder político-económico. Sin embargo, sí pensamos que el tópico que se repite por inercia, no es tal en muchas mascaradas que mantienen algunos elementos del Carnaval histórico. Este mantiene su función crítica hacia todo lo que la comunidad considera que es maléfico o perjudicial, sin menoscabo de los cauces que para la misma tienen las sociedades democráticas. El histrionismo y la risa son parte de la puesta en escena, pero estas no merman el carácter cívico y moralizante de las coplas como sucede en otros lugares como en el «entierro de la zorra» en varias comunidades granadinas (Fernández Cuesta, 1988), «*as loas*» en Varge, «*as comédias*» de Aveleda, «*os colóquios*» en Baçal y en otros lugares de Tras-os-Montes (Tiza, 2018:87-98) y, también, en las coplas que se cantan en la vecina Abejera, etc.

En una composición de hace unos años se critica la avaricia de algunos vecinos que, cuando se empezó la concentración parcelaria, les faltó tiempo para recoger los desechos de madera para su consumo sin esperar a que la empresa adjudicataria los repartiera hermanamente entre todos:

Ya están hechos los caminos (bis)
y la leña ya no está
y en algunos cabañales (bis)
cada día tienen más.

[20] En I existe la variante «guapas» por «feas» y «fea» por «guapa», en III «guisando» por «asando», etc.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

¡Todo cristo a por leña!, que hay que trabajar
los tractores con leña ya no pueden más
ya no pueden más, niña, ya no pueden más,
los tractores con leña ya no pueden más.

En otra composición se refieren al descontento con el ingeniero responsable de la concentración parcelaria, no solo con el resultado, sino también con la demora:

Ya nos llegaron las tierras (bis)
después de unos cuantos años
y este hijo de su madre (bis)
nos ha dao todo barrancos.

Si no hubieras venido
estaríamos igual,
Pero sin marcos, niña,
pero sin marcos.

También se ataca con dureza a aquellos que, aun amparados por la ley, actúan de forma poco ética usurpando bienes comunitarios y arremetiendo contra lo que otorga el derecho consuetudinario. Se han hecho coplas criticando a un sacerdote, que aun siendo natural de Riofrío, fue expulsado por apoyar a su obispo que inmatriculó bienes comprados por el pueblo, lógicamente sin ninguna consulta. La inquina si cabe es mayor en casos así, porque los hijos del pueblo deben conocer el código ético y el derecho de usos o costumbres a diferencia del ingeniero de la copla anterior, que es forastero.

Esta oralidad en está ausente en los medios digitales en los que la imagen, sin embargo, es omnipresente. No estamos afirmando que no pueda aparecer algún dato concreto, pero si aparece, es de forma anecdótica y supeditado, al poder de la imagen estereotipada de lo diabólico, lo zoomorfo (cornamentas, pieles de animales, cráneos, fauces…), lo estrafalario de los acompañantes de los enmascarados y todos sus atributos para la agresión, pero el único sonido que se suele mencionar es el de los cencerros, más que el de otras músicas que acompañan. Internet es un espacio para la exhibición de las mascaradas, pero con respecto a la oralidad —composiciones anónimas o no, breves y sencillas, que perviven en la memoria, aunque se fijen por escrito, y que mezclan lo serio y didáctico con soez y jocoso— es un espacio de ocultación.

Significación ritual y consideración actual

Los Carochos son una dramatización dinámica de una experiencia colectiva de los vecinos de Riofrío en el pasado operaban en una sociedad autárquica y, desde su recuperación en los años 70, sigue siendo la experiencia de los que todavía moran allí más los que están fuera por diversas razones, como miembros de una sociedad global en la que la tradición no es un monopolio de grupos estancos.

Las ceremonias en el pasado estaban relacionadas con los ritos de iniciación o paso (la organiza el colectivo de mozos), con los ritos de la fecundidad y la sabiduría (reparto de parabienes, petición de aguinaldos, niño recién nacido, obscenidad, démones que regresan en el solsticio de invierno), con ritos de purificación y purga mediante el fuego (expandir el humo, arrojar ceniza y tiznar con la corcha), la palabra (pronunciar fórmulas y recitar coplas satíricas) y el agua (bautizar al Niño y cruzar el río) y, también,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

con ritos de lucha de los opuestos (todas las peleas agónicas de grupos contrarios utilizando instrumentos para agredir). Todavía en Los Carochos se manifiestan estos tipos de ritos que podemos interpretarlos de dos maneras, como supervivencias puras, y aquí aplaudiríamos su resistencia al cambio sin más; o como supervivencias populares en un proceso cultural híbrido y complejo (García Canclini, 1995: 205), si consideramos que la mayor parte de los participantes hoy han desarrollado la mayor parte de su vida en la ciudad y, lógicamente sus quehaceres no se ordenan con el tiempo natural (astronómico-metereológico) de las sociedades agroganaderas de las que proceden estos ritos esenciales.

Sin embargo, en el tiempo cultural extraordinario la fiesta se percibe por sus cualidades diferenciadoras en las que prima una vinculación a la tierra de origen, no solo como un lugar geográfico-natural al que retornar, sino como un lugar social, personalizado donde todos conocen la ascendencia de todos a diferencia de lo que ocurre en la ciudad. A pesar de esta perspectiva *emic*, desde un punto de vista *etic* la comprensión de Los Carochos, y de las otras mascaradas, solo se puede entender desde el relativismo cultural, ajeno a planteamientos etnocéntricos. De hecho, todos los cuadros de la pre-teatralización se resuelven de una manera airosa para todos y el final suele ser, como sucede en este caso, una apoteosis de la unión de la diversidad.

Esta complejidad ha sido aprovechada en los últimos años por aquellos integrantes de la comunidad, que consideran que tienen una responsabilidad pública con respecto a la tradición heredada. Estos, sin anular el rito y todos los elementos espontáneos que lo conforman, lo compaginan con otras acciones más mediáticas como los desfiles, que tienen una amplia repercusión en Internet. También aprovechan la Web oficial, para difundir la mascarada tal y como se vive cada uno de enero en Riofrío y que, al mismo tiempo, sea una historia de vida, y todas aquellas manifestaciones artísticas y culturales, e incluso comerciales, que nacen de la misma.

Independientemente de que sea necesario hallar la armonía entre las comunidades, las que ejecutan sus ritos, y las entidades públicas y políticas, las que las instan y subvencionan para construir espectáculos basados en la máscara, pero transformados en productos turísticos. Todavía late una cultura profunda capaz de dinamizar a muchos colectivos con motivaciones diversas. Cualquier reencuentro identitario que se haga hoy día con respecto a esta mascarada o a cualquier otra, sea como rito o como espectacularización de la cultura popular o campesina, necesariamente pasa por las redes sociales, sitios web, blogs… Sin embargo, no parece que fuera del propio rito o de algunas publicaciones en Internet muy concretas, la oratura seria e inconveniente o, simplemente, ocurrente y grosera se exponga como una parte fundamental de la mascarada.

Bibliografía

Blanco Albert, Daniel (2017): «Riofrío y Birmingham unidos por la ópera *La Obisparra*», *Los Carochos*, 5, pp. 10-11.

Blanco González, Juan Francisco (2004): *Los Carochos. Rito y tradición en Aliste*, Zamora, Semuret.

Blanco González, Juan Francisco (2020): «El cuerno y la magia del viento», *Los Carochos*, 8, p. 7.

Blanco Sutil, Jorge (2015): «Periplo a Ítaca, un viaje de ida y vuelta», *Los Carochos*, 3, p. 9.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5252

Calles Pérez, Agustina y Ramos García, Carmen (2010): *Indumentaria tradicional en Sayago*, Zamora, CESIC *et alii*.

Calvo Brioso, Bernardo (2012): *Mascaradas de Castilla y León. Tiempo de fiesta*. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. URL: <http://www.jcyl.es/jcyl/patrimoniocultural/mascaradas/fichas/mascaradas.pdf>.

Campo Tejedor, Alberto del (2018): «Tiempo para la burla obsceno-escatológica. Las sandingas: fiesta, sexualidad e inversión del orden en un pueblo de Andalucía», *Boletín de Literatura Oral*, 8, pp. 133-157. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.v8.7

Caro Baroja, Julio (1965) (2006): *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Alianza Editorial.

Caro Baroja, Julio (1967): *Lo que sabemos del Folklore*, Madrid, Gregorio del Toro, ed.

Caro Baroja, Julio (1978): *Las formas complejas de la vida religiosa*, Madrid, Akal.

Cotera, Gustavo (1999): *La indumentaria tradicional en Aliste*, Zamora. Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»-Caja España, Zamora.

Díaz Viana, Luis (1984): *Rito y Tradición Oral en Castilla y León*, Valladolid, Ediciones Ámbito.

Díaz Viana, Luis y Martínez Laseca, José María (1992): *«De hoy en un… año». Ritos y tradiciones de Soria*, Soria, Diputación Provincial de Soria.

Dueñas, Arturo (2019): *Las mascaradas de Aliste*, Valladolid, La Esgueva Films, 18´.

Fernández Cuesta, Eliseo (1988): «Hipótesis sobre una función de Carnaval», *Gazeta de Antropología*, 6, art. 8. <http://hdl.handle.net/10481/13754>

Gago, Rubén (2016): «Entrevista a Manuel Garrote Blanco, director de *Galo, la leyenda de Los Carochos*», *Los Carochos*, 4, pp. 10-14.

García Canclini, Néstor (1995): *Culturas hibridas. Estrategias para entrar en la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Garrote Franco, Manuel (2015): «Galo: la leyenda de Los Carochos. Mascarada a 24 fotogramas por segundo», *Los Carochos*, 3, p. 3.

Gil Zarzosa, Ignacio, Vara Fernández, Esther y Macho Blanco, Isaac (coords.) (2013): *Riofrío de Aliste. Nuestra vida, nuestras imágenes 1900-1979*, Valladolid, Ediciones Imágenes con vida.

Godinho, Paula (2010): *Festas de Inverno no Nordeste de Portugal. Património, mercantilização, e aporías da «cultura popular»*, Castro Verde-Alentejo, 100Luz.

González Fernández, Óscar J. (2014): *Mascaradas de la Península Ibérica*, Oviedo, Eujoa.

Hidalgo Blanco, Laura, Chimeno González, Benjamín y José Miguel Canas Morán (2017): «Todos somos carochos», *Los Carochos*, 5, pp. 4-6.

Hortelano Mínguez, Luis Alfonso (coord.) (2009): *Atlas de la Raya hispano-lusa: Zamora/Tras-os-Montes*, Zamora, Diputación de Zamora. URL: <http://www.distrans.es/recursos/descargas/atlas-la-raya-hispano-lusa.pdf>

Marcos Arévalo, Javier (2009): «Los carnavales como bienes culturales intangibles. Espacio y tiempo para el ritual», *Gazeta de Antropología*, 25, 2, art. 49. URL: <http://hdl.handle.net/10481/6906>.

Martí i Pérez, Josep (1996): *El Folklorismo: uso y abuso de la tradición*, Ronsel, Barcelona.

Méndez Plaza, Santiago (2002): *Costumbres comunales de Aliste*, Juan Ignacio Plaza Gutiérrez y Luis Alfonso Hortelano Mínguez (introd.) Zamora, Ayuntamiento de Riofrío de Aliste-Semuret.

Ong, Walter J., (1982) (2016): *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.

Panero García, M.ª Pilar (2017): «Cambio semántico en una mojiganga. La Vaca Bayona de Almeida de Sayago», en *Maschera e alterità*, Pietro Sisto e Pietro Totaro (eds.), Bari, Progedit, pp. 179-207.

Rodríguez Pascual, Francisco (2009). *Mascaradas de invierno en la provincia de Zamora*, Zamora, Semuret.

Rodríguez, Alfredo (2014): «Embajadores durante 2013», *Los Carochos*, 2, p. 4.

Sánchez Jiménez, José (1975): *La vida rural en la España del siglo XX*, Barcelona, Planeta.

Tiza, António A. Pinelo (2013): *Máscara e Danças Rituais – Ritos Ibéricos do Solstício de Inverno*, Lisboa, Eranos.

Tiza, António A. Pinelo (2018): *Simbologia Maçónica nos Rituais de Inverno*, Carviçais, Lema d´Origem.

Tola Tola, Roberto (2015): «Las Obisparras de Aliste (Zamora): la celebración del "Pajarico" en Villarino Tras la Sierra a través de una descripción del siglo XVI», *Revista de Folklore*, 395 (enero), pp. 4-13. URL: <https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=3952>.

Fecha de recepción: 10 de febrero de 2020
Fecha de aceptación: 14 de marzo de 2020

Narrativas visuales, experiencias rituales y proyecciones virtuales. Un estudio de caso: la romería de Santa Marta de Ribarteme (Pontevedra)

Visual Narratives, Ritual Experiences and Virtual Projections. A Case Study: The Romeria of Santa Marta de Ribarteme (Pontevedra)

Laura Sánchez Pérez
(Centro Asociado a la UNED de A Coruña)
lsanchez@a-coruna.uned.es
ORCID: 0000-0003-2455-4115

Abstract: Currently, different forms of ritual participation in romeria converge. Both the promotion of celebrations and the exhibition of experiences through digital media and social networks, transcends the locus of celebration, projecting itself in a virtual space. From this, new formulas of participation arise that also affect the meaning of the religious and community experience. The confluence between the different experiences (religious, tourist and virtual) can generate tensions at the different levels and spaces of participation. The romeria of Santa Marta de Ribarteme (Pontevedra) is one of these cases. This article will explore the tensions and conflicts between the different conceptions of the celebration for devotees, tourists and virtual spectators. The aim is to intuit possible modifications in the communitarian practices and experiences of the ritual.

Keywords: Visual Antropology, Romeria, Ritual, Santa Marta de Ribarteme

Resumen: En las romerías actuales confluyen diferentes formas de participación ritual. El uso de medios digitales y redes sociales para promocionar la celebración y para exponer las vivencias de los actores sociales trasciende el *locus* de celebración, proyectándose a un espacio virtual del que surgen nuevas fórmulas de participación, que afectan al significado de la experiencia religiosa y comunitaria. La confluencia entre las diferentes experiencias (religiosa, turística y virtual) puede generar tensiones en los distintos niveles y espacios de participación. Este es el caso de la Romería de Santa Marta de Ribarteme (Pontevedra). En este artículo se exploran las tensiones y conflictos surgidas de las diferentes concepciones del ritual para devotos, turistas y espectadores virtuales, para entrever posibles modificaciones en las prácticas y experiencias comunitarias del ritual.

Palabras-clave: antropología visual, romería, ritual, Santa Marta de Ribarteme

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

Introducción

Este artículo[1] analiza las diferentes expresiones y experiencias de los participantes en la romería de Santa Marta de Ribarteme (Pontevedra), así como el significado que adquiere el ritual para los distintos actores sociales que participan actualmente de esta celebración de diferentes maneras. Se centra, principalmente, en cómo se construye la proyección de la imagen de la romería a través de los medios virtuales y cuál es su repercusión sobre el significado de la celebración y sobre la participación en el *locus* ritual. La finalidad es presentar cómo se construyen las experiencias y cómo se difunden, tanto a través de los medios de comunicación como desde los participantes, para entrever posibles modificaciones, tensiones y conflictos derivados de las diferentes concepciones del ritual.

Esta romería ha adquirido una enorme proyección internacional que, además de congregar cada año a miles de personas *in situ*, también es retransmitida de forma masiva por los medios de comunicación (telediarios, revistas, radio, etc.) y redes sociales. En este escenario se reproducen narrativas visuales que, en sus diferentes interpretaciones, pueden dar lugar a tensiones entre devotos, turistas y espectadores virtuales, generando prácticas que podrían ser interpretadas como agresivas o que modifican el itinerario ritual, lo que, a su vez, podría dar lugar a una reinterpretación de su significado religioso-comunitario hacia el de espectáculo, más ligado al consumo y ocio turístico.

La primera parte de este artículo se dedicará a la aproximación metodológica y a las principales influencias teóricas sobre las que se sustenta el análisis, para introducir el abordaje *webnográfico*, que se revela como herramienta metodológica complementaria y esencial en la investigación etnográfica actual. En la segunda parte se presentará la romería de Santa Marte de Ribarteme y los diferentes actores sociales, para analizar sus experiencias en el *locus* ritual; posteriormente, se abordará la proyección en el *locus* virtual y se analizará la proyección de la romería en los medios de comunicación y en el espacio virtual, para conocer las experiencias registradas por los usuarios virtuales.

Aproximación téorica y metodológica

El análisis parte de los trabajos de observación y documentación gráfica realizados en la romería de Santa Marta de Ribarteme, de 2015 y 2018. Esta investigación personal es parte de un estudio continuado sobre la temática de las romerías gallegas, iniciado en 2005 en la Virgen de O Corpiño (Lalín) y que se ha venido desarrollando de forma intermitente hasta la actualidad en diferentes escenarios de observación de la geografía gallega.

En el caso que nos ocupa, el trabajo de campo realizado se completó con el análisis documental de la difusión de la romería de Ribarteme en los medios digitales. La base documental del entorno virtual que se ha recogido y analizado para este texto está

[1] Parte de este trabajo fue expuesto en la comunicación «Incidencias del turismo sobre el Patrimonio Inmaterial. Un estudio de caso: la romería de Santa Marta de Ribarteme (Pontevedra)» presentada en el XVII Congreso Latinoamericano de Religión y Etnicidad «Movilidad religiosa y conflicto. Patrimonio cultural y turismo», que se celebró del 9 al 13 de julio de 2018 en Toro (Zamora). Mi agradecimiento a Pilar Panero y Carmen Morán por invitarme a participar en su panel. También quisiera agradecer a José Luis Alonso Ponga, María Jesús Pena Castro y Vivian P. Rosado Cárdenas las sugerencias aportadas que, sin duda, han mejorado este texto.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

conformada por más de 100 medios y noticias de medios nacionales e internacionales[2], desde el año 2015 al 2019 (principalmente). También se han registrado webs y blogs (turísticos, institucionales y personales) y, sobre todo, los comentarios de los usuarios de redes sociales (Facebook y Twitter) a estas noticias.

La observación de las percepciones recogidas a través de las respuestas y comentarios a noticias concretas sobre la romería de Santa Marta, no deja de ser una aportación más sobre la experiencia ritual que, si bien de forma indirecta, refleja la forma de entender y significar el ritual en un escenario igualmente interrelacionado. No obstante, es preciso aclarar que esta es una visión complementaria y no principal del análisis de las narrativas presentes en la romería de Santa Marta, sobre todo porque el análisis *webnográfico* y la etnografía virtual se presenta en forma de «captura[3]» (Beaulieu, 2004; Domínguez Figaredo, 2007): una aproximación a las respuestas espontaneas realizadas por diferentes usuarios que no están sujetas a la aplicación de métodos específicos de recogida de información. Así, siguiendo a Daniel Domínguez Figaredo:

> la etnografía virtual podría entenderse como una etnografía estructurada en torno a casos concretos dentro y fuera de la red, vinculados entre sí por medio de complejas relaciones mediadas por artefactos tecnológicos, de los que Internet solo sería uno más de ellos. (2007: 59)

En la actualidad, para los no locales, la fuente de información primaria es Internet: los programas, citas, eventos, se muestran en la red de redes, y la gente consulta noticias, foros, páginas turísticas, etc., en donde obtienen la información sobre la festividad que desea visitar. Al mismo tiempo se socializa a través de las redes sociales, compartiendo noticias, eventos, imágenes, etc., creando conversaciones lentas o intermitentes, exponiendo sentimientos, reconocimiento o aceptación. Internet es, por tanto, un escenario indirecto de participación que también es susceptible de ser analizado.

El interés en el grupo de observadores virtuales radica en conocer cómo interpretan el significado del ritual a través de la exposición de imágenes secundarias (principalmente condicionadas por el subtexto periodístico que reclama su espacio en el entorno virtual) y cuáles son las principales reacciones que suscita; esto es, qué emociones, representaciones e interpretaciones se expresan en los comentarios a dichas imágenes y en qué medida están ligadas al significado ritual; o, desde una aproximación básica, cómo estas narrativas manifiestan elementos más complejos del esquema cultural en un escenario virtual. Como indican Francisco Javier Doménech y Miquel Tirado (2004: 55), apoyándose en los planteamientos de la «teoría del actor-red» de Bruno Latour (2001), «tecnología y sociedad no son esferas separadas, sino algo mutuamente constitutivo y definitorio».

---

[2] En las referencias bibliográficas se indican únicamente las webs y medios digitales que se reseñan en este texto.

[3] Sobre la definición de la etnografía en los espacios virtuales ver Daniel Domínguez Figaredo (2007). Este autor distingue entre las nociones de *captura* y *comparativa*, basándose en la definición de Anne Beaulieu (2004) que «introduce el componente de captura para referirse a aquellos extractos conversacionales susceptibles de consideración para la etnografía. Estas capturas pueden ser textos, imágenes, o vídeos» (Domínguez, 2007: 53). No se trata de realizar trabajo de campo en el sentido extenso y convencional, sino de usar Internet como un campo de estudio o, cuanto menos, conociendo las particularidades de las comunidades/actores virtuales analizados. Todo ello teniendo en cuenta siempre que el trabajo de campo, también en Internet, está en constante construcción.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

Al poner la mirada sobre este grupo de actores virtuales, también se ponen de manifiesto todas aquellas tensiones que subyacen en la experiencia ritual *in situ* pero que, amortiguadas por el contexto de la celebración, no sobresalen. De igual modo, el análisis de cómo se construye el discurso visual que se asocia con esta romería servirá de reflexión sobre la intencionalidad de ciertos comportamientos y sobre el objeto moral de los mismos en este tipo de celebraciones. Todo ello, con la finalidad última de explorar las diferentes vivencias de los usuarios en los diferentes espacios, así como las ramificaciones derivadas de esta interrelación.

El abordaje teórico general de este artículo se realiza desde la antropología aplicada, la visual y, sobre todo, la simbólica. Por ello se parte, al menos en el planteamiento inicial, de la idea de *performance* desarrollada por Víctor Turner (1988). El autor considera que los actos de representatividad (como las fiestas, los carnavales, las romerías, etc.) expresan los principios, valores, realidades y significados de una cultura concreta. La puesta en escena o *performance* que se lleva a cabo en estas actividades comunitarias tiene como finalidad reproducir un guion preestablecido en el que los individuos reviven su historia particular y su contexto social. A través de la dramatización, ponen en valor su propia cultura, dotándola de un significado constante. Con la *performance* se valida la experiencia comunitaria, poniendo de relieve los dramas sociales y experimentando sus códigos identitarios. Y esta experiencia se da en dos niveles: en las prácticas, como actores en cuyo papel pueden llegar a conocerse mejor; y, en la observación, se comprenden a sí mismos a partir de la participación, representados por otro grupo de seres humanos.

Esta concepción entronca con la idea de *juego profundo* desarrollada por Clifford Geertz (1993) a partir de la definición de Jeremy Bentham[4] (1780), en la que la dramatización de intereses de status no es más que una representación de la matriz social. Sirve para decir algo sobre algo; se vincula una función interpretativa, ya que es una lectura de la experiencia de la cultura local, puesta en práctica a través de una acción concreta. Así, en el caso que nos ocupa, esta romería condensa una serie de símbolos que reproducen un sistema de significados que, al ser mostrados de forma visual, son interpretados por los diferentes interlocutores, manifestando sus tensiones sociales y culturales. Y estas se pueden reproducir tanto en el *locus* ritual (en mismo tiempo y espacio), como en el virtual (con distintos tiempos-espacios, como explica Hine, 2004).

En la misma línea que expone Salvador Rodríguez Becerra (1989: 147), en este artículo no se van a exponer las diversas funciones de la romería,

> pero si conviene recordar que existe un amplio consenso acerca de que la fiesta materializa la identidad social y cultural, los individuos ejercen su condición de miembros de la comunidad, comarca, región o nación, y se reafirman en ella, a la vez que se transmiten mensajes culturales vehiculados por signos y símbolos que sólo los miembros de esa cultura conocen. (Velasco, 1982)

Por tanto, a través de la *performance* se refuerza la *communitas* y se pone de manifiesto el *drama social*. Sociedad y comunidad son la base del significado de la puesta en escena, en la que se refuerza y se ponen en valor las experiencias de los romeros, pero también las jerarquías sociales, las relaciones personales, las concepciones de salud y

[4] Jeremy Bentham (1780) define el juego profundo como un juego con apuestas tan altas que ninguna persona racional se involucraría en él. Puede ser irracional jugar este juego ya que en esta apuesta hay mucho que perder y se dan altas probabilidades de que devenga en fracaso.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

enfermedad, lo sagrado, lo festivo y lo ritual. Este significado *profundo* de la cultura es representado y *experienciado* en un *locus* ritual concreto, estructurado y acotado, que se repite y se renueva de forma periódica. Los actores sociales experimentan y significan la romería desde estos parámetros, donde la *performance* está vinculada fuertemente con la cultura, la identidad y la comunidad.

En una perspectiva actual, intercomunicada a distintos niveles, Marc Augé (2018) reflexiona acerca de las paradojas de la movilidad, haciendo hincapié en los cambios en los conceptos de identidad y alteridad a causa de la globalización de los medios de comunicación. Explica que su trabajo consiste en «poner en términos de espectáculo las diferencias y hacer de ellas productos de consumo». El primero de estos productos es el consumo turístico. Por ello, la cultura también se torna producto de consumo y, los individuos, *consumen* experiencias culturales (ya sean propias o ajenas). Esta concepción de la experiencia o de la puesta en escena *turística*, por tanto, se aleja de la consideración de *drama social* planteada previamente, pero se ajusta a una realidad presente en las celebraciones actuales.

Este consumo de la cultura en términos de experiencias turísticas supone la búsqueda de elementos de alteridad (o bien diferentes, o bien exóticos) o identidad (de unión o asimilación). El turismo se convierte en una expectativa más de los individuos y, debido a la globalización de los medios de comunicación, la experiencia deja de ser personal, para ser prontamente compartida y difundida. Si a esto le unimos que las redes sociales se han vuelto primarias en el comportamiento habitual de los individuos, la separación entre lo digital y lo no-digital (o real), es bastante difusa (Hine, 2004), creando «un mundo de información que vuelve cada día más dudosa la distinción entre realidad y ficción» (Augé, 2018: 16-17).

En la misma línea, centrándose en las interacciones derivadas del uso de Internet y las redes sociales, el filósofo Byung-Chul Han (2017) postula que la hiperconectividad nos hace esclavos, y no amos. El poder actual es seductor: se mueve por las redes sociales, azuzando la emoción de los individuos, creando una falsa ilusión de libertad en el que la gente teclea y se posiciona digitalmente, pero no actúa. Esto supone que la comunicación no se basa en escuchar o dialogar, sino en mostrar. Y, por ello, los individuos libran una batalla silenciosa en la que pugnan por distinguirse, por mostrarse en opinión o en imagen. Una de las fórmulas de hacerlo es mostrar su ocio a los demás.

Las narrativas que se muestran en los medios digitales son intencionales (como cualquier otra narrativa). No obstante, tienden a lo visual para reforzar los posicionamientos individuales; pero también a la semiótica, para garantizar la rápida transmisión de sentimientos, emociones, etc. Ambas formas de expresión son utilizadas de forma conjunta: los breves textos descriptivos (las opiniones, comentarios, exposiciones, etc.), se acompañan con fotos, videos, *gifs* y toda suerte de fórmulas visuales de corta duración; también se usan emoticonos más o menos explícitos (y prediseñados) así como *stickers* y diferentes modos de codificación semiótica de sentimientos y emociones. En el espacio virtual, la comunicación ya no es *logocéntrica*: la imagen sustituye a la palabra, se representa una idea y con ella, también, se narra un *discurso dirigido* (en el sentido de Michael Foucault 1970, 1980), que es más o menos explícito y consciente para los interlocutores.

Para Michael Foucault (1979), en la modernidad y postmodernidad, este *oculocentrismo* derivado de la proliferación de imágenes en periódicos, revistas, etc., «se convierte en una herramienta y un medio por el que se ejerce el poder en la sociedad.» (Banks, 2010: 34). En este sentido, los controles de vigilancia modernos, más o menos

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

visibles y más o menos intuidos por la población (desde cámaras de vigilancia a redes sociales) son un moderno *panóptico* en el que se *reproduce el poder* Michel Foucault (1970, 1980).

Marcus Banks (2010: 34) diferencia entre «narrativa interna y externa» de las imágenes. Así, la *interna* responde a la pregunta básica de descripción de la imagen (qué objetos, personas, etc., aparecen en ella) mientras que la *narrativa externa* es la historia que se construye respondiendo a preguntas más complejas, sobre la intencionalidad de la foto, la del autor, sobre el contexto en donde fue tomada, etc.; teniendo en cuenta, por tanto, personas y acontecimientos: «en pocas palabras, considerando la imagen como un nodo o un canal en una red de relaciones sociales humanas.»

La imagen como representación visual, continua Marcus Banks (2010: 35-36), tiene tres propiedades adicionales (Chaplin, 1994): su forma está dictada por un conjunto de códigos o convenciones, se inserta en procesos sociales (los refleja y constituye) y, finalmente, tiene algún tipo de fuerza intencional (*agencia*) lo que supone estar dirigida a alguien o algo (observador, consumidor o usuario). Bajo esta perspectiva, las imágenes nacidas para ilustrar las noticias (personales o informativas) también se conciben para provocar la reacción de los usuarios; se diría que obtienen una *agencia secundaria* (Gell, 1998), en el sentido de que las personas que las realizan transfieren su intencionalidad a la fotografía. Son herramientas para un fin, más o menos consciente,

> porque un nexo de relaciones humanas imbuye al objeto con una agencia aparente, con independencia de los deseos de cualquier individuo particular. La idea de que las imágenes, bien por derecho propio o como herramientas de otros humanos, tienen agencia, implica que las imágenes «trabajan». (Banks, 2010: 31)

Por tanto, las imágenes que utilizan los diarios, blogs, páginas de noticias o usuarios en general, *trabajan* para los demás internautas: transmiten una idea, más allá de una presencia en el lugar. Junto con los titulares o pies de foto que acompañan a cada imagen se crea una narrativa, más o menos posicionada, que induce una reacción en el observador. Desde esta consideración, aquellas personas que navegan entre redes sociales, blogs y múltiples plataformas informativas, recogen esta información y, sobre ella y su experiencia, manifiestan sus sentimientos en forma de comentario, *likes*, emoticonos, etc.

Por otro lado, cuando los usuarios virtuales muestran o comparten de forma visual sus propias vivencias, éstas se manipulan e idealizan, ya que el espectador virtual asume códigos sin diálogo directo: a partir de la interpretación de la imagen mostrada, crea o imagina el contexto, las relaciones y las dota de significado. Esta manipulación intencionada de las imágenes está dirigida a idealizar las vivencias mostradas. En este sentido, como dice Byung-Chul Han (2017), las redes sociales solo quieren presentarnos aquellas secciones del mundo que nos gustan; es, lo que el autor llama la «tiranía de lo igual». Y, bajo esta perspectiva, se entiende la afirmación del mismo autor de que «los turistas no tienen experiencias que impliquen una trasformación y un dolor. Se quedan igual. Viajan por el infierno de lo igual» (2017: 58). Reproducen patrones que se acomodan a este código visual, *trabajan* para mostrar un contexto idealizado de experiencias.

A partir de todo lo anterior, por tanto, cabe preguntarse ¿cómo se proyecta la experiencia ritual de Santa Marta de Ribarteme en el espacio virtual? ¿se reproducen los mismos valores del drama social y de refuerzo de la *communitas*? O, por el contario, ¿se invierte la codificación para resignificarse en una puesta en escena de consumo turístico?

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

Y, en cualquier caso ¿cómo afecta todo ello a la celebración de la romería de Santa Marta de Ribarteme?

La romería de Santa Marta de Ribarteme

Antes de proceder al análisis del significado de la experiencia de cada parte implicada, señalaré brevemente las particularidades del estudio de caso que guiará la reflexión de este texto. He seleccionado la romería[5] de Santa Marta de Ribarteme por su particular exposición de la devoción religiosa y porque, a mi entender, condensa múltiples facetas del significado vital, comunitario y religioso de la experiencia ritual gallega.

En su definición más básica, las romerías son peregrinaciones de los devotos a un santuario. Por lo general se componen de distintos momentos de celebración comunitaria (Rodríguez Becerra, 2009; Velasco, 1982): la preparación o camino al santuario, la parte central en la que se lleva a cabo la liturgia católica bajo la advocación del santo o santa protectores (parte en la que toma significado el ritual propiamente dicho) para, una vez completada, pasar a la comensalidad o celebración *profana* (fiestas patronales, meriendas campestres, etc.).

Esta celebración se localiza en el pueblo de Ribarteme, en el sur de la provincia de Pontevedra, muy próximo a la frontera de Portugal. Es una fiesta periódica, que coincide con la onomástica de Santa Marta, el 29 de julio; además, como es habitual en muchas romerías gallegas, se enmarca dentro las fiestas patronales del pueblo. Según el relato bíblico, Santa Marta es la hermana de Lázaro; fue ella quien intercedió ante Jesucristo, cuando su hermano murió, para que obrara el milagro de que le devolviera la vida. Por eso se considera a esta Santa la intercesora en los momentos críticos de la vida, siendo la protectora de los desamparados o, más concretamente, de los desahuciados[6].

La datación histórica de esta celebración es difusa. Pese a que hay fuentes que defienden que se celebra desde el siglo XII, otras sitúan el comienzo de esta práctica en la Edad Media. No obstante, la primera referencia escrita a la celebración de esta romería data de 1700.

La característica principal de la romería de Ribarteme es que los devotos realizan «una procesión de *cadaleitos*[7]» o desfile de ataúdes. Algunos de los devotos u «ofrecidos», (llamados así porque se ofrecen a la Santa para que interceda en sus peticiones), tras la misa solemne, se introducen en los ataúdes y realizan así la procesión penitente alrededor del santuario (figura 1). Por ello esta romería es denominada coloquialmente como la «romería de los no-muertos» o «de los que han vuelto a la vida». No obstante, como veremos a continuación, esta percepción deriva principalmente de la forma en que la romería se presenta en los medios de comunicación, más que en la propia concepción de las personas devotas.

Esta diferenciación en los términos de «no-muertos» o de los que «vuelven a la vida» es esencial para entender la polaridad en la percepción de los distintos usuarios: la primera tiene un tinte de morbosidad tétrica; la segunda, se aproxima al sentimiento de intercesión que solicitan las personas devotas que participan en ella.

[5] Si bien no voy a entrar en la distinción entre fiesta popular, romería o fiesta tradicional, pues en este caso los límites que separan estos conceptos son difusos, utilizo el término romería por ser el más común para referirse a esta celebración por los diferentes actores sociales.

[6] El significado de desamparo o desahucio aquí se entiende a la ausencia de salud causada por enfermedades graves o mortales.

[7] Término gallego para referirse a los ataúdes.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

Figura 1. La característica principal de la romería de Ribarteme es que ciertos devotos participan en la procesión tras la misa solemne dentro de ataúdes, porteados por otros romeros o familiares, como ofrenda o petición ante Santa Marta para que medie en procesos de salud-enfermedad. La procesión se inicia en la iglesia, recorre el entorno del santuario atravesando el espacio del campo donde se celebran las fiestas patronales, rodea la iglesia y finaliza en el interior del santuario. En la imagen se muestra el último tramo de la procesión en el atrio. 2015.

La praxis de esta romería no es única[8] en Galicia, ya que las celebraciones de Santo Anxo en Moaña (Pontevedra) y «*Os Caladiños*[9]» en Pobra do Caramiñal (A Coruña) son similares. Pese a que estas romerías se realizan en zonas más pobladas, con mejores accesos, tanto a pie como en autobús o en coche particular, la de Ribarteme, sin embargo, es la más conocida. Quizá su localización, en un pequeño valle próximo a la frontera con Portugal, refuerce su carácter *liminal* (Turner, 1988) y contribuya a fomentar el halo de *ancestralidad*[10] que le acompaña. Mientras que Moaña y A Pobra do Caramiñal son poblaciones más grandes y destinos turísticos estivales, Ribarteme es un pequeño pueblo apartado. La población flotante ha provocado que las celebraciones de *Santo Anxo* y *Os Caladiños* hayan perdido devotos, así como parte de la carga ritual en aras de un refuerzo del carácter festivo.

Sin embargo, la romería de Ribarteme en los últimos años ha alcanzado una gran proyección mediática, tanto a nivel nacional como internacional; el punto de inflexión se produce con la publicación de reportajes sobre la celebración en diferentes medios de

[8] Frente a lo que se defiende, como se verá, de forma reiterada por diferentes medios de comunicación, ya sea como reclamo turístico o como forma de legitimación del ritual.

[9] Palabra gallega para designar a los que están callados o que van en silencio.

[10] Este es un calificativo común a la hora de promocionar la *singularidad* de esta romería en los medios de comunicación, como se verá más adelante. Uso aquí el término para reflejar la carga simbólica asociada a esta celebración.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

comunicación internacionales de cierto prestigio, como la revista *National Geographic* (2013) y el periódico inglés *The Guardian* (2008). Éste último periódico publicó una lista de *celebraciones extrañas*[11] en la que la romería de Ribarteme se reseñó en el segundo puesto. Desde entonces, a nivel de promoción turística, se han repetido las referencias a esta lista, alimentando la *singularidad* o rareza. Es habitual, como se verá más adelante, que se refieran a esta celebración como «única» y se vincule al mantenimiento de una mayor centralidad en sus prácticas religiosas, lo que refuerza la percepción de esta celebración con la inmanencia[12] del ritual.

La imagen de Ribarteme, por tanto, trasciende el ámbito local para ser reproducida como una práctica reseñable, fuera de lo normal, en diferentes sociedades y culturas. Puede que esta reproducción no se interprete de igual modo en los distintos países en los que se muestra; no obstante, el interés reside en conocer cómo se interpreta a nivel local, para así detectar las tensiones generadas por la forma en que se difunde la imagen del ritual.

Un observador externo, (presencial o virtual), que desconozca el propósito de la ceremonia, puede malinterpretar tanto las prácticas religiosas como la finalidad personal de los actores sociales que participan en ella. Los ataúdes (figura 1) evocan una asociación directa con la muerte; concretamente, con los ritos fúnebres previos a los entierros. En algunas zonas de Galicia todavía se transportan a hombros desde la casa de la persona finada al cementerio, en compañía silenciosa de familiares, vecinos y amigos. La asociación visual entre ambos ritos, el de mediación en la enfermedad y el fúnebre, es inevitable. Esta interpretación emocional conduce a asimilar la experiencia en ambos ritos: la fuerte asociación visual entre los ataúdes, los porteadores, la gente congregada a su alrededor, las expresiones serias y de dolor, etc., irremisiblemente evocan a experiencias de muerte, de espacios fúnebres, de emociones de tristeza. Y, aquí, surge la distorsión en la interpretación de la celebración, ya que, en realidad, lo que se está celebrando en la procesión de Santa Marta de Ribarteme, es la vida.

Esta concepción vitalista de la celebración se refleja en las plegarias o coplillas que cantan los romeros durante la procesión: «Virgen Santa Marta, reina de la gloria, todo el que se ofrece, sale con victoria», «*Virxen Santa Marta, estrela do norte, que lle deu a vida ó que estivo á morte*»[13].

Ambas son plegarias de esperanza, no de dolor, que manifiestan la intencionalidad del ritual para los devotos participantes: el sacrificio personal para solicitar la mediación de la Santa para reestablecer un proceso de enfermedad. O, lo que es lo mismo, la búsqueda desesperada de apoyo para volver a la *normalidad,* demostrando la firmeza de la intención a través de un acto extremo, que produce desazón en quien lo realiza y en quien lo observa.

La procesión es una parte de las celebraciones de ese día, aunque también es el momento del ciclo festivo de mayor afluencia. En los días previos a la celebración, se

[11] El artículo, publicado el 28/06/2008 se titula «*Five best... weird festivals*» cuya traducción sería «Los cinco mejores… festivales extraños».

[12] Como se verá en los epígrafes siguientes, la proyección de la romería a través de Internet (tanto diferentes agencias de noticias, como la propia web sobre Ribarteme) parte de la clasificación de la celebración a partir de su *singularidad*, calificándola, por ejemplo, como exótica o ancestral. Estas denominaciones alimentan una percepción esencialista de conservación del ritual, reforzando e idealizando la idea de invariabilidad de la celebración e inmanencia del ritual.

[13] «Virgen Santa Marta, estrella del norte, que le devolvió la vida al que estuvo a las puertas de la muerte» [Traducción propia].

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

organiza la participación de los devotos, especialmente de aquellos que irán dentro de los ataúdes. Se suelen alquilar o comprar previamente, para tenerlos listos para la procesión tras la misa solemne. El día de la celebración, el 29 de julio, se colocan en el lateral derecho de la Iglesia, en el atrio, precintados con una cuerda de seguridad, señalados con los números que previamente han sido asignados a las personas ofrecidas.

Durante toda la mañana hay misas, pero la procesión se realiza tras la de 12h. La duración del recorrido apenas es de unos 15 minutos, siguiendo el mismo itinerario: sale de la iglesia, recorre el campo de la fiesta y vuelve al atrio, donde rodea la iglesia para, finalmente, terminar en el interior de la misma. Cuando la procesión finaliza, empieza la parte «profana» de la celebración de las fiestas patronales, con la comida campestre y la verbena. En los alrededores del Santuario hay toda suerte de tiendas provisionales con velas, exvotos, relicarios, productos religiosos; comida, bebida, ropa, juguetes; casetas de feria, barracas, etc. Todo es parte de la misma celebración, no obstante, cada momento tiene su relevancia particular.

El *locus* ritual: la confluencia de dos experiencias *in situ*

En el espacio de celebración de la romería podemos distinguir dos grupos de actores sociales principales: aquellos que participan directamente en la ceremonia religiosa (devotos) y los que acuden para observar el ritual (espectadores[14]). Evidentemente, todos participan, en mayor o menor medida, de la celebración festiva, pero separo ambos tipos[15] para mostrar las visiones dicotómicas que puede adquirir la experiencia en el *locus* ritual. Devotos y espectadores coexisten en el mismo espacio; no obstante, sus percepciones sobre la celebración, su significado, así como su experiencia ritual, son muy diferentes. Su grado de participación directa o indirecta en el ritual, también supone una forma de diferenciación de cómo significa cada conjunto la celebración.

El grupo que tiene una participación directa es la de los devotos. Éstos son de dos tipos: los penitentes y los acompañantes. Dentro de los penitentes se distinguen, por un lado, los amortajados y, por otro, los *poxos*. Los amortajados son los que participan de forma más evidente en la procesión: o bien dentro de los ataúdes o bien vistiendo una mortaja, que es una suerte de sudario blanco, semitransparente, que se pone sobre la ropa (figura 2); ésta, al igual que los ataúdes, se puede adquirir o alquilar en el Santuario. Este es el grupo central por medio del cual se manifiesta la praxis ritual: los *ofrecidos* que piden favores a la Santa a través de su esfuerzo. Como en otras romerías similares, se consideran dentro de esta categoría a aquellas personas que realizan el recorrido a pie, bien descalzos, bien de rodillas, las que portan velas encendidas o exvotos de cera. Desde un punto de vista visual (figura 2), se identifican fácilmente y se reconocen como los actores principales del ritual.

El esfuerzo, los exvotos, las mortajas, las velas, los pies descalzos, etc., forman parte del diálogo sobrenatural que se establece entre el devoto y la Santa, que se formula a través de la *promesa*. Este tipo de comunicación, como apunta Salvador Rodríguez Becerra (1999: 130-131) se fundamenta en un sistema de reciprocidad basado en favores, cuya relación diádica es consustancial al fenómeno votivo y que se guía por la secuencia «prometer-recibir-dar». Por medio de la *promesa*, ya sea en forma de exvoto, ya sea en

[14] Se utiliza el término espectadores y no observadores, para resaltar la condición intencional de no participación directa.

[15] Evidentemente podrían incluirse más, pero estos son los principales para entender las experiencias y expectativas que cada grupo tiene sobre la celebración.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

Figura 2. Además de aquellos devotos que siguen la procesión dentro de los ataúdes, otros penitentes u ofrecidos caminan descalzos, visten mortajas, presentan exvotos, cirios, etc. En la imagen se aprecian varias personas vestidas con la mortaja, así como las que realizan descalzas el recorrido de la procesión. 2015.

forma de esfuerzo, se crea una estructura de relaciones asimétricas entre el oferente y la figura sagrada, bajo la cual se representa el sacrificio individual para conseguir *la gracia*.

La ofrenda de su esfuerzo es la que lo pone en valor ante la Santa; por eso realizan un acto de fe, catártico e incómodo que manifiesta la firmeza de su petición. Este favor que solicitan puede ser para el momento presente (pendiente aún de resolver) o ya haberse cumplido (haberse pedido en el pasado y estar ya resuelto favorablemente). En este último caso, se renueva la *promesa* para agradecer a la Santa *la gracia*; en algunos casos, la práctica se repite de forma periódica cada año, dependiendo de la petición realizada por la persona ofrecida en el momento de solicitud de intercesión.

Por tanto, el rito tiene dos significados para el ofrecido: por un lado, los que hacen un esfuerzo para introducirse en el ataúd como muestra de esfuerzo personal y ver cumplida su solicitud; y, por otro, los que, una vez han logrado el favor de la Santa, se introducen en el ataúd de nuevo para agradecerle su intercesión.

La lógica que rige esta práctica es que cada ofrecido ha comprado o alquilado el ataúd, pero no lo va a necesitar (porque Santa Marta intercedió y el devoto recobró la salud). Es en este marco conceptual en el que se entiende que esta romería celebra la vida y no la muerte; por eso, para las personas conocedoras del ritual, no existe una asimilación entre el desfile de ataúdes y los funerales, sino que se entiende como un paso intermedio, a través del sacrificio personal, para evitar la muerte.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

Figura 3. Los *poxos* o porteadores se turnan para llevar a hombros a los ofrecidos a para apoyarlos durante el proceso ritual; todos los romeros tienen un lugar central en la procesión. El sacrificio personal se apoya en la comunidad logrando un refuerzo de los vínculos identitarios. 2018.

Pero, ante todo, la base del rito es la comunidad y en ésta adquiere significado. Especialmente en la solidaridad entre penitentes. Otros devotos ayudan a los ofrecidos en sus diferentes prácticas: las personas que portean los ataúdes (denominados *poxos*) son, o bien familiares de la persona a la que portan, o bien penitentes que también han solicitado la mediación de la Santa. Portar el ataúd también requiere de un esfuerzo físico e incómodo pero, además, este subgrupo facilita el cumplimiento del rito para los ofrecidos de los ataúdes, promoviendo la colaboración entre devotos.

En este grupo de porteadores, también se expresa el orden comunitario ya que *poxo* significa tanto porteador como postor. Los *poxos* se relevan a lo largo del recorrido para llevar a hombros los distintos ataúdes, así como la imagen de la Santa. Los turnos se organizan en orden del donativo económico previamente ofrecido al santuario. Y, hasta hace unos años, antes de la celebración se producía una puja económica para lograr portar la imagen de la Santa en el momento final de la procesión e introducirla en la iglesia; esta acción dotaba de un estatus particular a la persona que lo realizaba, logrando un reconocimiento social importante a nivel comunitario.

Finalmente, dentro del grupo de devotos, también se integran los acompañantes, que son los romeros que acompañan la procesión y la liturgia religiosa, pero que no tienen un papel principal en la misma. Es un momento festivo, de celebración; pese a que hay dolor entre los penitentes (no solo por el esfuerzo físico, también por las vivencias y experiencias individuales que los llevan a participar), también hay un fuerte sentimiento de consuelo, acompañamiento y alivio (figura 3). La comunidad se apiada del penitente, le apoya y le acompaña en sus experiencias personales, siendo ésta la finalidad básica del ritual, que le da forma y significado.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

El segundo grupo de análisis, que no participa directamente del rito religioso, es el de los *espectadores* o turistas. Como es una fiesta patronal, Ribarteme recibe muchos visitantes[16], por lo general, vecinos de los pueblos de los alrededores, o familiares que acuden para participar en la parte «profana» de la fiesta. No interfieren en los acontecimientos y se caracterizan por ser meros observadores del ritual. Por lo general, siguen la procesión desde la distancia aprovechando para curiosear, comentar el número de ataúdes, indagar sobre los ofrecidos (especialmente sobre los de los ataúdes) y sus motivos. Este grupo, aunque participa subsidiariamente en el ritual, también muestra el refuerzo comunitario de esta celebración.

Dentro de este grupo de *espectadores* del ritual se incluyen los turistas. Se separa como subgrupo para recalcar su condición externa o ajena. Esta separación no es únicamente geográfica, sino de relación con la comunidad. Inicialmente acuden para observar cómo se desarrolla la procesión, sin intención de participar directamente en ella. Su papel (al menos inicialmente) es el de meros observadores que buscan saciar su curiosidad y como fórmula de entretenimiento. Por lo general, acuden a Ribarteme entorno a la hora en que se celebra la procesión y aguardan expectantes en las inmediaciones del templo; recorren la zona buscando el mejor sitio para observar la procesión, compran algún recuerdo en los puestos provisionales de la fiesta y, concluida la procesión, se marchan. La mayoría solo acuden para ver esta celebración una única vez o, si repiten nuevamente, espacian varios años las visitas.

Pese a que su intención es no participar en el ritual, en algunos casos sus prácticas interfieren en el desarrollo del mismo[17], lo que rompe la intencionalidad inicial. Al percibir la celebración como un elemento de entretenimiento, también se llevan a cabo acciones que, en el contexto de la celebración, podrían considerarse *malas prácticas* para el desarrollo del ritual.

La más extendida y, quizás, la más agresiva para con los devotos, es su constante registro fotográfico; la finalidad de este registro no solo es la documentación del evento sino, en muchos casos, la búsqueda del detalle superfluo. En la zona, como ya se comentó, hay una amplia presencia de medios de comunicación, que graban y fotografían a los devotos durante la procesión. A ellos se suman aficionados a la fotografía, *blogueros*, etc. En los últimos años, además, hay que tener en cuenta el uso generalizado de teléfonos móviles con cámara, que hace que el registro de la celebración (principalmente de la procesión) sea intenso y esté generalizado[18].

---

[16] Inicialmente se consideró la separación los visitantes en un tercer grupo. No obstante, pueden considerarse como visitantes tanto a los devotos (que acuden de todas partes de la geografía gallega) como a los espectadores (*ídem*), por lo que su incorporación como grupo separado podría dificultar la identificación de las experiencias dicotómicas sobre la celebración. Se incluyen aquí como parte de los espectadores a aquellos que no participan directamente en el ritual; evidentemente, los visitantes que acuden como ofrecidos o devotos (o que participan de la liturgia religiosa), están incluidos en el grupo anterior.

[17] Quisiera dejar claro que me refiero a un tipo de turistas muy concreto: los que llevan a cabo lo que se podría considerar como malas prácticas de actuación. No considero que los turistas sean un grupo negativo o perjudicial, como tampoco considero que lo sean los medios de comunicación. De igual modo, tampoco el mal comportamiento está generalizado y localizado solo en estos grupos. Se fuerza aquí el contraste con las categorías anteriores para mostrar los conflictos y tensiones que pueden surgir a raíz de las diferencias en la concepción de la participación en la romería y, sobre todo, por las prácticas derivadas de esta concepción desigual.

[18] Dado que lo que se pretende es resaltar aquellas malas prácticas que se llevan a cabo, se ha incluido en este grupo también a ciertos medios de comunicación. Si bien están presentes en el lugar por motivos

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

Figura 4. El constante registro fotográfico que busca retratar el primer plano de los ofrecidos dentro de los ataúdes provoca una interrupción del clímax ritual de los penitentes, forzándolos a tapar su rostro para esconderse del acoso gráfico. La mayoría de estas imágenes y vídeos serán compartidas por profesionales y aficionados en las redes sociales, blogs y portales de noticias, tanto a nivel local, como nacional e internacional. 2015.

El turista concibe la celebración como una experiencia de ocio, de distensión, etc. Como espectador, consume la puesta en escena y, los suvenires de este espectáculo, son las fotos. Por eso parece haber una competición generalizada por captar la imagen de los ofrecidos dentro de los ataúdes, llegando a niveles cercanos al acoso. Se vulnera constantemente la intimidad de los romeros que, se ven invadidos por múltiples cámaras de fotos que tratan de registrar su cara (que no deja de ser un detalle superfluo).

El problema de esta excesiva documentación gráfica a la que se somete a los devotos es que influye directamente sobre la participación de los romeros. El seguimiento y registro de cada detalle de la procesión alcanza en algunos puntos una intensidad que rompe el clímax de intimidad y penitencia que envuelve la praxis de los devotos. Durante los trabajos de investigación pude registrar como cada persona dentro de un ataúd era fotografiada por más de diez cámaras a escasos centímetros de su cara (figura 4). Por eso muchos devotos se cubren[19] con abanicos, gafas, sombreros, etc., conscientes de que van a ser fotografiados, grabados y difundidos sin su consentimiento.

Hay que recordar que ese momento particular de la celebración es un acto íntimo, personal, al mismo tiempo que se construye comunitariamente. Esta construcción se fundamenta en el respeto por el ofrecido y en el acuerdo tácito de acompañarlo, de

laborales, su presencia desencadena una serie de acciones que se extienden al grupo de turistas; esta interrelación provoca cierta confusión para delimitar a ambos grupos.

[19] Este uso de objetos para cubrirse es aprovechado por los fotógrafos para mostrar gráficamente el contraste de los vivos dentro de los ataúdes. Esta imagen es recurrente en los diarios de noticias.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

solidarizarse con su petición a la Santa y de amortiguar levemente su penitencia sumando la propia.

Durante la procesión, este clímax ritual se interrumpe de diferentes maneras. Es habitual ver a los reporteros de las televisiones, tanto locales como internacionales, entrevistar en directo a los ofrecidos, preguntando por sus motivaciones, sentimientos e impresiones en el mayor momento de intimidad y esfuerzo personal del ritual. La intervención externa se ha normalizado hasta tal punto que, en 2015, pudimos registrar como un particular, aficionado a la fotografía que buscaba captar el momento, ordenaba a la cabeza de la procesión que se detuviera, en mitad del recorrido, para poder tomar la imagen con calma.

Esta masificación del registro gráfico está dirigida principalmente a mostrar la experiencia del turista; que, a su vez, quiere transmitir a otras personas lo que está viviendo en ese lugar. Y lo hace eligiendo una narrativa personal, condicionada y dirigida para no ser descriptiva, sino claramente intencional. En algunos casos es meramente informativo, en otros se trata de evidenciar simplemente que se estaba presente y, en otros, se busca mostrar un *espectáculo*. Como se verá en el siguiente epígrafe, esta forma de transmitir su experiencia repercute en cómo se interpreta el significado del ritual en aquellos que no están presentes en la romería, es decir, los que observan desde el espacio virtual.

Otra de las tensiones comunes se deriva de la búsqueda de lugares para seguir la procesión o para tomar imágenes. En los últimos años se ha restringido el acceso a determinadas zonas y se han habilitado espacios específicos para los medios de comunicación frente a la puerta de entrada al Santuario. No obstante, los espacios habilitados no son suficientes. En Ribarteme, como es habitual en Galicia, los cementerios parroquiales rodean el atrio de las iglesias. La gente se sitúa en lo alto de las tapias y en los muros del cementerio. Incluso, hay carteles que prohíben subirse a los nichos; esto llama la atención de algunos romeros, que conciben el acto de trepar por estas estructuras como una falta de respeto para familiares y difuntos, amén de poner en riesgo el patrimonio material.

Para rebajar las tensiones entre espectadores y devotos, buscando que ambos puedan participar de la celebración, se construyeron unas amplias gradas de hormigón en el recinto, delante de las cuales transcurre la procesión. La finalidad de esta estructura es concentrar a los espectadores en un lugar desde el que observar la procesión con comodidad sin interferir en el ritual, ni poner en riesgo el patrimonio. No obstante, pese a que las gradas son amplias y están ocupadas en su totalidad, es numeroso el grupo de gente que *persigue* la procesión, colocándose en diferentes ángulos, durante su recorrido. Todo ello, supone interferencias en la celebración que generan tensiones entre los distintos grupos de participantes.

El *locus* virtual: la difusión de la experiencia ritual

En epígrafes anteriores se señaló el punto de inflexión en la proyección internacional de la romería a partir de la reseña en medios como *The Guardian* (2008) o *National Geographic* (2013). Este interés de los medios extranjeros podría ser meramente anecdótico si no fuera porque se utiliza de forma recurrente para afianzar la *singularidad* de esta celebración, lo que, a su vez, alimenta la proyección de la romería como reclamo turístico.

La referencia a la clasificación de *The Guardian* se ha convertido en una constante en los medios de comunicación que, año tras año, repiten esta cuestión como una coletilla.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

Figura 5. Pese a que hay lugares reservados para fotógrafos frente a la entrada principal de la iglesia, los asistentes se suben a muros y tapias para observar la procesión y registrarla gráficamente. Todos los años se colocan cintas prohibiendo el acceso a los muros del cementerio, así como a los nichos, norma que se saltan de forma recurrente algunos asistentes. 2015.

Incluso el portal web dedicado a la romería de Santa Marta de Ribarteme destaca esta reseña en su contenido, de forma recurrente. Pero las referencias no se limitan a los reportajes de prensa, sino también se destaca en webs sobre turismo y folletos que informan de las celebraciones de interés de la zona. Todo ello, lógicamente, ha aumentado la publicidad sobre la romería, cuyo resultado inmediato es una mayor afluencia de visitantes, así como un notable incremento de los medios nacionales e internacionales cubriendo la procesión.

La retroalimentación entre la proyección de la romería y el incremento de medios y espectadores es constante. Entre la información de las noticias de los periódicos regionales que cubren la celebración, se incluye, además de la recurrente clasificación de *The Guardian,* el número de televisiones y agencias de noticias, nacionales e internacionales, presentes en la romería cada año. Esta reseña adquiere una doble finalidad: por un lado, se usa como medida de prestigio, vinculándolo a la trascendencia de la festividad (lo que refuerza el interés por la misma); por otro lado, se usa como cálculo de su proyección internacional, incidiendo sobre el largo alcance (geográfico y cultural) de la romería. Por ejemplo, la presencia de *National Geographic* fue recogida en los periódicos locales para recalcar su trascendencia y remarcar la excepcionalidad de la celebración, «divulgándose por todo el mundo por ser única» (Palleiro, 2013).

¿Pero, cómo se divulga la imagen de la romería a través de los portales de noticias, blogs de viajes, agencias turísticas, etc.? Y, sobre todo, ¿cómo afecta esta recurrente apelación a su *singularidad* y a la presencia de medios internacionales a la hora de entender la romería para los usuarios virtuales?

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

La página web del santuario de Ribarteme, ha sido actualizada y rediseñada recientemente, lo que también indica el creciente interés de las instituciones por promocionar la romería. En la información se utiliza de forma habitual el término *ancestral* para describir la romería, destacándola como «la más ancestral de las Romerías Gallegas». Este calificativo, presente en todas las secciones de la web, también sirve de subtexto justificativo para solicitar el reconocimiento de celebración de Interés Turístico Nacional (objetivo a cumplir por las diferentes instituciones). La entronización de la afluencia de agencias de noticias, especialmente de los medios extranjeros, también es un hecho promocional que se difunde de forma continuada para reforzar la relevancia de la festividad. La web de Ribarteme resalta que «los medios de comunicación más importantes ya estuvieron en nuestra romería» y tiene una sección específica dedicada al registro de la romería en los medios de comunicación[20].

Como anotación de interés, la web de Ribarteme enlaza a otros cuatro santuarios marianos: los internacionales Lourdes y Fátima, y los pontevedreses O Corpiño[21] y A Franqueira. Muchos son los santuarios marianos en Galicia que podrían aparecer en esta lista (principalmente las celebraciones ya referidas[22]); que aparezcan reseñados únicamente los de A Franqueira y O Corpiño es especialmente significativo ya que, junto a Santa Marta, también son conocidos por sus *singulares* prácticas rituales[23]. Podría interpretarse que esta asociación entre los santuarios está destinada a la promoción de una «ruta turística» por las celebraciones más *particulares* de la zona.

El objetivo de alcanzar, a medio plazo, el reconocimiento de fiesta de Interés Turístico Nacional, supone también una importante inyección económica en la zona. En los últimos años este propósito se hace evidente en las transformaciones estructurales que se llevaron a cabo en Ribarteme. La remodelación del espacio exterior del Santuario, competencia del Ayuntamiento de As Neves[24] y de la Diputación de Pontevedra, va más allá de las gradas de cemento frente al *campo de la fiesta*. En 2018 se anunció un ambicioso proyecto de remodelación para la *humanización* del entorno del santuario, que elimina parte del bosque anexo para crear espacios asfaltados. En palabras de los representantes políticos, esta remodelación está diseñada «para convertirse en un espacio moderno y atractivo […] con un presupuesto de 200.000 euros, para potenciar el valor arquitectónico

[20] Curiosamente, *The Guardian* (tan recurrente en todas las noticas, incluso en la misma web) no aparece reseñado en esta sección. Los únicos medios extranjeros registrados son el portal de noticias *The Irish Times* y el blog turístico *Roads and Kigdoms*.

[21] La página web de este Santuario, también recientemente actualizada y mejorada, introduce novedades tales como descarga de una app con información del Santuario y próximos eventos, una tienda virtual en donde comprar suvenires, recuerdos, artículos religiosos y *merchandising* en general del Santuario. También se puede enviar una petición o rezo a la Virgen de forma virtual (que aparece registrada de forma pública en la portada de la página web), encender una vela a distancia o realizar donativos *online*. Estas prácticas son habituales en otros santuarios marianos, como el de Lourdes.

[22] Dada la similitud en la advocación, mediación y praxis con las ya reseñadas romerías de Santo Anxo de Moaña y de *Os Caladiños* de A Pobra do Caramiñal, sería más lógico que se vincularan las informaciones entre estas celebraciones o que, al menos, apareciesen en la lista.

[23] En el caso de O Corpiño (Lisón Tolosana, 1990, 2012), conocida es su vinculación con la curación de las enfermedades mentales y los *espíritus* o endemoniados. En esta romería, durante la procesión, la Virgen es la que *pasa* por encima de las cabezas de los romeros, posicionados en fila alrededor del Santuario. En el caso de A Franqueira, el ritual incluye el traslado de varias tallas de santos protectores que se desplazan desde diferentes localidades cercanas para participar en la romería; las tallas son portadas por los vecinos y, según orden, van acercándose a la Virgen de A Franqueira para *saludarla:* los porteadores se agachan, bajando así la talla del santo o santa visitante, mostrando respeto ante la *anfitriona*.

[24] Con apenas 3.841 habitantes según el INE (2019).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

del propio templo y el entorno natural que lo rodea, priorizando su uso peatonal con zonas de descanso y un mirador» (Tébar, 2018). Estas actuaciones parecen destinadas a alojar la cada vez mayoritaria presencia de *espectadores*. La humanización del espacio, en este sentido, supone una humanización del ritual, ya que se diseña pensando más en el visitante que en el devoto; promocionando la parte *visual* de la celebración, ligándola así a la concepción de *espectáculo* o experiencia turística.

La priorización de los espectadores sobre los devotos es una práctica extendida que suele llevar a la modificación de la celebración. Si bien este es el devenir general de cualquier festividad, hay que tener en cuenta que la interferencia, en algunas ocasiones, ha dado lugar a la desaparición gradual de la celebración o la duplicidad de la misma. En este último caso, en algunas romerías gallegas[25], como relata Luis Gárate (1998: 368-383) a raíz de la Romería de A Virxe do Monte (también en la pontevedresa Santa Tegra), ante la llegada masiva de *foráneos* que, de forma directa o indirecta, incidían sobre la celebración, derivó en la separación o desdoblamiento de la festividad, reservándose un día *oficial* para los espectadores y otro día *particular* para los locales.

Si esto llegara a suceder, en el día *oficial* cabría reflexionar sobre la frontera que separa la celebración con el simulacro, en los términos que señala María Jesús Pena Castro:

> la fiesta, como representación de la tradición y la historia, carecería de toda autenticidad por muy verdaderos que fuesen los elementos singulares que la componen al desaparecer cualquiera de los significados originarios de la celebración […] La autenticidad es negada por la propia recreación que sólo puede aspirar a reconstruir un simulacro de la realidad. Una vez han cambiado el tiempo, el espacio y los actores, el significado se ve alterado de forma irrevocable e inevitable. (2004: 98)

La proyección turística se ve reforzada, directa o indirectamente, por algunos medios locales que, aprovechan esta percepción de *singularidad* y que la romería se celebra durante el verano, para promocionarla como uno de los «Los ganchos para el turismo en el verano de la España rural». Este tipo de noticias refuerza la proyección de la celebración como un *espectáculo* exótico a la que asistir, casi como una experiencia programada y creada para disfrute del turista.

Son pocos los medios de comunicación que en sus crónicas sobre Santa Marta de Ribarteme reflejan la experiencia desde el punto de vista de los individuos, ya sea en primera persona o de forma grupal. Raphael Minder (2017) en un artículo para *The New York Times*, titula su reportaje «El pueblo donde los vivos se meten en ataúdes para agradecer que no se han muerto»; la noticia se acompaña con imágenes de Samuel Aranda, en cuyos pies de foto se relatan experiencias en primera persona, tales como: «Pilar Domínguez Muñoz participó en el ritual un segundo año porque ella quiere demostrar su gratitud por la mejoría de salud de su hija». El texto, cargado de citas y expresiones de los romeros participantes, describe el ritual y refleja la experiencia de los presentes. Si bien es un texto periodístico, trata de mostrar las diferentes posturas de los romeros, al tiempo que muestra la peculiaridad del ritual y la extrañeza del observador externo. No obstante, pese al desconcierto, no es prejuicioso ni categórico en resaltar las partes *exotizantes* de la celebración, ni busca el recurso fácil para atraer la atención del público por medio del

[25] No solo religiosas, sino de todo tipo, como por ejemplo «Os Caneiros» en Betanzos, que desde hace casi diez años celebra el «Día de la Familia» previamente a la celebración *oficial* de *Os Caneiros*; en esta nueva celebración participan únicamente los vecinos de la villa y de los pueblos de alrededor.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

morbo; al contrario, trata de conducir al lector hacia una comprensión del ritual o, cuanto menos, hacia una empatía con los participantes a través de sus motivaciones. El autor se toma su tiempo para entender el significado del ritual para los devotos, más allá de la puesta en escena, transmitiendo a sus lectores las pasiones humanas que lo significan.

Paradójicamente este mismo artículo fue recogido, difundido y compartido por otras agencias de noticias en las redes sociales. No obstante, pese a poner en primera persona el relato en consonancia con el texto original, caen en el morbo, como recurso fácil para difundir la noticia en sus canales. Un ejemplo es Bol Noticias (Brasil) que hace su propia traducción del título, respetando después el texto original: «*Vivos se fingem de mortos em festa religiosa na Espanha*»; lo mismo sucede con el blog *El Observatorio Cuyano*, que difunde el mismo texto, pero con el título «Un ritual donde los vivos pasan un día "muertos" como agradecimiento». Este cambio de titular invierte la polaridad del mensaje sobre el sentido de la celebración: en el original se habla de vivos que se meten en ataúdes como agradecimiento; en las adaptaciones, de vivos que fingen ser muertos.

Lo más habitual entre los portales de noticias es caer en la difusión en estos últimos términos, lo que condiciona también su interpretación por los usuarios virtuales. Esta presentación morbosa es más o menos explícita, especialmente en los medios locales; éstos juegan con el lenguaje para aunar, por un lado, llamar la atención sobre la noticia y, por otro, ser respetuosos con los sentimientos de sus lectores, que son potenciales devotos de Ribarteme. Así, introducen las crónicas de forma aparentemente neutra, aunque siempre destacan algún elemento que sirve de reclamo; por ejemplo: «Vídeo: Así fue la romería de los "resucitados" en Santa Marta de Ribarteme, en As Neves» (*El Faro de Vigo*, 29/07/2018, Facebook).

Las denominaciones más habituales recogidas en las noticias de los periódicos, blogs y canales de noticias online analizados son «procesión de ataúdes», «desfile de ataúdes», «los no muertos», «los resucitados», «el desfile de los muertos-vivos», «Romería de la Muerte», «devoción tétrica», «la fiesta de los muertos vivientes» o «el festival del ataúd, que se conoce más comúnmente como el Festival de Experiencias Cercanas a la Muerte o por su nombre local: las Fiestas de Santa Marta de Ribarteme». La tan reseñada clasificación de *The Guardian* también la denomina como «festival de las experiencias cercanas a la muerte».

La proyección mediática del ritual a través de la muerte (y no de la vida) fomenta una imagen concreta que, evidentemente, condiciona la comprensión por parte de los lectores virtuales y dirige el discurso sobre la imagen proyectada. Sobre todo, cuando la lectura se hace de forma rápida, limitándose al titular. En las redes sociales, esta forma de lectura es habitual, lo que favorece la reproducción de opiniones por parte de los usuarios basadas en esta imagen condicionada de la romería. Y es, en este punto, donde el ritual adquiere otro significado virtual y se manifiestan nuevas tensiones entre los actores sociales.

Entre las respuestas y comentarios analizados[26], se manifiestan de nuevo las perspectivas de devotos y espectadores. En el primer caso, el de los devotos *virtuales*, no necesariamente son personas que han acudido a la romería, sino que se suceden testimonios de afinidad religiosa o sobre la búsqueda desesperada del restablecimiento de la salud; como curiosidad, en este grupo cala fuertemente la clasificación de *inmutabilidad* del ritual, que utilizan para validar la práctica. En el segundo caso, entre los espectadores

[26] Que superan los 20.000 y que no voy a reproducir en este texto por ser, como se comentó al principio, un análisis complementario que, en la actualidad, es necesario tener en cuenta como grupo de análisis.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

virtuales, se dividen las opiniones entre los que manifiestan su desconocimiento de la celebración, pero les suscita curiosidad y les gustaría verla (apelando a la calificación de *ancestralidad* y *particularidad* de la celebración, pero también de *exotismo*); entre quienes aprovechan la noticia para exaltar la cultura gallega, aprovechando las referencias de *singularidad* y *ancestralidad* para reforzar la identidad cultural; y, por último, quienes aprovechan la noticia sobre Ribarteme para promocionar otras fiestas o lugares de interés (locales, nacionales e internacionales) que, en su opinión, son dignas de visitar.

No obstante, en el espacio virtual también está presente un tipo de participante que, por su posicionamiento, no se visualiza claramente en el *locus* ritual: quienes menosprecian la celebración y rechazan el ritual. Los comentarios contrarios son más evidentes en las redes sociales y en ello radica su interés. Las personas contrarias manifiestan abiertamente su rechazo y sus razones. Por lo general, este tipo de comentarios se fundamenta en la oposición a dos elementos principales: a la religión (incluyendo y, muchas veces, confundiéndola con las organizaciones religiosas) y a la forma de buscar un restablecimiento de la salud. En ambos casos los comentarios se amparan en la proyección de la imagen *ancestral* de la romería para, en contraposición, posicionarse en su contra.

En este sentido, el uso de este calificativo en las noticias refuerza la visión de esta celebración como fuera de lo normal o extraordinaria. La continua referencia como práctica *ancestral* es aprovecha por este grupo de usuarios virtuales para vincularla con la idea de «atraso» o «poco moderno». De este modo, pese a que los medios pretenden, con este calificativo, reforzar la idea de que la devoción está arraigada en la población y liturgia locales, también puede inducir a que el observador califique la práctica de supersticiosa. Cuando se entiende desde estos parámetros, los usuarios virtuales apelan en sus comentarios al viejo debate, excluyente y antagónico, de incompatibilidad entre ciencia y religión.

En este sentido, estos comentarios apelan a la inmutabilidad del ritual para clasificar la romería en un apartado exótico, morboso, extraño, supersticioso, lúgubre y tétrico; y se valen de las propias calificaciones de los periódicos para apoyar sus argumentaciones. También, extendiendo la opinión sobre los devotos, los clasifican en parámetros negativos, siendo recurrente el uso de términos como supersticiosos (enfermedad social-cultural) o locos (enfermedad individual), apartándolos de los márgenes de la normalidad y posicionándolos en los márgenes de lo socialmente aceptable (desde su punto de vista).

Esta posición está irremediablemente ligada al carácter del propio ritual, que también se aparta de lo convencional: el devoto está en un estado *liminal* en el que solicita la resolución de la enfermedad, con la esperanza de volver a su estado normal de salud. Pero su reinterpretación como fórmula supersticiosa y excluyente de la medicina (entendida como la única opción viable), supone la negación del significado sanador que tiene el ritual para el devoto, identificando la salud con la ciencia (o medicina) y la locura con la religión. Estas afirmaciones olvidan la miscelánea de significados personales de la religiosidad, en las que la romería no sustituye a la ciencia, sino que la complementa y apoya, como medida extra, para logar el objetivo común: recuperar la salud y el retorno a la normalidad.

Es habitual, por tanto, que se den enfrentamientos entre los usuarios virtuales que comentan las diferentes noticias. Estas confrontaciones se basan en la polaridad en los discursos de devotos y contrarios. Son una fuente de tensión continuada que da pie a discusiones y debates extensos entre los diferentes sectores que, buscando defender

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

sus posturas, en la mayor parte de las ocasiones, llegan al insulto y las descalificaciones personales.

Hay un cuarto grupo[27] que también provoca reacciones, a veces de apoyo, a veces de oposición, entre el resto de usuarios virtuales: quienes describen el ritual a través del humor o el sarcasmo; este grupo, por lo general (y en función de la calidad de la broma) suele ser obviado por el resto de usuarios. No obstante, es más habitual encontrar reacciones en contra que a favor, así que también es habitual que estos comentarios den lugar a enfrentamientos. Por lo general, los comentarios humorísticos suelen partir del análisis de las imágenes que acompañan a los titulares, especialmente de los que muestran el primer plano de los devotos en los ataúdes con los objetos cotidianos (gafas, abanicos, paraguas, etc.) que utilizan para ocultarse de los fotógrafos.

El enfrentamiento entre los usuarios virtuales beneficia altamente a los portales de noticias, que adquieren relevancia, seguidores y visitas que repercuten positivamente en su propio beneficio económico. Para ello buscan titulares amarillistas y fotos que reflejen el *espectáculo*, que no el ritual, para suscitar las reacciones de los usuarios virtuales y fomentar la polarización en la discusión. Hay portales de noticias que, además de crónicas sobre la celebración, añaden un álbum digital sobre la celebración, que también admite el registro de comentarios. Una misma imagen evoca diferentes reacciones y una discusión entre dos o más usuarios repercute en visitas, que el medio mide y monetariza. También resulta a través de los rápidos registros gráficos preestablecidos de la opinión del usuario, traducidos en «me gusta» o *likes*, que son una fórmula para calibrar de las reacciones personales a la noticia.

La comunidad virtual manifiesta así las tensiones, miedos, significados secundarios y experiencias del rito, verbalizadas en pequeñas discusiones, frases cortas pero cargadas de significado personal y grupal; mensajes que se dejan en el ciberespacio, sin estar dirigidos a nadie concreto[28], pero con la esperanza de ser leídos. Sin embargo, nadie cuestiona la intimidad de los penitentes; se entiende que su presencia principal en la foto fija es lícita, ya que es la base sobre la cual comentar, discutir o manifestar las posiciones personales de los actores virtuales. Cuando los devotos se muestran como cabeza de noticia, especialmente las imágenes frontales, pasan de ser sujetos de acción a objeto observado, prejuzgado y criticado. Pero también, olvidado ya que la opinión es efímera: pese a que queda reflejada, se pierde en la memoria de los actores virtuales (aunque no en la memoria virtual), que pasan a otra imagen y a una nueva opinión, *olvidando* lo expuesto hasta que la propia red social le recuerda su propia acción tiempo después.

Es en el después, con la experiencia, cuando el usuario virtual íntimamente prejuzga sus palabras y analiza su opinión, para reafirmarla de nuevo (e incluso darle visibilidad nuevamente en el ahora virtual) o para desecharla al olvido. Por tanto, en este modo de participación virtual, la experiencia ritual se transforma; se prioriza el yo

[27] Un quinto grupo serían las personas que manifiestan su opinión a través de codificaciones gráficas preestablecidas (conocidos como *likes*) pero que no registran ningún comentario escrito y, por último, un sexto grupo, quizás el más común, el que no manifiesta ninguna opinión, ni de forma gráfica, ni escrita.

[28] Esta también es una cuestión interesante pues, a excepción de las discusiones más enconadas, que sí se personalizan en *nicks* concretos (y no en personas concretas), la interacción entre el resto de los usuarios es efímera, ya que los comentarios suelen ser textos breves e indirectos; mensajes lanzados al aire para que los lea alguien indeterminado.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

individual (mi opinión) frente a la acción grupal o la personal del otro. Parafraseando a Marc Augé (2018), en este caso, la participación es la ilusión y la *promesa*.

Finalmente, me gustaría aclarar que, evidentemente, la participación virtual no solo se lleva a cabo a través de las noticias o comentarios. La gente se informa a través de Internet, busca datos relevantes sobre la celebración, cuándo se celebra, su historia, etc. La presencia virtual necesariamente facilita la difusión del mensaje y la visibilización de la celebración. Algunos de los santuarios han actualizado sus webs para ofrecer información y servicios online que trascienden el *locus* ritual. Cualquier persona, en cualquier parte del mundo, y en cualquier momento, puede, por ejemplo, mandar una petición online a la Virgen de O Corpiño para que medie en procesos de salud, solicitar que se encienda una vela con una petición particular en Lourdes o comprar online un recuerdo con la imagen de la Virgen de Fátima para regalar a un familiar. Y todas estas acciones, si bien de forma marginal, son parte de la praxis actual.

Conclusiones

La experiencia y significado que adquiere el ritual que tiene lugar cada año en Santa Marta de Ribarteme cambia en función del espacio en el que se desarrolla, de la posición de los individuos con respecto a la celebración y de la manera en que participan. El espacio físico y el virtual están altamente interrelacionados y, en la actualidad, es preciso atender a ambos para conocer cómo se proyecta la celebración fuera del *locus* ritual, sobre todo y, muy especialmente, en el amplio y complejo entorno virtual.

Hemos visto como, desde los medios de comunicación, de todo tipo, presentes en el espacio virtual, se magnifica y manipula las narrativas sobre la celebración, proyectando una imagen vinculada con la muerte. También sobre el abuso de calificaciones que reseñan su *singularidad*, entendida como exótica, única e inmutable. Y, como con todo ello, se busca el morbo como reclamo para provocar reacciones en los usuarios, que difunden e incrementan las visitas, en beneficio de los portales web.

Si bien es cierto que la celebración de Ribarteme es llamativa y se presta a este tipo de interpretaciones, basar la proyección de la celebración en el morbo supone promocionar un *espectáculo* turístico vacío de significado cultural. La centralidad que adquiere la procesión en las narrativas visuales provoca, en muchos casos, el distanciamiento del conjunto. En este sentido se corre el riesgo de que no se entienda desde una práctica religiosa dramática, sino como una puesta en escena con la que deleitarse. Por eso, cuando los visitantes interfieren en la celebración, atentan contra el significado básico de la misma. Los devotos son parte de la comunidad presente; sin embargo, al cosificarlos y observarlos como un espectáculo público (no como una *performance* ritual), pierden la referencia de la comunidad, para volverse individuos anónimos, vacíos de significado y de valoración comunitaria: se convierten en objeto de exposición; en actores de una obra de ficción.

Esta deshumanización se manifiesta, además, en la práctica generalizada de persecución fotográfica de los rostros dentro de los ataúdes que rompe el clímax ritual y la intimidad personal. En muchos casos, la búsqueda de la imagen concreta, individual y personalizada es simplemente para mostrar en las redes sociales y que atestigüe «yo estuve allí», como fórmula para diferenciarse de la *tiranía de lo igual*.

En general, desde todos los medios e instituciones, es necesario, reflexionar sobre nuestro papel de *espectadores* y sobre las interferencias de nuestras acciones,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

ya sean voluntarias o involuntarias, sobre las distintas celebraciones; fomentando un turismo consciente e informado. Como sociedad y como potenciales turistas que somos en cualquier ámbito y espacio, debemos poner en valor nuestra responsabilidad con el lugar que visitamos y con las celebraciones que se realizan, respetando no solo los bienes y elementos patrimoniales, sino también a los actores sociales que forman parte de los rituales. Entendiendo la parte íntima de estas prácticas, pese a darse en entornos comunitarios, masivos y públicos.

Es esencial tomar conciencia del papel de cada participante y crear elementos que permitan disfrutar de la romería, sea cual sea el papel de cada actor social. Si los devotos sucumben a la presión del acoso fotográfico o a la constante pérdida de identidad ritual, para convertirse en parte de una representación turística, no solo se perderá la principal motivación de la celebración (la mediación de la santa en procesos de salud-enfermedad) sino que la experiencia individual de sacrificio-recompensa que motiva esta práctica, podría ser abandonada; o sustituida, como ya ha sucedido en otros casos, por un espectáculo orquestado y planificado, con actores profesionales, reproduciendo una banalización de los sentimientos y sufrimientos que se representan.

Pero, sobre todo, es necesario tratar de reducir la carga de exotización y morbo en la promoción de ciertas expresiones culturales, como la de Ribarteme. Y aquí los medios de comunicación tienen un papel esencial que no pueden eludir. Está claro que la curiosidad va a acompañar constantemente esta celebración, que manipularla para lograr un mayor alcance es fácil pero, también, que este tipo de prácticas conducen a tensiones que pueden dar lugar a una reconfiguración de la celebración y de su significado. Independientemente del espacio de participación, debemos revisar la imagen proyectada para hallar caminos comunes, con itinerarios que se interconecten, pero que no se superpongan.

Bibliografía

Anónimo: «Five best... weird festivals», *The Guardian*, 28 de Junio de 2008. URL: <https://www.theguardian.com/travel/2008/jun/28/fivebest.festivals>

Anónimo: «Vídeo: Así fue la romería de los "resucitados" en Santa Marta de Ribarteme, en As Neves», *El Faro de Vigo*, 29 de Julio de 2018. Facebook.

Augé, Marc (2018): «El viaje como ilusión y como promesa», *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, 13 (01), pp. 11-21. DOI:10.11156/aibr.130102.

Banks, Marcus (2010): *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Colección: Investigación Cualitativa. Madrid: Morata.

Beaulieu, Anne (2004): «Meditating Ethnography: objectivity and the making of ethnographies of the internet», *Social Epistemology*, 18 (2-3), pp. 139-164. URL: <http://www.virtualknowledgestudio.nl/staff/anne-beaulieu/documents/mediating-ethnography.pdf>.

Bentham, Jeremy (1979) [1770]: *El panóptico*. Madrid: Las ediciones de La Piqueta.

Chaplin, Elisabeth (1994): *Sociology and Visual Representation*. Londres: Routledge.

Doménech, Miquel y tirado, Francisco Javier (2004): «El papel de las nuevas tecnologías en la producción de conocimiento», en *Las nuevas tecnologías en la enseñanza. Temas para el usuario,* Antonio Bautista García-Vera (coord.), Madrid, Universidad Internacional de Andalucía, Akal, pp. 31-60.

Domínguez Figaredo, Daniel (2007): «Sobre la intención de la etnografía virtual», *Revista Electrónica de la Educación: Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*. Vol. 8, 1. Universidad de Salamanca. URL: <http://www.usal.es/~teoriaeducacion/rev_numero_08_01/n8_01_dominguez_figaredo.pdf>

Foucault, Michel (1970): *La Arqueología del Saber*. Madrid: Siglo XXI.

Foucault, Michel (1979): *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.

Foucault, Michel (1980): *Power/Knowledge: Selectec Interviews and Other Writings 1972-1977*. New York: Pantheon.

Gárate Castro, Luis (1998): *Los sitios de la identidad. El Bajo Miño desde la perspectiva de la antropología simbólica*. A Coruña: Servicio de Publicaciones de la Universidade da Coruña (UDC).

Geertz, Clifford (1993): *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Gell, Alfred (1998): *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon.

Han, Byung-Chul (2017): *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder.

Hine, Christine (2004): *Etnografía Virtual*. Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad. Barcelona: UOC.

Latour, Bruno (2001): *La esperanza de Pandora*. Barcelona. Gedisa.

Lisón Tolosana, Carmelo (1990): *La España mental: el problema del mal. Demonios y exorcismos en Galicia*. Madrid: Akal.

Lisón Tolosana, Carmelo (2012): *Teoría etnográfica de Galicia*. Madrid: Akal.

Minder, Raphael: «El pueblo donde los vivos se meten en ataúdes para agradecer que no se han muerto», *The New York Times*, 5 de Agosto de 2017. URL: <https://www.nytimes.com/es/2017/08/05/espanol/el-pueblo-donde-los-vivos-se-meten-en-ataudes-para-agradecer-que-no-se-han-muerto.html>

Minder, Raphael: «Un ritual donde los vivos pasan un día "muertos" como agradecimiento», *Blog El Observatorio Cuyano*, 4 de Agosto de 2017. Reproducción del original. URL: <http://elobservatoriocuyano.blogspot.com/>

Minder, Raphael: «Vivos se fingem de mortos em festa religiosa na Espanha», *Bol Noticias*, 4 de Agosto de 2017. Reproducción del original. URL: <https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/internacional/2017/08/04/vivos-fingem-de-mortos-em-festa-religiosa-na-espanha.htm>

Palleiro, Verónica: «Santa Marta, protagonista de National Geographic», *El Faro de Vigo*, 30 de Julio de 2013. URL: <https://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2013/07/30/santa-marta-protagonista-national-geographic/853135.html>

Pena Castro, María Jesús (2004): «El negocio de la historia en la Feria Medieval de Noia», *Sociológica. Revista de pensamiento social,* 5, pp. 81-100.

Portal Web del Santuario de Santa Marta de Ribarteme. URL: <http://santamartaderibarteme.org>

Rodríguez-Becerra, Salvador (1989): «La Romería del Rocío, Fiesta de Andalucía», *El Folclore Andaluz. Revista de cultura tradicional*, 3, pp. 147-152.

Rodríguez Becerra, Salvador (1999): «La comunicación con lo sobrenatural en el Santuario de la Virgen de la Cabeza (Andújar), en *Religión y Cultura*, Salvador Rodríguez Becerra (coord.), Volumen 2, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Fundación Machado, pp. 129-137.

Rodríguez Becerra, Salvador (2009): *Las Romerías. Ritos y símbolos*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.

Tébar, Roma: «Mejoras en el entorno de la iglesia de Santa Marta», *Atlántico Diario,* 28 de Julio de 2018.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5273

Turner, Víctor (1988): *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.
Velasco, Honorio (1982): *Tiempo de fiesta*. Colección Alatar. Madrid: Editorial Tres Catorce Diecisiete.

Fecha de recepción: 24 de febrero de 2020
Fecha de aceptación: 27 de junio de 2020

La cultura popular española en las fotografías de Ruth Matilda Anderson. Representaciones del pasado y relecturas digitales

Spanish popular culture in the photographs of Ruth Matilda Anderson: Representations of the past and digital reinterpretations

María Jesús Pena Castro
(Universidad de Salamanca USAL)
mpena@usal.es
ORCID: 0000-0003-1992-1259

Abstract: Ruth Matilda Anderson (1893-1983) was an American photographer who travelled from 1923 to 1967 to Spain employee by The Hispanic Society of America to document in more than 14000 pictures the rural society. This paper analyzes her work through her personal, artistic and research profile clearly defined by the principles of this institution and the image of Spain inspired by its founder Archer Milton Hungtinton. Contemporary readings of her legacy will also be evaluated as part of new reviews of popular culture in digital media.

Keywords: Ruth Matilda Anderson, Visual Anthropology, Gender, Popular Culture, Identities.

Resumen: Ruth Matilda Anderson (1893-1983), fotógrafa estadounidense, documentó la vida rural española entre 1923 y 1967 en más de 14.000 imágenes por encargo de la Hispanic Society of América. Este artículo analiza su obra de a través de su perfil personal, artístico e investigador, claramente definido por los principios de esta institución y la imagen de España inspirada por su fundador Archer Milton Hungtinton. También se evaluarán las lecturas contemporáneas de su legado como parte de las nuevas revisiones de la cultura popular en los medios digitales.

Palabras-clave: Ruth Matilda Anderson, Antropología visual, Género, Cultura Popular, Identidades.

En agosto de 2019 en el castillo de Santa Cruz de Oleiros (A Coruña) se celebró la exposición «Una mirada de antaño. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia» dentro del proyecto Corriente Cultural de A Fundación en colaboración con la Xunta de Galicia y más de 35 municipios. Se trata de «la excepcional colección de imágenes sacadas en los años 20 por diferentes parajes de Galicia, retratando a nuestras gentes, costumbres y tradiciones, un legado etnográfico de valor incalculable» (A Fundación: 2020). Fue una de las más exitosas exposiciones organizadas en el ayuntamiento hasta el punto de que tuvieron que multiplicar por cuatro el número inicial de visitas guiadas programadas. Es una pequeña muestra de la enorme admiración que la obra de Ruth Anderson despierta en Galicia, donde tomó más 5000 imágenes. La recuperación y divulgación de su trabajo comenzó con las primeras exposiciones organizadas en la década de 1990s entre la Xunta de Galicia y la Hispanic Society of America. Por tanto, se puede decir que las fotografías de

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5290

Ruth Anderson constituyen un elemento perceptiblemente fructífero en la reconstrucción de la memoria cultural gallega y las exploraciones y narraciones de su identidad.

La Hispanic Society, en colaboración con distintas instancias políticas y culturales españolas, como el Centro de Estudio de Castilla La Mancha (UCLM) o la Xunta de Galicia, ha llevado a cabo una importante labor de divulgación de su Colección de Fotografía y Grabados en nuestro país en los últimos veinte años en distintas exposiciones y catálogos. Esta presencia se ha multiplicado exponencialmente en Internet. Muchas de las imágenes de Ruth Anderson hoy en día circulan incesantemente por distintos espacios digitales de manera que se han convertido en parte de la memoria colectiva de aquella España de hace un siglo. Son el relato visual de una cultura popular, articulada por la negociación entre la calidad artística de la obra y el juego con la tradición y la nostalgia invocada en su obra. A la función de patrimonio documental que desempeñan las fotografías históricas, que directamente nos vinculan con aquella realidad presentada, se incorpora esta construcción digital de la cultura popular. Se producen por tanto nuevas formas de representación y de reivindicación de distintas configuraciones de identidades locales y regionales. Todo ello abre múltiples dimensiones conceptuales y contextuales en la comprensión de los significados culturales que plantea esta práctica representativa.

1. La Colección Fotográfica de la Hispanic Society of America: retratos de la cultura española en Estados Unidos

Como otros filántropos y coleccionistas de la *Gilded Society*, Archer Milton Hungtinton (1870-1955) fundó la Hispanic Society of America en la ciudad de Nueva York el 18 de mayo de 1904 como biblioteca, museo e institución educativa gratuita para promover el conocimiento y el estudio de la lengua y la cultura hispana. «Un museo [indicaba Huntington] que ha de abarcar las artes, incluyendo las artes decorativas, y las letras, ha de condensar el alma de España en contenidos, a través de obras de la mano y del espíritu. No ha de ser un montón de objetos acumulados al buen tuntún hasta que todo ello parezca una asamblea artística, los vestigios medio muertos de naciones entregadas a una orgía. Lo que quiero es ofrecer el compendio de una raza» (Naranjo Orovio, 2014: 125) Esta institución fue uno de los pilares de la consolidación de los estudios hispanos en Estados Unidos en el siglo XX. Se trata de una empresa cultural asombrosa fruto del esfuerzo y voluntad de un solo hombre, lo que lo convierte en un museo sumamente particular, perfecto reflejo de su visión y comprensión de España. Representaba un claro posicionamiento de oposición a lo que Kagan (2002) ha denominado «el paradigma Prescott», que enfatizaba la leyenda negra y la visión peyorativa de España en los Estados Unidos.

Huntington, millonario y filántropo, fue una reconocida figura de la alta sociedad neoyorkina y ha sido definido como un campeón de la promoción de las relaciones entre España y Estados Unidos (Codding, 2002). Único hijo de un magnate industrial, se decidió desde muy joven por el estudio y la filantropía (Fernández Lorenzo, 2018). La gran obra de su vida fue la creación de la Hispanic Society a la manera de otros coetáneos como J.P. Morgan o Frick. Su erudición, relaciones sociales, tanto en España como en Estados Unidos, y capacidad económica definieron no solo el ideario y los objetivos de la institución, sino su praxis a lo largo de toda su historia. La Hispanic es el empeño de un único hombre, y todos sus proyectos deben ser analizados a la luz del retrato de España y los propósitos que Huntington estableció en la adquisición y ordenación de la colección.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5290

Enormemente erudito tras su formación con tutores privados y viajes a Europa, el mito dice que durante su primer viaje a Londres en 1882 leyó la obra de George Borrow lo que inició su fascinación por nuestro país (Socias Batet, 2010). Esta pasión habría germinado en sus viajes al Sur estadounidense donde entró en contacto con el español, y fue reforzada por su acercamiento a los círculos de los primeros hispanistas norteamericanos (Remeseira, 2010). Su primer viaje a España tuvo lugar en 1892, descubriendo todo un nuevo mundo alejado de las visiones más turísticas. Comenzó así a cultivar su interés particular por la España más rural donde encontraba más fidedignamente su ideal romántico del auténtico país. La combinación de lo histórico y lo anecdótico cristalizó en un ideario conservador que regirá la Hispanic.

Ciertamente, Huntington pensaba que la España real estaba lejos de las ciudades y apartada de los estereotipos e imágenes más o menos turísticas. En su diario (véase Lenaghan, 2016) fue dejando constancia de su visión y modelo de comprensión de España. Admiraba los pueblos de las regiones rurales, que aún eran huella de una imagen real del pasado. Sus habitantes todavía mantenían las auténticas tradiciones, la esencia genuina de España puesto que esos hombres y mujeres que luchaban por la supervivencia encarnaban la integridad y la honestidad. Su interés no se limitaba solo al más conocido Sur del país, sino que consideraba que el Norte también tenía una tradición a reivindicar. Fue un apasionado de lo pintoresco, de cómo en cada región se podía apreciar un carácter especial y distintivo. Las tradiciones, los deportes, los vestuarios, las costumbres invocaban ese pasado en sus diferentes expresiones y especificidades.

En esta búsqueda coincidía con el objetivo de recopilar y preservar la supuesta pureza de una España primitiva de distintas instituciones culturales que promovían la cultura popular como el fundamento de la identidad nacional en la época:

> ...una imagen romántica del pueblo español, a la que antes los escritores y los pintores, como Sorolla, también habían contribuido, y que no estaba lejana de las ideas sobre la cultura tradicional que tenía Menéndez Pidal o la invención del tipismo como recurso económico que ya desde 1911 patrocinaba el Comisario Regio para el Turismo, el marqués de Vega-Inclán. Esas gentes de carácter, retratadas con el fondo de sus acusados paisajes y monumentales pueblos, vestidas con aquellos impresionantes trajes atávicos, configuraban una imagen del campesino español construida sobre el exotismo y la distancia cultural y, así, de algún modo paradójico, aparecían como un patrimonio culturalmente relevante para los europeístas, burgueses y modernos intelectuales de la JAE. Este retrato del pueblo ennoblecido por los fotógrafos constituía la raíz propia, la base diferencial de la cultura española sobre la que trabajar y en la que encontrar inspiración por parte de los humanistas, pero también la materia prima en la que había que labrar el futuro de una nueva nación sobre bases democráticas y de justicia social (Ortiz García, 2007: 135).

Con el mismo espíritu y vocación de rescate de esa cultura tradicional, Huntington también promovió en la Hispanic Society of America la creación de un archivo fotográfico español, para documentar las costumbres, la cultura y el arte españoles, y contribuir al desarrollo de la investigación. Consideraba la fotografía una eficaz herramienta de documentación y conocimiento, una forma de registro que complementaba las notas y diarios de campo (Lenaghan, 2016). Por ello en la colección primaba la naturalidad y el realismo de lo documentado sobre la calidad estética de las obras. Para organizar el archivo fotográfico adquirió un amplio número de obras de fotógrafos españoles o extranjeros que habían trabajado en el país. La colección comenzó con las propias

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5290

fotografías tomadas por Huntington, a las que se añadieron las que había comprado o recibido por donación de distintos autores, como Laurent, Garzón, Linares Moreno o Hielscher. También se sumó la colección de la estadounidense Anna Christian, que había viajado a España en 1915 por recomendación de Sorolla, tras la exposición de su obra que se organizó en la institución en 1916. Igualmente, Hungtinton financió las expediciones del matrimonio Byne, entre 1915 y 1921 cuando cesó su relación con la Hispanic Society. Tras este desencuentro, Hungtinton envió a su propio equipo de investigadoras y recolectoras de material, entre las que podemos destacar a Ruth Matilda Anderson, Alice D. Atkinson y Frances Spalding.

Ciertamente, hay que subrayar que en la Hispanic Society of America solo trabajaban mujeres. No porque Huntington tuviera un punto de vista particularmente progresista o feminista, sino porque le parecían mucho más dóciles y permeables a su forma de trabajo, a la visión que encarnaba la institución. Después de algunas experiencias poco satisfactorias con investigadores independientes en la Hispanic Society of America, Huntington decidió emplear solo a jóvenes mujeres (Lenaghan, 2016). Prefería contratar personal que pudiese modelar y formar en los métodos y los principios con los que había diseñado y organizado la colección. Las tareas de estas mujeres no solo se desarrollaban como bibliotecarias, archiveras o conservadoras de las colecciones, sino que también fueron enviadas a España, tanto para profundizar en su formación para poder desempeñar correctamente sus tareas en los archivos, como en misión de trabajadoras de campo para contribuir a la ampliación de la colección, particularmente en lo que nos interesa, a través de la adquisición o realización de fotografías (Naranjo Orovio, 2014).

Siguiendo los rigurosos principios y exigencias de Huntington, las investigadoras de campo debían estudiar las lenguas y las culturas locales antes de viajar. Principalmente en la década de los años 20 del pasado siglo recorrieron España, así como otros países de Latinoamérica, y obtuvieron más de 15.000 fotografías archivadas hoy en el Departamento de Grabados y Fotografías, junto con la obra de los mencionados autores locales (Lenahan, 2007). De hecho, el encargo de Huntington era que comprasen aquellas fotografías ya disponibles, fundamentalmente arquitectura monumental o piezas artísticas, disponibles porque despertaban un interés más generalizado en el público, y se centrasen en fotografiar ellas mismas distintos aspectos de la vida cotidiana y las costumbres, que habían sido fotografiados de forma muy limitada. Por ello, tanto sus habilidades como hablantes de español, así como su conocimiento de la realidad local fueron enormemente útiles para el éxito de estas misiones en España.

Entre las trabajadoras enviadas a España, estaba Ruth Matilda Anderson que desarrolló un magnífico trabajo como fotógrafa de carácter etnográfico al servicio de Huntington. Fue la más prolífica de las investigadoras enviadas a nuestro país, además de publicar distintos libros con imágenes de su trabajo como *Gallegan Provinces of Spain: Pontevedra and la Coruna*; *In the Lands of Extremadura: Ruth Mathilda Anderson's Photographs of Western Spain for the Hispanic Society*; o *Images in Procession: Testimonies to Spanish Faith*. Paulatinamente, su interés se fue centrando en estudio de la indumentaria española, hasta que en 1954 fue nombrada Conservadora de Indumentaria de la Hispanic Society, cargo que desempeñó hasta su retiro (Lenaghan, 2016). El espectacular trabajo de Ruth Anderson está indisolublemente unido a la Hispanic como apunta Zamorano (2019:1) «El sentido y trascendencia de la obra de Ruth M. Anderson no podría entenderse sin la perspectiva de su vinculación a esta entidad durante toda su trayectoria profesional».

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5290

2. Ruth Matilda Anderson, una artista con vocación documental

Ruth Matilda Anderson nació en Nebraska en 1893, hija de un fotógrafo especializado en retratos y paisajes con el que adquirió sus primeros conocimientos de la disciplina. Tras estudiar en la universidad estatal un grado como maestra musical, se trasladó a Nueva York donde se formó como fotógrafa en la Clarence H. White School for Photography, la primera escuela profesional de fotografía en Estados Unidos, que combinaba el rigor técnico que primaba los valores estéticos y artísticos con la creación documental (MONA: 2020). El trabajo de Ruth M. Anderson representa claramente esta manera de entender la fotografía como arte y testimonio. En 1921 comenzó a trabajar como Conservadora de Fotografía en la Hispanic Society of America, recomendada por el propio White (Espinosa, 2011).

La fotografía de Ruth Anderson se caracteriza por su capacidad de empatía con los protagonistas retratados, lo que tendría su origen según Lenaghan (2016) en sus raíces personales. Su infancia y adolescencia en una Nebraska pobre y poco mecanizada la habrían preparado para la España rural y vernácula que debía ilustrar. No juzgaba la falta de modernidad – o atraso como describirían otros viajeros – y se mostraba solidaria con las personas que fotografiaba al comprender la dureza de sus condiciones de vida. Esta habilidad personal se vería potenciada por el perfeccionamiento técnico, el conocimiento del país derivado de la formación en cultura hispana recibida en la Hispanic. La propia Ruth Anderson explicaba en *Esbozo de un texto para un libro* su adiestramiento en la institución alabando los métodos de formación de Huntington:

> Durante tres años apasionantes estuve en la Hispanic realizando experimentos fotográficos, catalogando libros mediante las fotografías de las portadas, elaborando una lista de libros a partir de las fotografías de las fichas catalográficas, haciendo libros fotográficos y pequeñas monografías sobre objetos de la colección, fotografiando objetos de arte y trabajando con ayudantes sordas. Además de ganar experiencia en cuestiones técnicas, comencé a aprender cosas sobre un mundo que desconocía, el mundo de los asuntos importantes, de la erudición y de las letras por medio del contacto casi diario con un jefe que pertenecía a ese mundo y que lo podía describir con brillantez, con inagotable simpatía y con humor… Aprendí que el experimento era un experimento en educación: se estaba formando un personal de auténticos académicos (Anderson, 2016: 430).

Por tanto, Ruth Anderson no solo reconocía la calidad de la formación recibida, sino que mostraba su sintonía con el trabajo y las propuestas de Huntington, lo que la convertiría en el mejor instrumento para documentar y fotografiar su visión de España. Siguiendo una rigurosa disciplina de trabajo, Ruth Anderson no solo tomaba fotografías, sino que recopilaba información y documentaba su trabajo, lo que ha dado lugar a una extensa colección de diarios de campo que se conservan en los archivos de la Hispanic Society (Espinosa, 2011). Esta labor documental se vio facilitada por su competencia lingüística en español, e incluso en gallego. En *Esbozo de un texto para un libro* explica su capacitación idiomática:

> …tenía alrededor de ocho semanas para prepararme y durante ese tiempo también estuve intentando prepararme para otros aspectos del trabajo. El año anterior había viajado por muchas ciudades de España y había comenzado a aprender la lengua. Podía preguntar bastantes cosas en castellano…Pero solo podía entender una parte muy pequeña de las amables y fluidas respuestas que este tipo de preguntas provocaban. Sin embargo, esta dificultad se resolvería en seguida por sí sola al practicar en España (Anderson, 2016: 432).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5290

Esta capacidad le permitía compartir tiempo y charlar con las personas que quería retratar, lo que dota a sus fotografías no solo de una enorme naturalidad puesto se aprecia la comodidad de sus protagonistas, sino también la habilidad de retratar el momento justo y la naturaleza de la acción documentada. De esta forma, Ruth Anderson se convirtió en un excelente practicante de una fotografía que podríamos clasificar como etnográfica.

Sus orígenes rurales, su formación musical y como fotógrafa, la competencia técnica, así como sus diligentes hábitos de trabajo y documentación la convirtieron en la perfecta retratista de la España que Huntington quería compendiar:

> Las fotografías de Anderson reflejan la visión de Huntington sobre lo que constituía la verdadera España, concuerdan perfectamente con su planteamiento y contemplándolas, sólo cabe decir que el proyecto experimental de documentar fotográficamente nuestro país, salió mucho mejor de lo que ambos llegaran a imaginar (Museo Casa Cervantes).

3. La etnografía fotográfica de Ruth Anderson en España, retrato al natural de un ideal de cotidianidad

El primer viaje de Ruth Anderson a España tuvo lugar entre el 17 de marzo y el 3 de Julio de 1923 en compañía de Catherine Allyn, Anna Pursche, Mrs. Allyn y Mrs. Foraler. Con el objetivo de empaparse de la cultura local, perfeccionar su formación y recoger material español de *Arte, Vida y Cultura* recorrieron la geografía nacional durante más de tres meses y regresaron a Nueva York con 771 fotografías (véase Espinosa, 2011).

Después de este primer viaje, recibió el encargo de desplazarse a España durante un año para documentar fotográficamente la vida y las costumbres en Galicia. Como escribe en *Esbozo de un texto para un libro* «Me relegaron del personal. Después se determinó que debía ir a España a estar un año allí haciendo fotografías. Mi salario, cómodo y seguro, se había evaporado, y desde ese momento debería gastar conforme a los pagos por las fotografías de trajes, casas de labranza, iglesias, paisajes, carros, barcos, redes, arados, objetos de arte o escenas populares que pudiese realizar o comprar y remitir a la Hispanic» (Anderson, 2016: 430).

Quizá este tipo de contrato junto a la profesionalidad, rigor y la virtuosa implicación personal explican la enorme productividad de Ruth Anderson que llegó a tomar más de 14.000 fotografías. Desde ese momento, se convirtió en la principal documentalista fotográfica de nuestro país. Partió para España el 29 de julio de 1924 acompañada por su padre. Recorrieron Galicia y Asturias desde su llegada a Vigo hasta que regresaron el 28 de agosto de 1925. Apenas unos meses más tarde, repetiría periplo entre el 14 de noviembre de 1925 y el 31 de mayo de 1926, acompañada por otra fotógrafa de la Hispanic, Frances Spalding. Además de continuar su exploración por Galicia también cubrieron León. Regresaría nuevamente del 29 de diciembre de 1927 al 28 de abril del 1928 cuando documentó Castilla y Extremadura. Su último viaje de la década fue entre el 5 de octubre de 1929 y el 17 de noviembre de 1930 cuando fotografió no solo España, sobre todo Andalucía, sino también Portugal y Marruecos. Después de la guerra civil española y la segunda guerra mundial entre 1948 y 1949, Anderson y Spalding regresaron a España y Portugal después de viajar a Brasil. Todavía regresaría en distintos viajes cortos, hasta su último periplo a nuestro país en 1967 (Espinosa: 2016).

El itinerario de todos estos viajes estaba condicionado por los temas que debía investigar y documentar. Siguiendo las instrucciones y principios de Huntington no le interesaban ni los aspectos más urbanos con calles trazadas por automóviles y fábricas,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5290

ni los elementos artísticos, ya reconocidos por la Academia por lo que se centra en las regiones rurales y remotas. Su propósito era documentar una realidad no solo menos reconocida sino también más infrecuente de oficios tradicionales, reuniones populares y formas de vida cotidiana de la mayoría de la población rural. Quería de manera naturalista retratar personas y lugares representativos de lo que creía una España auténtica:

> Lo que nos interesa resaltar aquí de la obra dedicada a España por R. M. Anderson es su objetivo de rescate documental —usando el método que entonces aparecía como el más objetivo, fiable y, en suma, científico: la fotografía— de unas formas de vida, unos tipos humanos, un color local que en España (y concretamente en algunas de sus regiones) aparecían como milagrosamente preservados y no irrevocablemente muertos, todavía no sustituidos del todo por el desarrollo económico, la técnica y el maquinismo (Ortiz García, 2007: 135).

Sus extensos diarios de campo, conservados en los archivos de la Hispanic Society dan cuenta de sus preguntas e investigaciones. Además, se conservan también el diario que su padre escribió de su primer viaje y otras notas y cartas de la propia Ruth Anderson. En la correspondencia se ven claramente las exigencias e instrucciones de Huntington que demanda entre otras cosas localizar geográficamente cada fotografía completando el nombre de la aldea o lugar con la situación respecto a los pueblos o ciudades más próximos. Ruth Anderson iba enviando fotografías en la medida en que las revelaba y el presidente de la Hispanic contestaba orientando el trabajo hacia los intereses y carencias que percibía en la colección. Cada fotografía se documenta con una ficha en la que se indica la localización, la fecha, la hora y distintas anotaciones relevantes sobre las personas retratadas, en lo que se ha definido como una etnografía fotográfica, una memoria visual. (Lenaghan, 2016)

La propia Ruth Anderson expresa en su correspondencia con Huntington esta vocación antropológica de su trabajo: «…para una comprensión real del sujeto no se puede sustituir el método que hemos tenido el privilegio de emplear, viajando de pueblo en pueblo de la región, hacienda nuestras propias fotografías y reuniendo la información con la ayuda de la gente que había confeccionado y vestido la indumentaria» (citada en Espinosa, 2011: 249. Traducción propia).

Ciertamente, las fotografías de Ruth Anderson tienen un marcado carácter etnográfico al documentar detalladamente la sociedad que retrata. De hecho, tal como en la Antropología se hace trabajo de campo, Ruth Anderson primero se informa y aprende en Nueva York, donde revisa toda la literatura disponible y estudia mapas y geografía para trazar itinerarios. Esta documentación previa al campo en contacto con Huntington es extensa. Igualmente elabora itinerarios de viaje, que denomina *Outlines*, detallando cómo debe realizar el trabajo y todo lo que debe ser cubierto (véase Espinosa, 2011: 249-250). Ya en el terreno, observa, convive y conversa con los protagonistas de sus retratos, se informa de procedimientos y condiciones de vida, de prácticas y expectativas. En el diario de su padre se puede leer su impaciencia por el aburrimiento que le provocan estas largas conversaciones que no entiende porque a diferencia de su hija no habla español ni gallego (Anderson, 2016). Incluso los curas se convierten en informantes privilegiados como haría años más tarde Carmelo Lisón Tolosana en su etnografía de Galicia: «Los sacerdotes siguen siendo nuestros mejores amigos. Todavía ocupan el antiguo rol de recopilar tradiciones y conservar sus vestigios» (Carta de Ruth Anderson dirigida a su madre. 5-1-1925 citada en Espinosa, 2011: 257). En 1950 en la publicación *Spanish*

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5290

Costume: Extremadura agradece la colaboración a sus interlocutores «La autora agradece profundamente la amabilidad de ciudadanos y aldeanos, de paisanos y pastores, y de las mujeres que instantáneamente dejaban lo que estuvieran haciendo para ayudar a una extraña» (citada en Espinosa, 2011: 264. Traducción propia).

Y no solo se documenta, observa, registra y dialoga con sus *informantes*, sino que, en su trabajo fotográfico, además de la preferencia por lo rural y humilde, también retrata iglesias y casas nobles, mercados, personas desempeñando distintos trabajos o prácticas artesanas, actividades cotidianas, fiestas, romerías… Toda la realidad que vive con un empeño que casi podríamos definir como holístico. Sirva como ejemplo el detalle con el que explora los distintos aspectos del abastecimiento de la vida rural a partir de la elaboración de pan. En el análisis de sus imágenes podemos aprender cómo se conforma hasta el mínimo detalle todo el procedimiento. Encontramos fotografías que exponen los campos de cereal, las tareas agrícolas, distintos tipos de molinos empleados en la producción de harina, las tareas de amasado y cocción, los hornos y la leña necesaria para su encendido y funcionamiento, las marcas de cada zona o familia, la venta del producto final… Todas las tareas de hombres y mujeres, los instrumentos y materiales necesarios para la elaboración de pan, los circuitos de consumo y comercialización, las diferencias socioeconómicas, explicitadas en los tipos de hornos o molinos, las jerarquías, la dimensión de organización territorial derivada de los circuitos de venta… son algunas de las múltiples dimensiones que podemos aprender del estudio de los retratos de Ruth Anderson.

La complicidad que Ruth Anderson establecía a través de esta forma de trabajo se transmite en la naturalidad que sus fotografías. De esta manera resulta razonable conectar su obra con el naturalismo propio de buena parte de la fotografía estadounidense de las décadas de los veinte y treinta del pasado siglo. Desde el realismo social de Dorothea Lange o Margaret Bourke-White, al retrato de las comunidades rurales americanas de Doris Ulmann o Laura Gilpin. Todas ellas como Ruth Anderson y otra de las fotógrafas de la Hispanic Society Alice D. Atkinson, fueron discípulas de la Clarence H. White School for Photography. La formación recibida en la escuela puede trazarse en los trabajos fotográficos que desarrollarían estas últimas para la Hispanic Society y las primeras en Estados Unidos. El retrato simultáneamente naturalista y estético de los desfavorecidos sociales caracteriza sus obras, aunque con principios ideológicos subyacentes tan diferenciados como la propuesta romántica folklorizante de Huntington o la postura del relato social concienciado de la serie encargada por la Farm Security Administration del gobierno Roosevelt para documentar y definir los valores americanos durante la Gran Depresión.

White, que junto a Alfred Stieglitz fundó la agrupación Photo-Secession, se fue desplazando hacia el modernismo, siempre abogando por la introducción de lo artístico y estético en la obra fotográfica (Yochelson, 1983). La fotografía era una de las bellas artes, pero también arte práctico y aplicado. En su escuela se enseñaba por tanto esta cualidad artística que se combinaba con el compromiso social, marcado por los principios artísticos definidos por Dow y el empoderamiento educativo de Jonh Dewey (Yochelson, 2014). La aproximación práctica a la enseñanza de White enfatizaba los aspectos técnicos como composición, iluminación o contraste, el trabajo con líneas, masas y espacios en escenarios cotidianos. Promovía el diseño y la composición de la imagen como ejercicios prácticos del buen artista. Por ello, animaba a presentar los sujetos fotografiados en su ambiente natural y próximo, reforzando la necesidad de resolver los problemas técnicos derivados de este ejercicio en el mundo real, fuera del estudio, con la experiencia

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5290

personal. Todas estas enseñanzas serían enormemente útiles en los ejercicios de realismo y naturalismo de sus estudiantes.

Además, como profesor del Departamento de arte del Teachers College de la Universidad de Columbia, seguía los principios de promover la educación como herramienta de movilidad social tanto para la clase trabajadora como para las mujeres, que constituyeron un número importante de sus estudiantes. Durante su etapa como profesor el número de alumnas en su escuela era superior al de hombres. Su promoción de las artistas mujeres se unía al más fácil acceso de las mismas a la fotografía por ser considerada todavía un arte menor y reciente. Y sus estudiantes demostrarían más tarde una mayor afinidad, interés o sensibilidad también por tratar temas de género en sus retratos (McEuen, 2000).

Siguiendo estas enseñanzas, el trabajo de Ruth Anderson se caracteriza por la suma de lo artístico y lo documental que podemos rastrear en la utilización de escenarios naturales, y en unos retratos que parecen captar momentos vitales más que posados. También se aprecia la predisposición social en la representación del trabajo y las condiciones de vida de las personas corrientes, así como en el interés por mujeres y niños como personas más vulnerables. En la dirección apuntada, en la mirada documental y respetuosa de Ruth Anderson destacan particularmente los retratos femeninos, que en la época eran ordinariamente ignoradas o invisibilizadas. Medina Quintana (2016) ha estudiado como la fotografía de Ruth Anderson documenta la actividad laboral femenina en las primeras décadas del siglo XX. Las mujeres están retratadas en el ejercicio de oficios remunerados como el comercio o la hostelería, las tareas agrícolas y ganaderas, la venta de productos agropecuarios, los trabajos relacionados con el mar como rederas o mariscadoras, o los trabajos textiles. La representación se amplía a espacios de sociabilidad femenina como lavaderos o mercados.

No está claro si Ruth Anderson ejercitaba un claro posicionamiento feminista, aunque no podemos olvidar su membresía en la Ciencia Cristiana, cuya relación con la denominada en la época cuestión de la mujer todavía es objeto de análisis feminista en la investigación actual (Voorhees, 2012). Cierto es que su propia condición femenina la hacía más consciente de la presencia de las mujeres, normalmente invisibles para la mirada masculina que acepta el modelo de los hombres como universales (Scott, 1999). Y su trabajo, entre las muchas lecturas que abre como elemento de la cultura documental, sí facilita claramente un análisis contemporáneo con perspectiva de género.

Efectivamente, analizamos como las mujeres son mostradas por Ruth Anderson como sujetos y agentes sociales, en roles activos como trabajadoras, gestoras de capital y competentes en la toma de decisiones. Son representaciones visuales que significan y alteran la percepción de los estereotipos de género al caracterizar la participación femenina tanto en los denominados trabajos domésticos o reproductivos como en los productivos. Se produce, por tanto, una ruptura de la imagen generalizada de lo femenino y lo masculino. Igualmente, podemos apreciar la construcción generizada del espacio y las estrategias femeninas de la ocupación de los espacios masculinos, por ejemplo, en las tabernas. En las fotografías de Ruth Anderson vemos como esos lugares vedados para el ocio femenino se abrían a las mujeres en su condición de trabajadoras.

En otro orden de ideas y satisfaciendo la visión de Huntington de la cultura tradicional, Ruth Anderson se empeña en la búsqueda de la particularidad y la especificidad de la vida española. Este interés tomará forma en el registro de la vida festiva y ritual, de los bailes y los cantos. En particular la fascinación por el tipismo y la originalidad queda reflejada en la documentación de la indumentaria, como prueba la utilización de la

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5290

entonces moderna fotografía en color para retratar mejor los matices, las tonalidades y las texturas. En sus palabras: «Mi interés principal eran los trajes [tachado «y mi principal problema sería probablemente encontrar trajes que fotografiar y obtener autorización para eso»], no el vestido en sí mismo, sino la manera de vivir y lo accesorios cotidianos en las provincias que íbamos a visitar» (citado en Espinosa, 2011: 432). Por tanto, siguiendo con la vocación etnográfica estos elementos de cultura material se emplean como herramientas de conocimiento de una forma de vida y no solo en su dimensión estática de objetos artísticos. Es más, en su condición de elementos utilizados fundamentalmente en el ámbito festivo y ritual enlazan directamente con esa preservación de la tradición frente a la modernidad cada vez más acusada de la vida cotidiana.

Así pues, en su opinión los rituales y los bailes son campos donde la vida tradicional mantiene una mayor vigencia:

> Después del almuerzo decae un poco la animación, pero cuando la gaita comienza de nuevo a penetrar la charla con suspiros y silbidos secundados por las vibraciones del tambor, los jóvenes solteros se levantan para buscar un espacio nivelado para sus bailes. De estos, la muñeira es el más natural; es una pantomima del cortejo, la chica moviéndose despacio en un punto, manteniendo los ojos bajos mirando al suelo, jugando con las castañuelas en la mano baja, el hombre bailando a su alrededor con unos pasos y gestos extravagantes (citado en Espinosa, 2011: 597. Traducción propia).

Nos adentramos, pues, en el espacio complejo de la preservación patrimonial enlazada con la invención de la tradición provocada por la fosilización de lo folklórico.

No obstante, ella misma es consciente del cambio y la modernización de una sociedad que se desvanece todavía preservada en sus trajes, vestidos y adornos. Estaba interesada en documentar un mundo que todavía veía en la realidad cotidiana, aunque cada vez más difuminado y apropiado en el revival urbano. De esta forma, el estudio de esta evolución también la hace consciente de las dinámicas tradicionalistas y del folklorismo implícito en su recuperación por parte de las élites urbanas:

> La chica del pueblo de hoy se considera vestida para un festival si tiene un pañuelo de seda fresca y una buena blusa y falda con, por supuesto, un paraguas proteger su finura. Los trajes de Aldeana y Gaiteiro son vestidos mayoritariamente por señoritas y señoritos de la ciudad en sus actuaciones en las sociedades corales que se han organizado para conservar la música nativa. Los uniformes de la sociedad coral se hacen con una fidelidad aproximada al estilo tradicional, la costura es a máquina, los materiales de fabricación comercial, y con poca atención al detalle (citado en Espinosa, 2011: 237. Traducción propia).

Y esta consciencia crítica la haría en su último viaje mostrarse mordaz con los usos de la Sección Femenina por su falta de respeto y la carencia de una investigación rigurosa al servicio de los usos políticos de la tradición «Sus trajes, dijo la jefa de la Sección, no se basaban en prendas reales ni siquiera en una fotografía de un traje, sino en las descripciones de las ancianas que todavía recuerdan algo» (citado en Espinosa, 2011: 501. Traducción propia). Creía que los trajes y las prácticas desplegadas por las falangistas eran invenciones, artificialmente forzadas.

En otras palabras, en el trabajo de Ruth Anderson podemos encontrar apuntes de las propias paradojas de la conservación al explorar la búsqueda de la autenticidad y una reflexión crítica sobre los usos políticos de la tradición. De hecho, sus fotografías

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5290

no traslucen una intencionalidad exotizadora ni se recrea en una peculiaridad forzada para producir una falsificación folklorizante. Ruth Anderson no parece caer en los trucos de otras coetáneas como Doris Ulmann, cuya obra en los Apalaches ha sido criticada por presentar protagonistas caracterizados con atuendos anticuados o acompañados de objetos de la época preindustrial para representar una ruralidad ideal (Brown, 2001). No obstante, hay que considerar que la propia España ya resultaba suficientemente exótica para la mirada estadounidense, sobre todo, en la óptica romantizada y conservadora de Huntington que de alguna manera nos enlaza con la reinvención del folklore en el siglo XX y el proceloso análisis de la autenticidad como un constructo cultural. (Handler, 1986)

En este sentido, tampoco se debe obviar que las fotografías congelan ilusoriamente un proceso dinámico y no deben ser tomadas más que un reflejo puntual de la realidad. La condición retórica de la fotografía crea una falsa impresión para los espectadores como apunta Bagés Villanueva (2004: 249) «Toda imagen fotográfica es metonímica. La relación entre representación y realidad tiene un fondo metonímico, debido a que el 'todo' está representado por elementos que tienen con este una relación directa. La fotografía fragmenta la realidad, toma una parte, hace una selección que tendrá una función metonímica para el observador. Sin ser consciente de las relaciones y entramados que al parecer son evidentes.»

Por tanto, sin confundir los códigos por los que la fotografía y la realidad aparentan tener la misma naturaleza, por lo que la imagen sería realidad y no representación, las aparentemente espontáneas y verdaderas imágenes deben ser entendidas como un ejercicio construido tanto en el propósito de la autora como en la apreciación de los espectadores. Tanto la autoría fotográfica como la mirada etnográfica siempre deben ser analizadas en su intencionalidad sin dejarnos engañar por la aparente inmediatez de lo representado, sobre todo, cuando la naturalidad impregna el trabajo como ocurre en la obra de Ruth Anderson.

4. Redescubriendo a Ruth Anderson: lecturas digitales

Las fotografías de Ruth Anderson inundan nuestros dispositivos digitales cuando se teclea cualquier variación de «fotografías antiguas de España». La enorme calidad de las imágenes, su sosegada belleza y la empatía y cercanía que transmiten sus protagonistas le han otorgado un merecido protagonismo en nuestro relato digital del pasado. Las fotografías de Ruth Anderson en este crisol infinito contribuyen a la producción de un territorio imaginado e imaginario, con un elemento personal implícito en la recreación de la cultura popular. Su potencial se incrementa porque se suman dos elementos que comparten su condición de herramientas democráticas y no jerarquizadas, dado que aparentemente son accesibles y al alcance de todos, lo digital y la fotografía.

Como recurso digital que se modela y expresa en la experiencia personal, esta cultura popular se fragmenta y multiplica. Cada persona que publica o comenta una foto de Ruth Anderson añade su relato y se van construyendo narrativas con múltiples facetas. De esta manera, se utilizan los retratos para reivindicar el día de la mujer trabajadora, comentar la dureza de las condiciones de vida pasada, denunciar el trabajo infantil, asombrarse ante las dificultades de transporte en aquella época, celebrar la belleza de una calle, evocar el recuerdo melancólico del pasado, de una vida que se presenta como más sencilla y espontánea, se propone el estudio detallado de un motivo de vestuario para una reproducción de los trajes… En cada interacción se teje una tupida red que se enreda y desenvuelve en cada filtro de búsqueda, con cada elemento añadido, como los comentarios, los recuerdos, la música o las críticas.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5290

Al abordar el análisis de los usos de las fotografías de Ruth Anderson según el planteamiento teórico de la praxis (Ortner, 2006), que contempla como todo producto cultural cobra sentido en un tiempo y un espacio determinado, se evitan formulaciones esencialistas. En consecuencia, el proceso de actualización de la práctica cultural digital debe ser estudiado en las prácticas, creencias, hábitos y narrativas desplegados para comprender los significados, las reformulaciones y las apropiaciones que hacemos de estos elementos. En los usos efectuados y los comentarios formulados a Ruth Anderson el conjunto comprende entre innumerables ejemplos desde la búsqueda del pasado familiar en el reconocimiento de un protagonista a la asociación a un espacio o un escenario, así como el recuerdo de trabajos o formas de vida pasada. Los comentarios van creando esos vínculos personales y sociales, componiendo una comunidad heterogénea e ilimitable. Las fotografías de Ruth Anderson se convierten, como dice Edwards (2012) en un objeto social de agencia, que facilita el diálogo en la aproximación de la experiencia digital, al avivar la conversación y las narrativas sociales. Si las fotografías son herramientas de memoria, comunicación y conversación, la digitalización permite una lectura multigeneracional y la enunciación desde múltiples posiciones.

Y no podemos disociar esta acción personal del discurso y la narrativa social, que también se difundirá en el espacio digital, aunque sea de forma inconsciente. Conjuntamente a la dimensión personal e íntima, el componente emocional funciona como elemento de exploración de las identidades culturales y reafirmación de las identidades locales. Como bien patrimonial, las fotografías se utilizan en la consolidación cultural y como instrumento para recalibrar las representaciones comunitarias. En palabras de Rafael Villena y Lucía Crespo Jiménez (2007: 14):

> La fotografía adquiere ese carácter patrimonial por su capacidad para registrar, para con-tener en un soporte físico información sobre la sociedad, la cultura, la política, el arte o la vida cotidiana de un momento dado. Tiene, pues, la virtud de rememorar un periodo histórico concreto, o al menos un pedazo del mismo. En ese momento, se convierte en testigo de la historia y ello le confiere un valor importante para su análisis. De ahí que la fotografía pueda constituir por sí misma parte de la identidad cultural de una sociedad y sea necesaria su conservación.

En esta negociación de las perspectivas culturales sobre España, el pasado y la historia es revelador comparar como el conocimiento de Ruth Anderson en nuestro país es más amplio en Galicia, Asturias y Castilla-La Mancha, donde su obra ha sido objeto de numerosas exposiciones que construyen un relato del pasado. La obra fotográfica de Ruth Anderson contribuye a la creación de comunidad en el discurso de la conciencia colectiva como símbolo comunitario. En el caso de Galicia, el gobierno de la Xunta presidido por Manuel Fraga en la década de los noventa formuló un relato de país con un punto folklórico y populista, que encontró una eficaz herramienta en la difusión de esa imagen romantizada y afectiva de las fotografías de Ruth Anderson como patrimonio histórico. No solo apelaban directamente al recuerdo y el corazón de gallegas y gallegos, sino que estaban dotadas de la hegemonía de la verdad por la condición metonímica de la fotografía revisada anteriormente. En las exposiciones programadas en los últimos años se mantiene ese discurso del que también se ha beneficiado A Fundación, obra social de Abanca, anteriormente Caixa Galicia. Su programación cultural refuerza la

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5290

simbiosis del banco con Galicia, como institución al servicio y representativa de la comunidad.

Estas prácticas identitarias se multiplican exponencialmente en la comunicación multilateral de la divulgación digital. Cada interacción en la red va diluyendo el contexto de producción tanto de las fotografías como de las iniciativas de exposición contemporáneas. Se olvida que toda fuente documental debe ser necesariamente contextualizada porque ha pasado a ser patrimonio de todos en nuestro ejercicio digital, simultáneamente compartido e individual. Por tanto, la narrativa es cada vez más eficaz al obviar que no hay relato aséptico ni objetivo ni imparcial. No obstante, no se trata de un ejercicio excluyente o exclusivo porque la pluralidad del medio también permite la articulación de otros discursos y otras redes.

En definitiva, en la interpretación de la digitalización de la cultura popular configurada a través de las fotografías de Ruth Anderson se debe incidir en la comprensión y exposición de todas las narrativas y percepciones de esa conciencia histórica e identitaria. La aplicabilidad de Ruth Anderson es poderosa y la espectacular calidad de sus fotografías alienta la revitalización de la cultura popular con múltiples significados en ejercicios virtuales que conforman la reproducción de identidades personales y sociales.

5. Reflexiones finales

El legado de Ruth Anderson ha sido extraordinario, tanto por su aplicado esfuerzo que produjo un corpus monumental como por la excepcional belleza y calidad de sus fotografías. Su obra es comparable tanto por las características técnicas como por los temas y enfoques seleccionados a otras mujeres fotógrafas compatriotas y coetáneas, como Dorothea Lange o Doris Ulmann, pero mucho más desconocida en su país de origen. Probablemente, el hecho de que desarrollase su trabajo en España y siempre bajo el auspicio e instrucciones de la Hispanic Society, casi solapada con la institución, haya ensombrecido su popularidad al otro lado del Atlántico.

Su obra desempeña un papel imprescindible en nuestro conocimiento actual del pasado español y en la contemporánea conciencia histórica y patrimonial. Desde un comprometido trabajo de campo abrazó la visión romántica de Huntington en busca de la autenticidad, pero consiguió evitar una folklorización exotizante a través de la empatía con sus sujetos. En esta línea se puede encuadrar su sensibilidad por dar visibilidad a las mujeres o presentar oficios y tareas en un relato contextualizado. De esta manera sus imágenes transmiten una preferencia por lo natural sobre la estética, cuando lo cierto es que, en razón de su esmerada calidad técnica, el público lego no es consciente de la elegante composición y el discurso construido por su mirada.

La exploración de este discurso fotográfico conduce a la reflexión sobre la práctica contemporánea sobre el pasado derivada de la exposición tanto física como digital de su trabajo. Como patrimonio documental, el legado de Anderson contribuye a la configuración de las identidades culturales, así como la conformación de vínculos en la representación de la comunidad. La enfatización de diferentes narrativas y percepciones de la conciencia histórica son apoyadas diestramente en la emoción. En la dimensión virtual del fenómeno los usuarios, los artistas, los programadores culturales, los políticos… producen simultáneamente diferentes lecturas que responden a distintos intereses y las diferentes condiciones económicas, políticas, sociales en los que se desenvuelve cada individuo y colectivo. Además, se produce un ejercicio de retroalimentación constante

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5290

que multiplica su efecto a la vez que en muchas ocasiones diluye la conciencia de autoría o intencionalidad. Sobre todo, al partir de unas fotografías que fortalecen el relato de la naturalidad y la metonimia con la realidad en los objetos representados. Esta luz crítica explicita la construcción del relato imaginado de las fotografías de Anderson como expresiones de la memoria y de la imagen de la cultura popular española.

Bibliografía

Anderson, Ruth Matilda (2016): «Esbozo de un texto para un libro», en *Una mirada de antaño. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia* (2ª Edición), A Coruña, A Fundación, pp. 428-437.

Anderson, Alfred Theodore (2016): «Cartas y diarios», en *Una mirada de antaño. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia* (2ª Edición), A Coruña, A Fundación, pp. 437-441.

Bagés Villaneda, Juanita (2004): «Estructuras metafóricas en la imagen fotográfica», en *Segundas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, María Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y María del Rosario Ruiz Franco (eds.), Getafe, IGTMU, pp. 241-254.

Brown, Elspeth (2001): «Seeing America: Women Photographers between the Wars», *The Journal of American History*; Oxford, 87, 4, pp. 1547. DOI: https://doi.org/10.2307/2674852

Codding, Mitchell A. (2002): «Archer Milton Huntington, the Champion of Spain in America», en Richard Kagan (ed.) *Spain and the United States: The Origins of American Hispanism*, Urbana, University of Illinois Press, pp. 142-170.

Díaz Zamorano, Asunción (2019): «Fotografía y emoción en la mirada de Ruth Matilda Anderson», en *Crónica Global del Pensamiento*, 24 de febrero.

Edwards, Elizabeth (2012): «Objects of affect: photography beyond the image», *Annual Review of Anthropology*, 41, pp. 221-34. DOI: https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145708

Espinosa Fernández, Noemí (2011): *La fotografía en los fondos de la Hispanic Society of America: Ruth Matilda Anderson* Tesis Doctoral. Repositorio de la Universidad de Castilla-La Mancha. URL: < https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=5%2F%2BE5ZfrDlc%3D>.

Espinosa Fernández, Noemí (2016): «Los viajes de estudio y expediciones en la Hispanic Society of America», en *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, María Esther Almarcha Núñez-Herrador, Palma Martínez-Burgos García y María Elena Sainz Magaña (eds.), Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 609-629.

Fernández Lorenzo, Patricia (2018) Archer Milton Huntington. Madrid, Marcial Pons

Handler, Richard (1986) «Authenticity», *Anthropology Today,* vol. 2, 1, pp. 2-4. DOI: https://doi.org/10.2307/3032899

Kagan, Richard (Ed.) (2002): *Spain and the United States: The Origins of American Hispanism*, Urbana, University of Illinois Press.

Museo Casa de Cervantes: *La Casa de Cervantes a través del objetivo de Ruth Matilda Anderson* URL: <http://www.culturaydeporte.gob.es/museocasacervantes/actividades/exposiciones-temporales/expo-anderson.html>.

Lenaghan, Patrick (2007): «La visión de Archer M. Huntington y las fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society», en *Viaje de ida y vuelta. Fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of América*, Ciudad Real, Empresa Pública Don Quijote de La Mancha S. A., pp. 56-66.

Lenaghan, Patrick (2016): «Las campañas de Anderson. Elaborando una crónica de Galicia», en *Una mirada de antaño. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia*, A Coruña, A Fundación, pp. 15-43.

McEuen, Melissa A. (2000): *Seeing America: Women Photographers between the Wars,* Lexington*,* The University Press of Kentucky.

Medina Quintana, Silvia (2017): «El trabajo rural femenino en la fotografía de Ruth Matilda Anderson: un recurso didáctico para Educación Primaria», *Digilec: revista internacional de lenguas y culturas*, vol. 4, 2017, pp. 69-88. DOI: https://doi.org/10.17979/digilec.2017.4.0.1868

Mona, *Museum of Nebraska Art files: Biography of Ruth Matilda Anderson* URL: <https://mona.unk.edu/mona/ruth-matilda-anderson >.

Naranjo Orovio, Carmen (2014) «Al hilo de la cultura: España y Estados Unidos, 1900-1940», en Escuela Diplomática (ed.) *Legado español en los Estados Unidos*, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, pp. 121-146

Ortiz García, Carmen (2007): «Raíces hispánicas y culturas americanas. Folkloristas de Norteamérica en el Centro de Estudios Históricos», en *Revista de Indias*, vol. 67, 239, pp. 125-172. <http://hdl.handle.net/10261/8599>

Ortner, Sherry (2006): *Anthropology and Social Theory: Culture, Power, and the Acting Subject,* Durham, Duke University Press. DOI: https://doi.org/10.1215/9780822388456

Remeseira, Claudio Iván (2010): «A Splendid Outsider: Archer Milton Huntington and the Hispanic Heritage in the United States», en *Hispanic New York. A Sourcebook*, Claudio Iván Remeseira (ed.), New York, Columbia University Press, pp. 443-456.

Scott, Joan Wallach (1999): *Gender and the Politics of History*, Nueva York, Columbia University Press.

Socias Batet, Inmaculada (2010): *La Correspondencia entre Isidre Bonsoms Sicart y Archer Milton Huntington. El Coleccionismo de Libros Antiguos y Objetos de Arte*, Barcelona, Real Academia de las Buenas Letras.

Villena, Rafael y Crespo Jiménez, Lucía (2007): «Fotografía y Patrimonio», en *Introducción al II Encuentro de Fotografía en Castilla-La Mancha*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la UCLM, pp. 13-19.

Voorhees, Amy B. (2012): «Mary Baker Eddy, the Woman Question, and Christian Salvation. Finding a Consistent Connection by Broadening the Boundaries of Feminist Scholarship», *Journal of Feminist Studies in Religion*, 28.2, pp. 5-25. DOI: https://doi.org/10.2979/jfemistudreli.28.2.5

Yochelson, Bonnie (1983): «Clarence H. White Reconsidered: An Alternative to the Modernist Aesthetic of Straight Photography». *9* (4), pp. 24-44. URL: <https://repository.upenn.edu/svc/vol9/iss4/3>. DOI: https://doi.org/10.1111/j.2326-8492.1983.tb00095.x

Yochelson, Bonnie (2014): «The Clarence H. White School of Photography» en Mitra Abbaspour, Lee Ann Daffner, and Maria Morris Hambourg, (eds.) *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909-1949. An Online*

Project of The Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, URL:<http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Yochelson.pdf>.

Fecha de recepción: 9 de marzo de 2020
Fecha de aceptación: 27 de junio de 2020

Post-fotografia etnografica*

Post-fotografía etnográfica

Rosario Perricone
(Università degli Studi di Palermo)
rosario.perricone@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4317-5834

Sommario: È evidente come la nostra società tecnologica sia legata senza alcun dubbio alla diffusione delle immagini. Autori come Gottfried Boehm, John Mitchell, Hans Belting hanno indagato la natura dell'immagine ponendo le basi, negli anni Novanta, per l'idea di un *pictorial turn*, di una cultura totalmente dominata dalle immagini che è diventata adesso una possibilità tecnica reale su scala globale. Un nuovo statuto dell'immagine che si usa raccogliere sotto l'etichetta di *iconic turner* inserito nel più vasto campo *visual culture studies*.
L'uso del termine *cultura* accanto a quello di *visuale* è indicativo dell'ampiezza del campo d'indagine che *visual culture studies* si prefiggono di ricercare: essi non vogliono limitarsi alla constatazione della predominanza del *visuale* nella società contemporanea e a una valutazione della sua componente estetica, ma vogliono procedere verso una ricerca di tipo antropologico in cui la cultura visuale è analizzata come particolare stile di vita che esprime certi significati e valori non solo nell'arte e nell'alta cultura, ma anche nelle istituzioni e nel comportamento quotidiano. Proveremo ad applicare questo nuovo paradigma alle fotografie: anziché chiederci che cosa le immagini significano, proviamo a chiederci che cosa vogliono.

Parole chiave: fotografie, *selfie*, rito, animismo

Resumen: Es evidente que nuestra sociedad tecnológica está indudablemente vinculada a la difusión de imágenes. Autores como Gottfried Boehm, John Mitchell, Hans Belting investigaron la naturaleza de la imagen sentando las bases, en la década de 1990, para «la idea de un *pictorial turn*, de una cultura totalmente dominada por imágenes que ahora se ha convertido en una posibilidad técnica real a escala mundial». Un nuevo estado de imagen que se suele recopilar bajo la etiqueta de *iconic turner* insertada en el campo más amplio de las *culturas visuales*.
El uso del término *cultura* junto con el de *visual* es indicativo de la amplitud del campo de investigación que los *visual culture* pretenden buscar: no quieren limitarse a determinar el predominio de lo *visual* en la sociedad contemporánea y a una evaluación de su componente estético, pero quieren avanzar hacia una investigación antropológica en la que la cultura visual se analice como un «estilo de vida particular que expresa ciertos significados y valores no solo en el arte y la alta cultura, sino también en las instituciones y el comportamiento cotidiano». Intentaremos aplicar este nuevo paradigma a las fotografías: en lugar de preguntarnos qué significan las imágenes, intentemos preguntarnos qué quieren.

Palabras-clave: fotografías, *selfie*, rito, animismo

* Le considerazioni sviluppate in questo saggio derivano da mio volume *Oralità dell'immagine. Etnografia visiva nelle comunità rurali siciliane* (Perricone, 2018) e dalla discussione pubblica e privata che nella primavera/estate del 2019 ho avuto modo di sviluppare con Carlo Severi (2018), a partire dal suo libro *L'oggetto-persona. Rito Memoria Immagine* e *de relato* con Joan Fontcuberta (2018), a partire dal suo libro *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5372

0. Visual culture

È evidente come la nostra società tecnologica sia legata senza alcun dubbio alla diffusione delle immagini. Una presenza massiva che, naturalmente ci pone di fronte alla sua gestione politica. La presenza della tecnologia digitale, permette alle immagini una velocità di circolazione senza precedenti. Eventi di cronaca, purtroppo, ci hanno dimostrato come grazie alla rete le immagini abbiano raggiunto una forza impensabile in passato. Oggi uccidiamo e veniamo uccisi dalle immagini, si possono fare diversi esempi: da Charlie Hebdo alla fotografia del bambino affogato sulle rive delle coste turche, per citare solo due.

Spetta alla filosofia, all'antropologia, alla teoria dell'arte il compito di decifrare la loro condizione così instabile. Autori come Gottfried Boehm (2009)[1], John Mitchell (2008), Hans Belting (2001) hanno indagato la natura dell'immagine ponendo le basi, negli anni Novanta, per «l'idea di un *pictorial turn*, di una cultura totalmente dominata dalle immagini che è diventata adesso una possibilità tecnica reale su scala globale» (Mitchell, 2008: 22). Un nuovo statuto dell'immagine che si usa raccogliere sotto l'etichetta di *iconic turner* inserito nel più vasto campo *visual culture studies*. Nel 1996 la redazione di «October», una delle più importanti riviste contemporanee di studi visuali, proponeva ad alcuni autorevoli studiosi di storia dell'arte e delle arti visive il famoso *Visual culture questionnaire* (cfr. AA.VV., 1996: 25-70) che può essere considerato il punto di partenza di questo nuovo campo di studi[2]. L'uso del termine *cultura* accanto a quello di *visuale* è indicativo dell'ampiezza del campo d'indagine che *visual culture studies* si prefiggono di ricercare: essi non vogliono limitarsi alla constatazione della predominanza del *visuale* nella società contemporanea e a una valutazione della sua componente estetica, ma vogliono procedere verso una ricerca di tipo antropologico in cui la cultura visuale è analizzata come «particolare stile di vita che esprime certi significati e valori non solo nell'arte e nell'alta cultura, ma anche nelle istituzioni e nel comportamento quotidiano» (Williams 1979). Da ciò deriva l'istanza epistemologica per cui la *visual culture* considera la visualità sia come elemento centrale nei processi di costruzione del mondo, sia come prassi sociale in grado di sollevare controversie e problematiche; la *visual culture*, analizzando le forme di visualizzazione e l'uso delle immagini da parte degli individui nella loro dimensione quotidiana per dare senso al mondo, dovrebbe quindi essere considerata, a tutti gli effetti, uno specifico campo di studio poiché «mentre i vari media sono stati di solito studiati separatamente, c'è bisogno ora di interpretare la globalizzazione postmoderna dell'immagine come vita quotidiana. [...] La Cultura Visuale non riflette,

[1] Ci riferiamo in particolare a Gottfried Boehm e al suo volume *La svolta iconica*. Al centro di questa raccolta di saggi sono le «immagini»: non solo le opere d'arte figurativa, ma anche le immagini mentali e quelle sognate, le metafore, i gesti, le immagini speculari, l'eco e il mimetismo, nel tentativo di sviluppare una scienza dell'immagine in analogia con una scienza generale del linguaggio e con l'attuale rivoluzione digitale. Secondo l'autore, nel XIX secolo si è compiuta una «svolta iconica», in analogia con la «svolta linguistica» coniata da Richard Rorty. Partendo dall'idea di «valenza d'essere» di Gadamer elaborata in *Verità e metodo*, che incarna l'immagine nel suo archetipo, Boehm elabora la sua riflessione sull'immagine come fenomeno distinto dal linguaggio e operante attraverso un meccanismo che si articola nell'interazione fra materia, colore, linea e «figuralità». L'autore utilizza l'arte contemporanea come terreno di verifica di una teoria dell'immagine, proprio per la frattura che la modernità ha determinato nella tradizione figurativa con il superamento del classico modello di rappresentazione.

[2] Per una panoramica degli studi internazionali cfr. Jenks (1995); Mirzoeff (1999); Elkins (2003); Farago y Zwijnenberg (2003); Buck-Morss (2004); Rampley (2005). Per un inquadramento complessivo dei *visual studies* in Italia cfr. Coglitore (2008); Pinotti y Somaini (2009); Pinotti y Somaini (2016).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5372

quindi, il mondo esterno, e nemmeno si adegua semplicemente a concetti creati altrove; essa è uno strumento per interpretare il mondo visivamente» (Mirzoeff, 2002: 29, 78). Ogni ricerca sulla *Visual Culture* dovrebbe partire dal presupposto che gli studi visuali non possono essere racchiusi all'interno di un inquadramento metodologico già definito, dal momento che il loro apporto conoscitivo alla realtà discende dalla commistione ponderata di differenti strumenti di metodo e contributi analitici. Proveremo ad applicare questo nuovo paradigma alle fotografie pensandole non tanto come oggetti inerti al nostro sguardo, «ma come soggetti animati, dotati di personalità, bisogni e soprattutto desideri. Anziché chiederci che cosa le immagini significano, proviamo a chiederci che cosa vogliono» (Mitchell, 2009: 99-100).

Questo approccio ha una lunga tradizione alle spalle che risale al secondo Concilio di Nicea (787). In questo contesto l'immagine non è cosa, oggetto, quanto piuttosto evento in atto, epifania di un'assenza che coinvolge e travolge l'astante. L'immagine è dunque parte di un complesso sinestetico che implica un atto performativo[3]. Questo approccio «culturologico» alle immagini è presente nella visione di Hans Belting, storico dell'arte e *Kunstwissenschaftler*, uno dei protagonisti della «risposta tedesca» alla *visual culture* di area anglosassone, grazie all'elaborazione di una *Bild-Anthropologie*, in cui si tenta di ricondurre la domanda «perché le immagini?» a una base antropologica. Per comprendere appieno il pensiero di Belting non bisogna trascurare la sua formazione come medievista dalla quale la riflessione sull'immagine prende le mosse. Belting fonda una metafisica moderna del sensibile basata sulla continuità dell'immagine: «una storia delle immagini in continua evoluzione». Propone una nuova iconologia che mira «a collegare passato e presente nella vita delle immagini e che quindi non sia limitata all'arte (come lo era l'iconologia di Panofsky) [...] Una iconologia critica è oggi un bisogno urgente, dal momento che la nostra società è esposta al potere dei mass media in un modo che non ha precedenti [...] La semiologia, per fare un esempio, non permette alle immagini di esistere al di là del territorio controllabile dei segni, dei segnali e della comunicazione». Belting propone un approccio di tipo antropologico nel quale considera le rappresentazioni interne ed esterne, o le immagini mentali e materiali, come due facce della stessa medaglia. «L'ambivalenza delle immagini endogene e di quelle esogene, che interagiscono su molti differenti livelli, è presente nei diversi modi in cui gli uomini usano le immagini». Per Belting in sintesi le immagini «non esistono di per sé, ma accadono; hanno luogo sia che si tratti di immagini in movimento (nel cui caso è ovvio) sia che invece si tratti di immagini statiche. Esse accadono grazie alla trasmissione e alla percezione» (Belting, 2009: 75-76).

Anche David Freedberg ha posto al centro della sua riflessione il potere delle immagini affrontando lo spinoso tema dell'emozione, della pulsione nella percezione e dell'importanza del ruolo del corpo nella percezione visiva. Emozionare, spaventare, eccitare: queste e molte altre le funzioni che le immagini hanno assolto nel corso della storia. Immagini che, proprio per queste particolarità, hanno a loro volta stimolato un peculiare tipo di reazioni da parte di chi le guarda. Da una parte si tratta infatti di ribaltare l'atteggiamento consueto per cui un'immagine viene letta, discussa e valutata prevalentemente o soltanto in ragione delle sue valenze estetiche, d'altra parte decade la tradizionale gerarchia tra opere d'arte «colte» e immagini «popolari». Quello che conta sono i significati che, nel corso dei secoli, l'immaginazione ha attribuito a certe

[3] Sulla questione dell'iconoclastia cfr. almeno Russo (1997); Bettetini (2006). Sui collegamenti tra questo dibattito e la cultura visuale contemporanea cfr. Debray (2010); Bino (2014).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5372

rappresentazioni, che diventavano così capaci, a seconda dei casi, di fare miracoli o indurre alla meditazione mistica e/o politica (cfr. Freedberg, 2009). Le immagini ci colpiscono, arrivano alla nostra coscienza, ma la diffusione ne ha moltiplicato il numero rendendole inafferrabili e di conseguenza incontrollabili. Come è noto il punto di frattura della modernità è identificato con la riconfigurazione dell'esperienza sensibile che viene attuata, tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, soprattutto a partire dall'azione e dalla diffusione dei nuovi media dell'epoca (fotografia, fonografo, cinema ecc.). Le immagini così prodotte operano uno smembramento e una frammentazione della realtà sensibile che viene tradotta in frammenti di immagini. I suoi singoli aspetti vengono serializzati e resi percepibili e ripetibili all'infinito. Viene così reso manifesto il conflitto tra vita sensibile e l'interiorità dei soggetti.

Marc Augé ragiona sull'invasione delle immagini, affermando che con questa irruzione si instaura un nuovo regime di finzione che affligge la vita sociale penetrando al suo interno al punto di farci dubitare di essa, della sua realtà, del suo senso e delle categorie (l'identità, l'alterità) che la definiscono e costituiscono. La tradizione etnografica occidentale si è interessata alle immagini, a quelle degli altri: ai loro sogni, allucinazioni, ai corpi posseduti. Ha osservato e analizzato il modo in cui queste immagini acquistavano tutto il loro senso all'interno di sistemi simbolici condivisi, la maniera in cui esse si riproducevano e a volte si modificavano attraverso l'attività rituale. L'antropologia si è interessata all'immaginario individuale, alla sua negoziazione perpetua con le immagini collettive e anche alla fabbricazione delle immagini o piuttosto degli oggetti (chiamati a volte feticci) che si presentavano allo stesso tempo come produttori di immagini e di legame sociale. Gli antropologi, inoltre, hanno avuto l'occasione di osservare come lo scontro fra immagini accompagnasse lo scontro fra i popoli, le conquiste e le colonizzazioni, invadendo l'immaginario dei vinti con quello dei vincitori. Per Marc Augé non è solo l'immagine a essere messa in discussione dalla constatazione del cambiamento che oggi siamo invitati a definire. Sono le condizioni di circolazione fra l'immaginario individuale (ad esempio il sogno), l'immaginario collettivo (ad esempio il mito) e la finzione (letteraria o artistica, messa in immagine o no) che sono cambiate. Il mutarsi di queste condizioni ci permette di interrogarci sullo statuto attuale dell'immaginario. Si può affrontare la questione basandoci sulla «finzionalizzazione» sistematica di cui il mondo è oggetto, dove questa «messa in finzione» dipende da un rapporto di forze molto concreto, molto percettibile, i cui termini non sono facili da identificare. In sostanza tutti abbiamo la sensazione di essere colonizzati, ma senza sapere da chi. «Gli individui hanno sempre esitato a identificarsi soltanto con il corpo, sempre tentati al contrario di pensarlo come limite da superare o da difendere. Questa concezione del corpo come frontiera più o meno porosa non implica tuttavia necessariamente una concezione dualistica che opporrebbe il corpo allo spirito» (Augé, 1998: 31).

1. Agency

Il principio chiave di questo nuovo indirizzo è quello di agency[4]. Il concetto di agentività si è affermato negli studi antropologici alla fine degli anni '70, come reazione all'incapacità dello strutturalismo di tener conto delle azioni degli individui. Anthony Giddens fu il primo a diffondere l'uso del termine *agency*; assieme a sociologi ed antropologi quali Pierre Bourdieu e Marshall Sahlins, Giddens «incentrò le proprie analisi

[4] Sull'argomento una selezione di testi, tradotti in italiano, dei diversi protagonisti del cosiddetto «ontological turn» tra antropologia e filosofia si trova in Consigliere (2014a; 2014b).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5372

sui modi in cui le azioni umane sono dialetticamente connesse alla struttura sociale in forma tale da rendere le due dimensioni reciprocamente costitutive» (Ahearn, 2001: 19)[5]. Da questo nuovo paradigma, secondo cui «gli esseri umani fanno» la società proprio come la società «fa loro», è nata una scuola di pensiero vasta e non ben definita, chiamata «teoria della pratica». Negli ultimi anni la nozione di *agency* è stata connessa al neo-animismo «un tratto comune a questi approcci è stato, d'altro canto, costituito dall'avere collegato la rivisitazione del concetto di animismo a un nuovo e forte interesse per i presupposti «ontologici» delle classificazioni e delle categorie indigene centrato in particolare sugli elementi di continuità e di discontinuità tra le «teorie della persona» e significati dell'«essere umano» documentabili nelle diverse società umane»[6]. L'altro concetto a cui la nozione di agency è stata connessa è quello del «prospettivismo amerindiano», elaborato da Eduardo Viveiros de Castro (2017) che considera il prospettivismo non un corollario etnoepistemologico dell'animismo, al contrario «egli lo usa come punto di partenza per un'operazione ancor più radicale: si tratta, questa volta, di riflettere sul mondo a partire da una metafisica radicalmente altra [...] si può interpretare l'antropologia come un'ontografia comparata o, se si preferisce, come una filosofia con dentro la gente. Si tratterà allora di assumere i sistemi concettuali indigeni come piste della filosofia, come esperienze di pensiero» (Consigliere, 2014b: 8), come ontologia dei nativi, in questo nuovo paradigma chiamato *ontological turn*[7]. Non è un caso che Eduardo Viveiros de Castro abbia scritto un saggio dal titolo *La trasformazione degli oggetti in soggetti nelle ontologie amerindiane*[8] nel quale inserisce la nozione di *agency* all'interno dell'antropologia sociale delle popolazioni amerindiane e, sulla scia di Gell, riferendosi agli «artefatti», afferma che essi hanno «questa interessante ambigua ontologia: essi sono oggetti che necessariamente rimandano a un soggetto; in quanto azioni cristallizzate, sono la materializzazione di un'intenzionalità immateriale» (Viveiros de Castro, 2000: 50). Viveiros de Castro continua affermando che l'epistemologia occidentale è 'costruzionista', in quanto è «il punto di vista che crea l'oggetto» ed è quindi attraverso il «conoscere» che «oggettivizza», al contrario della cosmogonia amerindiana che invece è riconducibile a quel sistema di conoscenze riassumibile sotto la nozione di «sciamanesimo» e nella

[5] Donzelli (2007); Duranti (2004, 2007).

[6] Per un approfondimento sulla rivisitazione della nozione di animismo in antropologia confronta Costa y Fausto (2010); Mancuso (2018).

[7] Viveiros de Castro ha «invitato a prestare attenzione ai molteplici sensi con cui in *ontological turn* va interpretato il termine *turn*. Esso andrebbe inteso non solo come "svolta, cambio di direzione", ma anche come "giro di vite" rispetto alla deriva "epistemologica" a cui sarebbe andata incontro l'antropologia dopo la "crisi della rappresentazione etnografica", e anche come "turno", dal momento che il suo (di Viveiros de Castro) approccio, "prendendo sul serio" e "facendo spazio" (*making room*) al "punto di vista del nativo", annuncia che in antropologia sia ora arrivato il suo "turno"» (Mancuso, 2016: 98). Per un'interpretazione complessiva di tenore critico dell'*ontological turn* come minimo comune denominatore di diverse correnti contemporanee delle scienze sociali e della filosofia, si veda Pellizzoni 2015; per una sintesi sull'*ontological turn* in italiano cfr. Brigati y Gamberi (2109); Viveiros de Castro (2019).

[8] L'articolo è pubblicato sul numero monografico della rivista «Etnosistemi», a cura di Carlo Severi, dedicato a *Antropologia e psicologia. Interazioni complesse e rappresentazioni mentali,* oltre all'articolo di Viveiros de Castro (2000) troviamo un articolo dello stesso Carlo Severi (2000), uno di Manuela Tartari (2000) e inoltre testi di Bartlett, Devereux, Witehouse, Airenti, Boyer, Houseman, Suralles. Lo stesso Carlo Severi curerà nel 2003 il numero speciale de «L'Homme» dal titolo *Image et Anthropologie* (n.165) con testi di Imbert, Careri, Severi, Antoine, Bouchy, Karadimas, Küchler, Taylor, Vidal, Prévost, Guy, Vert. Nel 2014 Carlo Severi insieme a Carlos Fausto cureranno il numero monografico dei «Cahiers d'Anthropologie Sociale» dedicato a *L'image rituelle* (n. 10) con testi di Severi, Fausto, Penoni, Vilaça, Franchetto, Montagnani, Piedade, Bonhomme, Stépanoff.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5372

quale è «il punto di vista che crea il soggetto» e dove «conoscere è soggettivare». Questo approccio «teleologico indigeno» di Viveiros de Castro non descrive però il tipo di cognizione implicata nella «forma di traduzione» che Jakobson chiama trasmutazione[9]. Carlo Severi (2014), invece, attraverso l'analisi etnografica di tre *case studies* amazzonici, ricava un'idea più ampia e più precisa di alcuni processi di traduzione culturale raramente studiati, ed elabora un nuovo modo per definire il concetto di «ontologia culturale». Negli ultimi venti anni, dice Severi[10], la questione del rapporto tra iconografie, strutture narrative, canti rituali e, in generale, la pragmatica della trasmissione della conoscenza è stata dibattuta intensamente e produttivamente. Un gruppo di ricercatori ha dimostrato che i miti non possono essere usati come «didascalie» di iconografie, né le immagini o gli artefatti possono essere intesi come illustrazioni di miti (cfr. Vidal, 2000). Esiste nelle pratiche iconografiche amazzoniche, proprio come in altri tipi di iconografie amerindiane, uno stretto collegamento tra miti, canti rituali, disegni, scritte illustrate o decorazioni corporee a loro collegate (cfr. Severi, 2012). Di conseguenza le iconografie non si vedono più come decorazioni ridondanti, ma sono intese come «variazioni» della stessa «immaginazione concettuale» che genera le narrazioni mitiche (cfr. Barcelos Neto, 2014) per questa ragione la sinestesia è diffusa ovunque in Amazzonia[11].

Vista la «tribalizzazione» della società contemporanea non deve meravigliare allora se William Mitchell, nei suoi scritti di *visual studies*, affermi che il *cliché* dominante negli studi sulla cultura visuale contemporanea sia «l'idea che le immagini abbiano una specie di proprio potere psicologico o sociale [...] l'idea della personificazione delle immagini (o al limite del loro animismo) è altrettanto viva nel mondo moderno quanto lo era nelle società tradizionali». Per questo motivo Mitchell ha spostato l'attenzione «da ciò che le immagini fanno a ciò che esse vogliono, dal potere al desiderio, dal modello di un potere dominante, cui bisogna opporsi, a un modello del subalterno che bisogna interrogare o (meglio) invitare a parlare. Se il potere delle immagini è come il potere del debole, questo potrebbe essere il motivo per cui il loro desiderio è proporzionalmente forte: per compensare la loro reale impotenza [...] il modello subalterno applicato alle immagini apre alla dialettica tra potere e desiderio che viene messa in atto nella nostra relazione con le immagini. Come sono stati riformulati gli atteggiamenti tradizionali nei confronti delle immagini —idolatria, feticismo e totemismo— nelle società moderne?» (Mitchell, 2009: 103, 110)[12].

2. Rito-Immagine-Persona

A queste domanda risponde, a mio avviso, Carlo Severi (2017) con il suo ultimo libro *L'objet-personne. Une anthropologie de la croyance visuelle*. Per capire la natura di

[9] L'importanza del saggio di Jakobson è data dal tentativo di proporre una classificazione dei tipi di traduzione, che egli suddivide in intralinguistica (o riformulazione, *rewording*), interlinguistica e intersemiotica (quest'ultima denominata anche «trasmutazione», *transmutation*), cfr. Jakobson 1966.

[10] Almeno dalla pubblicazione del numero monografico della rivista L'Homme curato da Philippe Descola e Anne-Christine Taylor, *La remontée de l'Amazone* (Descola y Taylor, 1993).

[11] Per un approfondimento sull'argomento cfr. ad esempio Meneses Bastos (1978); Basso (1981); Beaudet (1997); Seeger (2004); Fausto y Franchetto y Montagnani (2011); Brabec de Mori y Seeger (2013).

[12] «Senza dubbio le immagini non sono senza potere, ma potrebbero averne molto meno di quanto pensiamo. Il problema è rendere più complessa e raffinata la nostra valutazione del loro potere e del modo in cui esso opera» e parlando del Manifesto per Al Jolson, *The Jazz Singer*, Mitchell sostiene che in questa immagine «le finestre dell'anima sono inscritte in maniera triplice, ossia come immagini oculari, orali e tattili, un invito a vedere, sentire e parlare al di là del velo della differenza razziale. Ciò che l'immagine ci fa desiderare di vedere è esattamente ciò che non può mostrare, come direbbe Jacques Lacan. Questa impotenza è ciò che le conferisce quel potere specifico che essa ha» (Mitchell, 2009: 112).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5372

questo pensiero singolare il primo passo, dice Severi, è probabilmente quello di pensare agli effetti della narrazione su spazio e tempo. L'oggetto diventa, secondo un certo tempo e all'interno di un certo spazio, una persona. In particolare, questo tipo di presenza dell'oggetto è al centro dell'azione rituale. Possiamo persino affermare che costituisce lo spazio del pensiero. Il senso comune (e molte teorie antropologiche) concepiscono, quasi istintivamente, questo tipo di presenza di oggetti come risultato di una sostituzione diretta: a tale oggetto corrisponde tale persona e viceversa. In questa prospettiva, per esempio, all'interno di un rito è l'oggetto che assume le sue funzioni e mantiene una relazione di equivalenza assoluta. Nell'universo della credenza legata all'azione rituale, si pensa che l'oggetto agisca come un'ombra o come l'immagine speculare dell'essere umano che sostituisce. Il saggio di Severi mostra, al contrario, che l'oggetto in realtà agisce in un modo molto diverso. Bisogna tenere conto della sua complessità specifica, l'oggetto animato è in realtà molto più vicino a un cristallo che a uno specchio. È un'immagine multipla, plurale, composta da tratti parziali e incompiuti, provenienti da diverse identità e a volte antagonistica. Se decifriamo questa complessità del manufatto animato, lo spazio del pensiero che l'azione rituale presuppone —e il legame di credenza che è stabilito tra oggetti e persone— appaiono in una luce diversa. Carlo Severi tenta un'analisi di questo tipo di complessità, che riguarda la presenza tanto dell'immagine quanto del narratore, cercando di identificare lo spazio del pensiero antropomorfico che lo genera. L'esistenza di un pensiero antropomorfico non ha nulla di sorprendente, le tracce dell'esercizio di questo pensiero sono ovunque osservabili nella nostra esperienza quotidiana. Tuttavia, in tutti questi casi, questo atteggiamento è anche fragile, temporaneo. Esistono altri luoghi, altri tempi o situazioni nei quali il pensiero antropomorfico subisce una profonda mutazione, dove tutto si intensifica. Pensiamo naturalmente all'universo religioso, anche all'immagine di un familiare morto che può diventare «vivente» e interlocutore privilegiato della narrazione quotidiana. Carlo Severi ci ricorda che una delle poste in gioco è quella di mettere in relazione l'analisi di queste situazioni quotidiane con la teoria del rituale che ha elaborato alcuni anni fa (Severi y Houseman, 1994). Il rituale è considerato come il luogo in cui sorgono identità complesse, plurali e contraddittorie, capaci di generare una dimensione ontologica parallela. Il rito non è visto soltanto come ambito dell'azione e dell'interazione tra gli uomini, distinto e separato da altre forme di azione umana, ma un modo di approcciare il mondo. «La pratica del rito non è diversa da quella della conversazione (almeno per come la vedevano gli antichi e i medievali). Entrambe necessitano di coordinamento, vicinanza, fiducia, limitazione della volontà. [...] Rito e conversazione necessitano entrambi di apertura verso l'altro, entrambi affermano che la verità non sta nelle mani (o nel cuore) di nessuno, ma che deve essere prodotta insieme mediante uno sforzo comune» (Puett y Seligman y Weller, 2011: 11). Si concettualizza il rito come modalità specifica di acconciarsi alla natura fratturata e spesso ambivalente del nostro mondo. La corrente principale, in antropologia come negli studi sulla religione, ha cercato di interpretare il significato dei riti e di indicare i sistemi culturali di tipo discorsivo codificati ed evocati dai loro simboli. «Questo approccio rischia di rimanere prigioniero della concezione post-protestante o post-illuministica, secondo la quale il rito è il referente di un significato la cui autentica essenza sta al di là del rito stesso» (Ivi.: 14). Teoria sintetizzata nella celebre concezione agostiniana dell'Eucarestia come «segno visibile di una grazia invisibile». Questa concezione è oggi la principale chiave per interpretare i riti: la «cosa in sé» sta sempre oltre il rito, così che l'atto rituale non è che lo strumento di qualcos'altro. Il modo migliore per avvicinarsi e comprendere il rito è attraverso ciò che esso fa, e non attraverso ciò che esso sta a significare. È indubbio che

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5372

le persone saturino i riti di significati e che possano, in molti casi, proporci spiegazioni assai elaborate. E tuttavia, un rito può avere luogo senza che sussista alcun interesse per i significati, e in molti casi gli informatori si rifiutano di indicarne il senso, infatti dicono: «Si è fatto sempre così». La maggior parte dei significati viene imposta al rito dall'esterno. Dal nostro punto di vista, il rito riguarda più il fare che il dire. Ne deriva che il rito offre un orientamento all'azione e dunque una cornice per l'azione che è rilevante per la comprensione delle attività umane al di là di ciò che si svolge durante il rito stesso. Sono diversi gli autori che abbracciano questa diversa concezione: la Douglas (1993) di *Purezza e pericolo*; Tambiah (2002) di *Rituali e cultura*; Rappaport (2004) di *Rito e religione nella costruzione dell'umanità* e altri ancora; secondo tutti questi autori è la categorizzazione che rende l'azione rituale, non l'azione stessa: il rito viene considerato come possibile orientamento all'azione, invece che come un insieme di significati. Il rito è, soprattutto, l'affermazione della differenza e sono i nostri pregiudizi, la nostra capacità di vedere l'ubiquità delle differenze nella vita —differenze che vengono continuamente mediate dai riti— che ci portano a ridurre il rito a una rappresentazione del sacro. Il rito crea un universo soggiuntivo fatto di «come se» o «potrebbe essere», da cui emerge il mondo sociale condiviso. La formalità, la reiterazione e i vincoli tipici del rito sono elementi necessari di tale creazione condivisa. Il rito, inoltre, garantisce ampio spazio alla realizzazione e al perfezionamento degli esseri umani, troppo spesso mortificati nella quotidianità. Jonathan Smith parla di natura «immaginaria» del rito, infatti i riti e il comportamento rituale non sono eventi; sono una modalità di negoziare la nostra esistenza nel mondo (cfr. Smith 1982: 53-65). Il rito asseconda la profonda necessità umana di avere dei confini con la loro natura di entità negoziabili. «Gli uomini si costituiscono grazie ai loro confini —si costituiscono cioè su un piano di cui non hanno pieno controllo, un piano che è sempre aperto all'altro, allo straniero, a ciò che è diverso e sconosciuto e che non può essere raggiunto dal potere del centro. È per questo che i confini sono pericolosi. Invece di tentare di eliminare i confini o di renderli impenetrabili, il rito li rinegozia continuamente, accettandone l'instabilità e la labilità. Solo prestando la dovuta attenzione al funzionamento del rito —anche quando i suoi elementi e ritmi formali subordinano a sé i contenuti— possiamo negoziare le pretese emergenti del mondo contemporaneo» (Puett y Seligman y Weller, 2011: 23).

Su scala etnologica, secondo Marc Augé, sarebbe impossibile dimostrare che ogni attività rituale ha lo scopo di produrre identità attraverso il riconoscimento di alterità. I rituali della nascita, i rituali di iniziazione, i rituali funerari, mettono tutti in scena «l'altro» (un antenato, un dio) con il quale bisogna stabilire o ristabilire una relazione adeguata per assicurare lo statuto o l'esistenza dell'individuo o del gruppo. Non è necessario negare il valore performativo del rito per riconoscere il suo valore identificante. Del resto, secondo Augé non si dovrebbe insistere troppo sull'importanza dell'attività rituale nell'elaborazione di identità relative. Il legame sociale creato dal rito deve essere pensabile (simbolizzato) e gestibile (istituito); in questo senso il rito è mediatore, creatore di mediazioni simboliche e istituzionali che permettono agli attori sociali di identificarsi e di distinguersene, insomma di stabilire mutualmente dei legami di senso (di senso sociale). Le nuove tecniche della comunicazione e dell'immagine rendono il rapporto con l'altro sempre più astratto e l'aver sostituito i media alle mediazioni contiene in sé la possibilità di violenza, produce un blocco, un deficit rituale (cfr. Augé, 1998: 15-30).

Il rituale è sentito, in particolare, come il luogo in cui sorgono identità complesse, plurali e contraddittorie, capaci di generare una dimensione ontologica parallela a ciò che domina, altre volte, la vita sociale. Ma il contesto rituale non è il solo luogo in cui

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5372

può essere espressa l'agentività dell'oggetto/immagine. Esistono altre situazioni dove questi giochi di sostituzione e identificazione parziale tra gli umani e gli oggetti possono stabilirsi. Carlo Severi ha proposto di definire questi contesti spuri come situazioni «quasi rituali» che, senza corrispondere alle consuete condizioni di esercizio dell'azione rituale, tuttavia permettono di descrivere tutto attraverso la teoria relazionale. Da queste analisi deriva che l'agentività di un artefatto come la fotografia dipende, oltre che dal contesto relazionale in cui opera, anche dalla sua specifica forma di vita. Per fare questo inverte la prospettiva dei primitivisti e invece di vedere opere d'arte ovunque, a parte l'Occidente, analizza alcune opere d'arte occidentali, secondo la logica primitivista, come oggetti-persone. Questo esperimento apre una nuova prospettiva per l'antropologia dell'arte che allarga ulteriormente la teoria formulata da Alfred Gell (1998) in *Art and Agency. An Anthropological Theory*[13] e ci permette di analizzare le fotografie in una nuova relazione che tenga conto, insieme al legame tra elaborazione logico-concettuale, anche della struttura sociale, della ragione funzionale, della realtà degli attori, della loro capacità di elaborazione simbolica e della loro memoria rituale.

3. Post-fotografia

Ci ritroviamo un nuovo ordine visuale, che appare marcato da alcuni fattori come l'immaterialità e la trasmissibilità delle immagini, la loro moltiplicazione e disponibilità il loro apporto decisivo nel rendere enciclopedici il sapere e la comunicazione. Oggi si assiste alla formazione sempre più insistente di stereotipi visivi. La continua ripetizione di questi moduli, usati in situazioni simili, fa sì che diventi sempre più facile interpretarli, tanto da poterli ormai considerare elementi di un linguaggio comune: un linguaggio figurativo da indagare nel contesto dell'antropologia della comunicazione visuale. Il visuale riguarda così le diverse forme riproducibili del «vedere» vissute nell'*hic et nunc* della vita quotidiana. All'interno di quest'ambito della cultura contemporanea si concentrano il potere e il conflitto, la tradizione e il mutamento, la sperimentazione e l'assuefazione, il globale e il locale, l'omologato e il sincretico. Il visuale si riferisce ai molti linguaggi che esso veicola (montaggio, inquadratura, commento, intreccio, primopiano, colori ecc.) e ai diversi generi che possono utilizzare diversi linguaggi o inventarne di nuovi. Il sostantivo «comunicazione» attesta e rafforza il carattere pervasivo dell'antropologia in genere e a maggior ragione di quella visuale (cfr. Canevacci 2001). La comunicazione figurativa fotografica si riferisce sempre e soltanto a una realtà specifica che può anche essere radicalmente trasformata ma che comunque esiste all'origine della fotografia. È possibile capire ciò che è raffigurato perché la rappresentazione fotografica impiega alcune fondamentali convenzioni, che derivano dalla nostra esperienza di osservatori della realtà. Tali convenzioni tendono a stabilire relazioni tra i fenomeni abituali della visione e le reazioni che proviamo davanti alla fotografia. Esiste cioè «una realtà sociale epistemicamente oggettiva che è in parte costituita da un insieme di attitudini ontologicamente soggettive» (Searle 2000: 119). Un certo tipo di fenomeno è tale solo se noi pensiamo che esso sia qualcosa. Ma pensare che esso sia qualcosa è tuttavia una condizione necessaria ma non sufficiente. Ci deve essere qualcosa di più del semplice atteggiamento. In genere le scienze sociali hanno a che fare con fenomeni che sono

[13] Le tesi di Gell hanno suscitato ampio dibattito internazionale, per una sintesi del pensiero di Gell e una rassegna bibliografica critica cfr. Pucci (2008); Faeta (2001: 77, n. 21), tra i più importanti contributi segnalati cfr. Bloch (1999: 119-128); Bloch (2009: 7-14); Arnaut (2001: 191-208); Coquet y Gell (2001: 261-263); Layton (2003); Bowden (2004); Myers (2004); Westermann (2005); Osborne y Tanner (2007).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5372

relativi agli osservatori. Fino a qualche tempo addietro per far circolare un'immagine era necessario che un fotografo scattasse una fotografia e che un editore la mettesse in commercio. Oggi, invece, basta un *click* e si raggiungono potenzialmente miliardi di persone. La strada tecnologica per la postfotografia è spianata.

Pensatori contemporanei tra i quali Marc Augé, Gilles Lipovetsky, Nicole Aubert definiscono la nostra epoca come ipermoderna. Una società caratterizzata dall'eccesso e da un nuovo legame spazio/tempo, scaturito da internet e dai mezzi di comunicazione globale. Questi contatti con il mondo ci offrono una conoscenza completa di ciò che accade sul nostro pianeta: siamo parte integrante della storia, inermi all'interno di un presente in continuo divenire. La manipolazione metalessica dello spazio/tempo e delle sue relazioni cronologiche, la costruzione di narrazioni competitive tra locale e globale, che secondo le retoriche dominanti sarebbero produttrici di inequivocabile *località,* definita nei suoi aspetti relazionali e contestuali, sono alla base del sistema di comunicazione globale che, esattamente come nel colonialismo, diviene un campo di contestazione culturale e di costruzione degli *etnorami* del *vicinato*[14]. La *località* è un prodotto storico e «le storie attraverso cui le località emergono sono alla fine soggette alle dinamiche del globale» (Appadurai, 2001: 35), che contribuiscono alla decostruzione, ormai in atto da tempo, della dicotomia fra autenticità e artificialità, partendo dal presupposto che «bisogna abbandonare l'idea che il locale sia autonomo, che abbia un'integrità sua propria, e dire piuttosto invece che esso ha significato come arena in cui si riuniscono influenze di vario genere» (Hannerz, 2001: 36). Un incontro di tempi che pervade l'immaginazione della cultura occidentale e ne costituisce la narrazione del contemporaneo attraverso un'etnografia delle immagini.

La seconda rivoluzione digitale, infatti, ha portato con sé il discredito della memoria. La macchina fotografica si appella alla memoria biologica, appannaggio della memoria computerizzata. La cultura digitale trasforma l'essere umano sulla base della memoria e delle relazioni che ha con essa. Questo ragionamento rimane tale per tutte le immagini dormienti, sia quelle rinvenute al mercato delle pulci, in qualsiasi archivio o sentiero della rete. Infatti, quando si bazzicano i «robbivecchi» e i mercatini antiquari ci s'imbatte spesso in singole immagini fotografiche che hanno perso quella che gli archivisti chiamano «informazione di corredo», cioè nomi e date scritte sul retro e soprattutto informazioni orali fornite dai discendenti delle persone ritratte. In casi simili le foto tornano a essere quello che, ontologicamente sono e che «la popolare "superstitio"» ha fin dall'inizio detto che esse fossero, puri *idola* senza nessuna identità. L'idea di riportare in vita un'immagine dormiente ci porta al tema delle molteplici reincarnazioni delle stesse. Questa attività venne già citata da Walter Benjamin (2000) ne *I «passages» di Parigi:* gli artisti e gli storici non sono altro che collezionisti di scarti, o rigattieri e raccoglitori di rifiuti. Lo storico raccoglie le tracce dimenticate per ricomporre i frammenti di un racconto. Alcune immagini, destinate a scomparire, si salvano godendo di una vita più lunga. Si tratta della redenzione e resurrezione delle immagini, della loro vita e del loro metabolismo. «Alla forma del nuovo mezzo di produzione, che, all'inizio, è ancora dominata da quella del vecchio (Marx), corrispondono, nella coscienza collettiva, immagini in cui il nuovo si compenetra col vecchio. Si tratta di immagini ideali, in cui la collettività cerca di eliminare o di trasfigurare l'imperfezione del prodotto sociale, come pure i difetti del sistema produttivo sociale. Emerge insieme, in queste immagini, l'energica tendenza a distanziarsi dall'invecchiato —e cioè dal passato più recente. Queste tendenze rimandano

[14] Per un approfondimento dei due termini *etnorama* e *vicinato* cfr. Appadurai (2001: 71-92, 230-242).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5372

la fantasia, che ha tratto impulso dal nuovo, al passato antichissimo. Nel sogno in cui, a ogni epoca, appare in immagini la seguente, questa appare sposata a elementi della storia originaria, e cioè di una società senza classi. Le esperienze della quale, depositate nell'inconscio della collettività, producono, compenetrandosi col nuovo, l'utopia, che lascia le sue tracce in mille configurazioni della vita, dalle costruzioni durevoli alle mode effimere» (Benjamin, 2000: 6-7).

Le immagini sono una rappresentazione della realtà e costituiscono parte di essa. Sono tangibili e come tali hanno delle qualità materiali. Sono immagini-cosa. Alla fine del XIX secolo era radicata la credenza popolare che la retina di un morto conservasse l'ultima immagine percepita: l'optogramma. Molte furono le formulazioni a riguardo ma nessuna portò a risultati scientifici concreti[15]. Gli optogrammi sono affascinanti nella misura in cui esistono nella sottile frontiera fra l'esistenza e la non esistenza. Non stiamo parlando che dello statuto delle immagini effimere. «Nadar riporta la teoria di Balzac sulla dagherrotipia, che a sua volta deriva dalla teoria democritea degli idola[16]. Gautier e Nerval, secondo Nadar, avrebbero aderito all'opinione di Balzac, "mais tout en causant spectres, l'un comme l'autre... furent des bons premiers à passer devant notre objectif" (Nadar, *Quand j'étais photographe,* p. 8)» (Benjamin, 2000: 747).

Leonardo Sciascia ha sottolineato: «la popolare "superstitio" nei riguardi del ritratto fotografico che è come un consegnarsi a mani altrui: al destino, alla morte, a Dio. […] Il senso, la premonizione, che la fotografia abbia a che fare con l'identità e con la morte. […] nulla è più vicino all'abolizione del tempo, tra le rappresentazioni che l'uomo sa dare della propria vita, della fotografia; ma al tempo stesso, nulla ne è più lontano» (Sciascia 1980: 75). La fotografia non è la variante morta delle cose, ma la variante viva di una cosa altra che si sviluppa secondo un suo metabolismo. Parlare del tempo di durata dell'immagine ci fa pensare alla sua essenza, alla sua sostanza, alla sua anima.

Un esempio lampante di questo atteggiamento lo ritroviamo sull'edizione siciliana del *Giornale d'Italia* del 24 gennaio del 1930 dove veniva pubblicata una fotografia di un vecchio siciliano con la seguente didascalia: «Il vecchio Lemmo Domenico, fu Antonio, da Tripi (prov. di Messina). Veste il drappo e porta la berretta. Per una credenza superstiziosa i vecchi che si fanno fotografare morrebbero subito, onde per allontanare il malocchio il vecchio pone il pollice fra l'indice e il medio della mano sinistra». Il demologo siciliano Giuseppe Cocchiara osservando questa foto notava come la fotografia documenta due sopravvivenze: «quella della "mano in fica" e quella che gli etnografi chiamano dell'ombra o del riflesso. Secondo la mentalità primitiva, farsi fotografare

[15] Etimologicamente, la parola deriva dall'unione di due termini greci, ὀπτός (optós) vista e γράφω (grapho) scrittura. Il termine iniziò a essere usato ufficialmente nell'Università tedesca di Heidelberg nel 1877. La parola optografia fu coniata da Wilhelm Friedrich Khüne, un professore di fisiologia. Khüne era interessato a una teoria originale elaborata da un altro collega, il prof. Franz Christian Boll, un fisiologo, il quale sosteneva che all'interno della retina c'era un pigmento che si decolorava con la luce e appariva con il buio. Questa teoria avviò un nuovo mondo di ipotesi e teorie. Khüne, inoltre, era sicuro che grazie a questa tecnica sarebbe stato possibile scoprire l'identità di qualsiasi assassino analizzando la retina della vittima. L'ultima immagine vista dalla vittima avrebbe permesso di trovare il colpevole. Bisognava soltanto rimuovere la retina e cercare di conservare l'ultima immagine immagazzinata nell'occhio attraverso l'utilizzo di sostanze chimiche. Gli optogrammi erano già stati analizzati più di duecento anni prima dal frate Christoph Scheiner nelle opere *Oculus* del 1619 e *Pantographice, seu Ars delineandi res quaslibet per parallelogrammum lineare seu cauum, mechanicum, mobile* del 1631.

[16] Dal greco εἴδωλα, in latino *idola* o *simulacra*, il termine compare in Democrito per indicare le immagini prodotte sulla sensibilità dagli effluvi di atomi provenienti dai corpi e del tutto simili ai corpi da cui provengono. Democrito estendeva il termine εἴδωλα anche ai simulacri degli dei.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5372

significa perdere la propria anima, in quanto chi ha la fotografia può esercitare su di essa qualsiasi azione che, per effetto magico, si ripete sull'originale» (Cocchiara, 1985: 73). A tale proposito già Frazer aveva osservato come il «principio che il simile produce il simile» è stato utilizzato da molti popoli per danneggiare il nemico attraverso atti distruttivi della sua immagine, che in quanto copia perfetta dell'originale avrebbe inferto al soggetto ritratto le stesse sofferenze inflitte alla sua effige. «Ogni tanto il mondo civile viene scosso da un paragrafo nei giornali che dice come in Scozia è stata trovata un'effige piena di spille conficcatevi dentro allo scopo di far morire un padrone o un prete nocivo» (Frazer, 1973 92)[17]. In Sicilia ancora fino a qualche decennio fa le immagini fotografiche venivano utilizzate, insieme a parti intime della persona ritratta, per effettuare legature d'amore[18]. Cocchiara notava come «ancor oggi si crede nell'isola di Scarpanto, che le vecchie le quali si fanno fotografare muoiano di deperimento» (Cocchiara, 1985: 73). Questa credenza deriva dalla concezione che l'anima è intimamente legata al corpo, da essa deriva l'identità della persona e da essa, quindi, dipende la sua vita. Ritrarre una persona è come portargli via l'anima, pensata come la copia in spirito del corpo, da qui il deperimento del corpo e la possibilità di effettuare sulle immagini azioni magiche[19]. Le immagini, del resto, non sono che schermi sui quali proiettiamo la nostra identità, ricreiamo la nostra memoria. «E dalla vita e la morte delle immagini passiamo alla vita e la morte di noi che produciamo e osserviamo immagini e a coloro che queste rappresentano. Perché le immagini non sono altro che schermi sui quali proiettiamo la nostra identità e la nostra memoria, cioè quello di cui siamo fatti» (Fontcuberta 2018: 73).

4. Faccio selfie, quindi sono

Dalla paura a farsi fotografare si è passati all'invasione dell'autoscatto, del selfie, che mette a nudo la nostra intimità, il nostro voler essere. In ambito epistemologico il selfie introduce a un cambiamento radicale, poiché trasforma il noema della fotografia «questo è stato» in «questo io sono». I selfie sono indiscutibilmente l'espressione di una società vanitosa ed egocentrica che vive sulla *instant-photography,* funzionano nell'era digitale come «regolatori di emozioni» (cfr. Oullette, 2014).

Una rapida occhiata ci permette di distinguere due modalità del selfie: autoritratto e riflessogramma. Per il primo basta un obiettivo grandangolare e un braccio abbastanza lungo; nel riflessogramma, invece, ci facciamo una foto davanti a uno specchio. Quest'ultimo ha anticipato i selfie, del resto niente meglio di uno specchio evoca la presunta *mimesis* dell'atto fotografico.

Holmes ebbe la seminale idea di battezzare il dagherrotipo come «specchio dotato di memoria». Da quel momento specchio e memoria sono diventati i pilastri della fotografia: lo specchio fa appello allo sguardo, la memoria alla sua conservazione.

Gli specchi si riempiono di senso solo quando qualcuno vi si guarda, possiamo assimilare la storia dello specchio a quella della visione, della conoscenza e della coscienza.

Per Lewis Mumford (1997) «l'io dello specchio corrisponde all'emergere del mondo fisico». Anche la psicanalisi si avvale dello specchio per spiegare una tappa

[17] Cfr. anche pp. 768-770, questi tratti della magia si possono classificare sotto il nome generale di «magia simpatica».

[18] Testimonianza orale da me raccolta il 17/07/1990 a Calamonaci (AG). La registrazione integrale dell'intervista è custodita presso l'Archivio Etnografico Siciliano del Folkstudio di Palermo.

[19] Per un approfondimento sulle concezioni magiche in ambito etnologico cfr. almeno Mauss (1965). Per un approfondimento sulle pratiche magiche in Sicilia cfr. Guggino (1978, 1986).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5372

dello sviluppo infantile, nel quale il bambino si riconosce nel riflesso e ne identifica la sua immagine. Per Lacan, questo «stadio dello specchio» costituisce uno spartiacque necessario alla definizione dell'io.

Se poniamo tutto sul piano metaforico, potremmo dire che in questo specchiarsi s'intromette la dialettica fra *eros* e *thanatos*: carica erotica/mortifera dell'immagine che si manifesta in quello che Barthes definisce «intermittenza», un gioco fra ciò che appare e scompare.

Gli specchi e le macchine fotografiche tendono a definire il carattere panottico della nostra società: tutti vengono mostrati, attratti dal piacere vuogheristico di esserci e di essere guardati. Per un motivo o per un altro, ci ritroviamo invasi dagli specchi.

L'immagine è smaterializzata, ha una nuova configurazione: informazione allo stato puro, contenuto senza forma. I riflessogrammi ci mettono di fronte al debito che la fotografia ha con lo specchio: da un lato l'alterità, dall'altro la coscienza di essere oggetto e soggetto dell'immagine.

Si ha una contrapposizione della visione, in quanto, mediante lo specchio il fotografo è guardato dalla fotografia.

Macchina fotografica e specchio condividono un potere magico. Di fatto, Lacan affermava che «[il dagherrotipo] fissava l'immagine sfuggente dello specchio. Era un prodigio che non si spiegava, ma al quale era necessario credere».

La postfotografia, al contrario della tecnica analogica, fornisce informazioni visive senza supporto alcuno: privo di corporeità, l'essere postfotografico è pura anima e spirito. Secondo Sartre «l'immagine è un certo tipo di coscienza. L'immagine è un atto e non una cosa». Il problema affonda le sue radici nel garantire l'immagine su un'idea di sintesi che finiva per sopravvalutare l'immagine-cosa rispetto all'immagine-atto. Non si può resistere alla tentazione di estrapolare l'opposizione fra cosa e atto come correlativi di immaterialità e materialità. La smaterializzazione tende alla fluidità delle immagini, premiando l'iper-riproducibilità e la diffusione delle stesse. Come segnala José Pablo Concha Lagos «la tecnologia binaria modifica il sistema di immagazzinamento: non si ha più un deposito di carattere materiale; si ha, invece, solo un linguaggio numerico, c'è smaterializzazione […] la fotografia, come matrice numerica, entrerà in crisi. La storia personale corre il rischio di andare perduta, anche se è ben conservata» (Lagos, 2004: 56). Nell'album fotografico, luogo di raccolta della memoria fotografica analogica, hanno luogo due crisi confluenti: il menzionato smarrimento della conservazione della memoria e la disattivazione dei riti della foto-vudù.

È vero che l'album di famiglia è passato a miglior vita? La sua sparizione va inclusa nei danni collaterali della trasformazione della fotografia in postfotografia?

Tornando indietro nel tempo, i primi album apparvero intorno al 1860 e costituivano un progetto la cui costruzione coinvolgeva varie generazioni. Si inizia a «collezionare» carte da visita, successivamente l'album diventa una sorta di reportage sociale: feste e cerimonie, viaggi, date e nomi. La nascita delle macchine fotografiche portatili ha portato con se una nuova immagine, meno rigida, che si allarga alle diverse tematiche di produzione: matrimoni, nascite, festività ed eventi sociali, insomma, tutte quelle tappe fondamentali della biografia personale e collettiva, dalla quale non poteva esimersi la morte, abolita poi dalla guerra. L'album era, dunque, un deposito di sorrisi nel quale non avevano posto né il conflitto né la tragedia.

In questo modo l'album svolgeva una funzione lenitiva, un rifugio della memoria al quale ci si rivolgeva per ottenere stabilità e senso di appartenenza.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5372

Negli anni successivi, l'album smette di essere transgenerazionale per diventare solo generazionale. Infine, la cronaca familiare viene sostituita da quella personale.

L'attuale declino dell'album di famiglia inizia ad essere giustificato dalla crisi dell'organizzazione familiare. Come documentare qualcosa che sta scomparendo? Si aggiunge, poi, un altro fattore: l'atto fotografico era riservato solo agli adulti e con il semplificarsi della tecnica scende anche l'età media dei fotografi. Negli ultimi anni, invece, stiamo assistendo alla migrazione di questa pulsione autobiografica: la rete veicola nuove forme biografiche. In questo canale, internet ci obbliga a definire il pubblico e il privato.

La fotografia digitale non ha alcuna caratteristica fisica. Senza questa condizione di oggetto fisico, l'immagine non può essere investita del suo potere magico e smette di agire come talismano o reliquia. Le fotografie sono nella loro funzione assimilabili alle bambole vudù, dei piccoli feticci realizzati con vari materiali, dalla forma antropomorfa. La collezione del Museé Nicéphore Niépce ha un piccolo fondo di foto-vudu: un centinaio di anonime foto di famiglia. Invece di sbarazzarsi delle foto, chi ha praticato le mutilazioni ha preferito conservare il ricordo dei bei momenti ed eliminare solo la persona non gradita dalla storia, una *damnatio memoriae*. Si ha la sparizione del volto, come sede dell'anima, ma non del corpo. Il corpo senza volto mira alla sostituzione. In principio questi atti sono dettati dalla rabbia, sono un castigo, un monito per non dimenticare il torto subito. Naturalmente, queste qualità magiche delle immagini vengono meno con la postfotografia. Senza una sostanza solida, la postfotografia esiste e non esiste. Non si può punire un'immagine digitale, quindi si è spinti a ricercare altre entità con cui sublimare il dolore.

La massificazione delle immagini ha sconvolto le regole con cui ci relazioniamo a esse. In un momento in cui l'immagine costituisce lo spazio sociale dell'uomo, non possiamo permetterci che vada fuori controllo. Abbiamo perso la sovranità sulle immagini.

Ciò che viene meno è la coscienza storica e la svalutazione del futuro. L'intera società si ritrova a far i conti con problemi globali, portando i singoli individui ad atti estremi di individualismo, che Lipovetsky definisce «la seconda rivoluzione individualista». Ci ritroviamo sommersi dall'iperconsumo di novità sempre più effimere, invasi da nuove tecnologie che ci mettono a disposizione mezzi di comunicazione *à la carte,* rendiamo oggetti di culto le immagini e gli specchi.

La tecnologia ha trasformato il nostro mondo di comunicare e conoscere. I mediatori di questa nuova realtà sono i social network. L'onnipresenza delle fotocamere, cresce al ritmo di una smania martellante. Oggi siamo invasi dal mare delle immagini, nel quale rischiamo di annegare (cfr. Miller, 2019; Biscaldi-Matera, 2019).

Che cosa si cela dietro al neologismo «postfotografia»? «Post» indica l'abbandono o l'allontanamento. Che cosa stiamo abbandonando? Non si tratta di un problema terminologico, si tratta della trasmutazione di alcuni valori fondamentali. Non stiamo abbandonando la fotografia, stiamo andando oltre, come osserva Geoffrey Batchen. «Fotografia è il nome di un problema piuttosto che di una cosa. Scrivere una storia delle origini degna di questo problema —una storia per la fotografia piuttosto che una storia delle fotografie: questa è la sfida che abbiamo di fronte» (Batchen, 2014: 78).

La sfida è quella di ripensare la questione delle origini —e quindi l'identità della fotografia— non chiedendosi semplicemente chi sia l'inventore del *medium*, ma come e in quale contesto nasca il desiderio di fotografare, che si manifesta in diversi autori già molto prima della sua ideazione. Il testo si conclude con un *Epitaffio* che indaga lo *status* della fotografia con l'avvento del digitale e la sua natura artificiosa. In una crisi sia epistemologica sia tecnologica, in cui «il fotografo, completamente indifferente,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5372

sembra ormai incapace di trovare qualcosa di nuovo da fotografare» (Virilio, 1980: 145), è necessario e inevitabile che si affermi un altro modo di vedere e di essere, conforme a un nuovo modo di percepire il reale. Il dibattito sulle immagini non riguarda quindi solo il futuro della fotografia, ma anche la natura del suo passato e del suo presente. Da qui deriva la necessità di definirne l'origine, processo che per Derrida (1977) pone inevitabilmente le basi di una gerarchia che privilegia il primo elemento su quelli che seguono, portando a una lettura univoca di un complesso contesto estetico, sociale e culturale.

La postfotografia supera e trascende la fotografia, almeno quella che abbiamo conosciuto fino ad adesso. Il termine postfotografia nasce negli anni Novanta in ambito accademico. La tecnologia a portata di tutti ravvivò la certezza che la fotografia stesse inaugurando una nuova fase. In questo modo, si stravolge l'ontologia dell'immagine e la metafisica dell'esperienza visiva. Si intaccava così anche la trasparenza dei prodotti della macchina fotografica (analogica). Questo discorso sulla verità ha generato un dibattito iniziale: come questo discredito andasse a colpire le diverse sfaccettature dell'attività fotografica. In fondo, non cambia nulla: le immagini continuano a essere generate dalle identiche proprietà della luce e dell'ottica. L'era della postfotografia si è consolidata con la rivoluzione digitale. Il mondo si è trasformato in uno spazio dominato dall'istantaneità e dalla globalizzazione.

Noi umani ci siamo evoluti in *Homo Photographicus*, rispondendo ad ambienti in cui proliferano, per eccesso, macchine fotografiche. Siamo produttori e consumatori di immagini. Siamo in una piena «epidemia delle immagini».

«Il modello dell'occhio umano si va perdendo come dispositivo di visione in favore di una nuova logica di produzione visiva che preferisce far esistere le immagini costruendole a partire da altre» (Fontcuberta, 2018: 27).

Secondo José Luis Brea, ci troviamo di fronte a delle immagini che «possiedono la qualità delle immagini mentali. Sono spettri, puri spettri, alieni a ogni principio di realtà. Esse sono nell'ordine di ciò che non ritorna, di ciò che non si muove nel mondo per restarvi» (Brea, 2014: 68). La fotografia ci permette di riflettere sulle nostre azioni riguardo all'immagine, e ci spinge a un esercizio di filosofia legato all'esperienza della nostra vita digitale.

Questa tendenza garantisce una massificazione senza precedenti, un inquinamento iconico che da un lato è incentivato dallo sviluppo dei dispositivi di cattura e dall'altro dall'enorme proliferazione di macchine fotografiche. Già negli anni Sessanta McLuhan aveva preconizzato il ruolo dei mass media e aveva proposto l'iconosfera come villaggio globale.

Oggi produciamo immagini in modo del tutto naturale e con esse comunichiamo, possiamo definire dunque la postfotografia come un linguaggio universale.

Osservare tutto da una prospettiva sociologica ci permette di capire come le interfacce che ci connettono al mondo siano legate agli aspetti della postfotografia nella vita quotidiana. Di fondamentale importanza è la modalità con cui queste immagini riescono a essere trasformate in bit e circolare nei maggiori social network. Del resto la postfotografia non è altro che la stessa immagine adattata alla nostra vita online. In sostanza, la postfotografia sancisce la smaterializzazione dell'autorialità e quella dei contenuti.

La fluida identità è una delle carte vincenti di internet. Da tempi lontani, l'identità è sempre stata assoggettata alla parola, al nome del singolo individuo. Con il proliferare della fotografia, invece, l'identità della persona è passata dal nome all'immagine, il fenomeno del *selfie* ne costituisce la prova. Si viene a creare una nuova categoria di

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5372

immagini: fotografarsi e mostrarsi è il nuovo gioco della comunicazione nelle nuove subculture postfotografiche. A differenza delle immagini ottenute nei primi anni della fotografia, queste non servono a ricordare qualcosa, ma a mandare messaggi: le foto si trasformano in puri gesti comunicativi. Nell'era dell' *Homo Photographicus,* siamo tutti produttori e consumatori, attraverso i social network, di immagini, tramite le quali certifichiamo la nostra presenza nel mondo.

Bibliografia

AA.VV., *Visual culture questionnaire*, in «October», vol. 77/1996, pp. 25-70. DOI: https://doi.org/10.2307/778959

Appadurai, Arjun (2001): *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Roma, Meltemi.

Arnaut, Karel (2001): «A Pragmatic Impulse in the Anthropology of Art? Alfred Gell and the Semiotics of Social Objects», *Journal des africanistes*, 71, pp. 191-208. DOI: https://doi.org/10.3406/jafr.2001.1277

Augé, Marc (1998): *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction*, Milano, Elèuthera.

Barcelos Neto, Aristóteles (2013): «O trançado, a musica e as serpentes da transformaçâo no Alto Xingu», en *Quimeras en diálogo: Grafismo e figuração na arte indígena*, Carlo Severi e Els Lagrou (eds.), Rio de Janeiro, Viveiros de Castro Editora, pp. 181-198.

Batchen, Geoffrey (2014): *Un desiderio ardente. Alle origini della fotografia*, trad. it. Marta e Elio Grazioli, Milano, Johan & Levi.

Basso, Ellen B. (1981): «A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual as religious performance», *Journal of American Folklore*, 94, pp. 273-91. DOI: https://doi.org/10.2307/540153

Beaudet, Jean-Michel (1997): *Souffles d'Amazonie: Les orchestres tule des Wayãpi*, vol. 3, Nanterre, Société d'Ethnologie.

Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001 (trad. it. *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2011).

Belting, Hans (2009): *Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, en *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Andrea Pinotti y Antonio Somaini (eds.), Milano, Raffaello Cortina, pp. 73-98. DOI: https://doi.org/10.30965/9783846752210

Benjamin, Walter (2000): *I «passages» di Parigi,* Torino, Einaudi.

Bettetini, Maurizio (2006): *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Roma-Bari, Laterza.

Biscaldi, Angela e MATERA, Vincenzo (2019): *Antropologia dei social media. Comunicare nel mondo globale*, Roma, Carocci.

Bino, Carla (2014): *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI sec.)*, Firenze, Le Lettere.

Boehm, Gottfried (2009): *La svolta iconica*, a cura di Maria G. Di Monte e Michele Di Monte, Roma, Meltemi.

Bloch, Maurice (1999): «Une nouvelle théorie de l'art. A propos d'«Art and Agency» d'Alfred Gell», *Terrain*, 32, pp. 119-128. DOI: https://doi.org/10.4000/terrain.2757

Bloch, Maurice (2009): *Une nouvelle théorie de l'art*, in Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Paris, Les presses du réel, pp. 7-14.

Bowden, Ross (2004): «A Critique of Alfred Gell on Art and Agency», *Oceania*, 74, pp. 205-13. DOI: https://doi.org/10.1002/j.1834-4461.2004.tb02857.x

Brabec de Mori, Berndt y Seeger, Anthony (2013): «Introduction: Considering music, humans, and non-humans», *Ethnomusicology Forum*, 22 (3), pp. 269-286. DOI: https://doi.org/10.1080/17411912.2013.844527

Brea José Luis (2004): *El tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, Cendeac.

Brigati, Roberto y Gamberi, Valentina (eds.) (2109): *Metamorfosi. La svolta ontologica in antropologia*, Macerata, Quodlibet.

Buck-Morss, Susan (2004): «Visual studies and global imagination», *Papers of Surrealism*, 2, pp. 1- 29.

Cocchiara, Giuseppe (1985): *Il linguaggio del gesto*, Palermo, Sellerio.

Coglitore, Roberta (ed.) (2008): *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, :duepunti.

Consigliere, Stefania (ed.) (2014a): *Mondi multipli*: *la grande partizione*, vol.1, Tricase, Youcanprint.

Consigliere, Stefania (ed.) (2014b): *Mondi multipli: lo splendore dei mondi*, vol. *2,* Tricase, Youcanprint.

Coquet, Michel y Gell, Alfred (2001): «Art and Agency», *L'Homme*, 157, pp. 261-263.

Costa, Luiz y Fausto, Carlos (2010): «The Return of the Animists. Recent Studies of Amazonian Ontologies»*, Religion and Society: Advances in Research*, 1, pp. 89-109. DOI: https://doi.org/10.3167/arrs.2010.010107

Derrida, Jacques (1977): *La mitologia bianca. La metafora nel testo filosofico*, in Id., *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, pp. 273-349.

Debray, Régis (2010): *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Milano, Il Castoro.

Descola, Philippe y Taylor, Anne-Christine (1993): *La remontée de l'Amazone*, numero monografico della rivista *L'Homme*, 33, Parigi, Éditions de l'EHESS.

Donzelli, Aurora (2007): *Ripensando all'agency a partire dallo studio del linguaggio*, en *Agency e linguaggio. Etnoteorie della soggettività e della responsabilità nell'azione sociale*, A. Donzelli-A. Fasulo (eds.), Roma, Meltemi, pp. 11-27.

Douglas, Mary (1993): *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, Il Mulino.

Duranti, Alessandro (2004): *Agency in Language*, en *A Companion to Linguistic Anthropology*, Id. (ed.), Malden, Blackwell, pp. 451-473;

Duranti, Alessandro (2007): *Riduzioni ed estensioni dell'agentività nelle lingue storico-naturali*, en *Agency e linguaggio. Etnoteorie della soggettività e della responsabilità nell'azione sociale*, A. Donzelli-A. Fasulo (eds.), Roma, Meltemi, pp. 45-60. DOI: https://doi.org/10.1111/b.9781405144308.2005.00023.x

Elkins, James (2003): *Visual studies. A skeptical introduction*, London / New York, Routledge.

Faeta, Francesco (2001): *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Torino, Bollati Boringhieri.

Fausto, Carlos, Franchetto, Bruna y Montagnani, Tommaso (2011): «Les formes de la mémoire: Art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil)», *L'Homme*, 197, pp. 41-69. DOI: https://doi.org/10.4000/lhomme.22618

Farago, Claire J. y Zwijnenberg, Robert (eds.) (2003): *Compelling visuality: the work of art in and out of history*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Frazer, James G. (1973): *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Torino, Boringhieri.
Freedberg, David (2009): *Il potere delle immagini, il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi.
Fontcuberta, Joan (2018): *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Torino, Einaudi.
Gell, Alfred (1998): *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press.
Guggino, Elsa (1978): *La magia in Sicilia*, Palermo, Sellerio.
Guggino, Elsa (1986): *Un pezzo di terra di cielo. L'esperienza magica della malattia in Sicilia*, Palermo, Sellerio.
Hannerz, Ulf (2001): *La diversità culturale*, Bologna, Il Mulino.
Jakobson, Roman (1966): *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Luigi Heilman (ed.), Milano, Feltrinelli, pp. 56-64.
Jenks, Chris (ed.) (1995): *Visual culture*, London / New York, Routledge.
Lagos, José Pablo Concha (2004): *Más allá del referente, fotografía: Del índex a la palabra*, Santiago del Cile, Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica de Chi-le.
Layton, Robert (2003): «Art and Agency. A reassessment», *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9, pp. 447-464. DOI: https://doi.org/10.1111/1467-9655.00158
Mancuso, Alessandro (2014): «L'animismo rivisitato e i dibattiti sulle ontologie indigene», Archivio Antropologico Mediterraneo online, XVII, 16 (1), pp. 5-30.
Mancuso, Alessandro (2016): «Antropologia, "svolta ontologica", politica. Descola, Latour, Viveiros de Castro», *Archivio Antropologico Mediterraneo online*, XIX, 18 (2), pp. 97-132.
Mauss, Marcel (1965): *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi.
Meneses Bastos, Rafael José de (1978): *Etnomusicologica Kamayura*, Florianopolis, Universidade Federal de Santa Catarina.
Miller, Daniel *et. alli* (2019): *Come il mondo ha cambiato i social media*, Londra, UCL Press.
Mirzoeff, Nicholas (1999): *An introduction to visual culture*, London / New York, Routledge.
Mirzoeff, Nicholas (2002), *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi.
Mitchell, William John Thomas (2008): *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Palermo, :due punti.
Mitchell, William John Thomas (2009): «Che cosa vogliono le immagini?», en *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Andrea Pinotti y Antonio Somaini (eds.), Milano, Raffaello Cortina, pp. 99-100.
Mumford, Lewis (1997): *La città nella storia*, Milano, Bompiani.
Myers, Fred (2004): «Social Agency and the Cultural Value(s) of the Art Objects», *Journal of Material Culture*, IX, 2, pp. 205-213. DOI: https://doi.org/10.1177/1359183504044373
Osborne, Robin y Tanner, Jeremy (eds.) (2007): *Art's Agency and Art History*, Wiley-Blackwell, Oxford. DOI: https://doi.org/10.1002/9780470776629
Oullette, Jennifer (2014): *Me, Myself, and Why. Searching for the science of self*, New York, Penguin.
Pellizzoni, Luigi (2015): *Ontological conflicts in a disposable world. The new mastery of nature,* San Diego, Ashgate. DOI: https://doi.org/10.4324/9781315598925

Perricone, Rosario (2018): *Oralità dell'immagine. Etnografia visiva nelle comunità rurali siciliane,* Palermo, Sellerio.
Pinotti, Andrea y Somaini, Antonio (eds.) (2009): *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina.
Pinotti, Andrea y Somaini, Antonio (2016): *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi.
Pucci, Giuseppe (2008): «Agency, oggetto, immagine. L'antropologia dell'arte di Alfred Gell e l'antichità classica», *Ricerche di storia dell'arte*, 94, pp. 35-40;
Puett, Michael J., Seligman, Adam B. y Weller, Robert P. (2011): R*ito e modernità. I limiti della sincerità*, Roma, Armando.
Rampley, Matthew (ed.) (2005), *Exploring visual culture. Definitions, concepts, contexts*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
Rappaport, Roy A. (2004): *Rito e religione nella costruzione dell'umanità*, Padova, EMP.
Russo, Luigi (ed.) (1997): *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Palermo, Aesthetica.
Sciascia, Leonardo (1980): *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio.
Seeger, Anthony (2004): *Why Suyá sing: A musical anthropology of an Amazonian people*, Evanston, University of Illinois Press.
Searle, John R. (2000): *Mente, linguaggio, società. La filosofia del mondo reale*, Milano, Raffaello Cortina.
Severi, Carlo y Fausto, Carlos (eds.) (2014): L'image rituelle, numero monografico Cahiers d'Anthropologie Sociale, 10, Paris, L'Herne.
Severi, Carlo y Houseman, Michael (1994): *Naven, ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Parigi, CNRS Editions et Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
Severi, Carlo (ed.) (2000): *Antropologia e psicologia. Interazioni complesse e rappresentazioni mentali,* numero monografico della rivista *Etnosistemi. Processi e dinamiche culturali*, 7.
Severi, Carlo (ed.) (2003): *Image et Anthropologie,* numero monografico della rivista *L'Homme*, 165, Parigi, Éditions de l'EHESS.
Severi, Carlo (2012): «The arts of memory: Comparative perspectives on a mental artifact», *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 2 (2), pp. 451-485. DOI: https://doi.org/10.14318/hau2.2.025
Severi, Carlo (2014): «Transmutating beings. A proposal for an anthropology of thought», *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 4 (2), pp. 41-71. DOI: https://doi.org/10.14318/hau4.2.003
Severi, Carlo (2017): *L'objet-personne. Une anthropologie de la croyance visuelle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm-Musée du Quai Branly (trad. it. *L'oggetto-persona. Rito Memoria Immagine*, Torino, Einaudi, 2018).
Smith, Jonathan Z. (1982) *Imagining Religion: From Babylon to Jonestown*, Chicago, University of Chicago Press.
Tambiah, Stanley Jeyaraja (2002): *Rituali e cultura*, Bologna, Il Mulino.
Tartari, Manuela (2000): «Antropologia e metapsicologia. Un confronto freudiano tra efficacia simbolica e elaborazione primaria», *Etnosistemi. Processi e dinamiche culturali*, 7, pp. 86- 92.
Vidal, Lux Boelitz (ed.) (2000): *Grafismo indígena: Estudos de antropologia estética*, Studio Nobel, São Paulo.
Virilio, Paul (1980): *Estetica della Sparizione*, Napoli, Liguori.

Viveiros de Castro, Eduardo (2000): «La trasformazione degli oggetti in soggetti nelle ontologie amerindiane», *Etnosistemi. Processi e dinamiche culturali*, 7, pp. 47-57.
Viveiros de Castro, Eduardo (2017): *Metafisiche cannibali. Elementi di antropologia post-strutturale*, Verona, Ombre corte.
Viveiros de Castro, Eduardo (2019): *Prospettivismo cosmologico in Amazzonia e altrove. Quattro lezioni tenute presso il Department of Social Anthropology, Cambridge University febbraio-marzo 1998*, (ed.) Roberto Brigati, Macerata, Quodlibet.
Westermann, Mariet (ed.) (2005): *Anthropologies of Art*, New Haven-London, Yale University Press.

Fecha de recepción: 23 de marzo de 2020
Fecha de aceptación: 9 de junio de 2020

Twitter y las nuevas formas de cultura popular: la red social y la importancia de su huella en la vorágine de la era de la comunicación masiva

Twitter and the new forms of popular culture: the social network and the relevance of its mark on the maelstrom of the era of mass communication

Daniel Escandell Montiel
(Universidad de Salamanca)
danielescandell@usal.es
ORCID ID: 0000-0001-7311-8016

Abstract: Popular culture has been moving towards a role closely linked to the tradition of the written language through the rise of social media. This article turns to interdisciplinary analyses with a particular focus on language and literary areas, with which the aim is to address Twitter as a discursive and plural space. Therefore, the current text is focused on Twitter as an ongoing conversation with an oral-written hybrid component. This circumstance influences the type of literary and creative productions, as well as the impact of the 21st century pop-culture that inhabits its servers. Through an approach to memes, as the epitome of our current text-visual cultural, and their footprint on Twitter, this article approaches pop-culture and proposes a vindication from the Humanities of the online public communication space. In doing so, the article proposes the need to address this space not only from the synchronous approach that brings digitality and digital studies, but from the perspective of a greater scholarly tradition

Keywords: Twitter, Orality, Pop-culture, Text-visual culture

Resumen: La cultura popular ha ido avanzando hacia un papel vinculado fuertemente con la tradición escrita a través del auge de las redes sociales. Para este artículo, recurrimos a análisis interdisciplinares, con especial atención a los ámbitos lingüísticos y literarios, con los que abordar Twitter como espacio discursivo y plural. Por tanto, centramos el artículo en Twitter desde el punto de vista de una conversación en marcha y su componente híbrido oral-escrito. Esta circunstancia influye en el tipo de producciones literarias y creativas, así como en el impacto de la cultura popular del siglo XXI que habita sus servidores. Mediante una aproximación a los memes, como epítome de nuestra cultura textovisual, y su huella en Twitter, abordamos la cultura popular y proponemos una reivindicación desde las Humanidades del espacio de comunicación público en la red. Con ello, proponemos la necesidad de abordar este espacio no solo desde el abordaje sincrónico que conlleva la digitalidad y los estudios digitales, sino desde la perspectiva de una tradición académica mayor.

Palabras-clave: Twitter, oralidad, cultura popular, cultura textovisual

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5162

¿Es la conversación en las redes una conversación?

Si algo ha caracterizado a las redes sociales, desde un punto de vista del formalismo lingüístico, ha sido la confusión que ha generado muchas veces el registro y tipo de lenguaje que se emplea en ellas. Y, todavía más, el tipo de lenguaje que se espera que se use en ellas. Se trata de una fascinación (quizá muy académica) que ha dado pie a una extensa serie de publicaciones sobre cómo es el lenguaje en los medios electrónicos, y otros tantos sobre cómo debe ser el lenguaje en dichos medios[1]. No en vano, descripción y prescripción son esas dos caras de la misma moneda que tantos debates puede generar en cualquier momento. Lo que podemos observar a través del análisis de una parte representativa de estos estudios es que había, desde los años 90 y a principio del presente siglo[2], una cierta confusión por el carácter híbrido oral-escrito de muchos de estas tipologías textuales, ya desde el correo electrónico. Los usuarios de estos soportes estaban divididos e incluso confusos entre diferentes niveles de formalidad en el uso de la lengua escrita, pero se detectaba ya la presencia de rasgos propios de la lengua oral que se filtraban por las rendijas de esos soportes.

Sanz Álava sintetizaba estas observaciones señalando en referencia al correo electrónico que estos se escriben «como si habláramos, lo que nos lleva a un registro mucho más informal que el de cualquier otro medio escrito» (2001: 236-237), incluso en los formales. Precisamente por eso se da una imitación del sistema paralingüístico mediante recursos escritos, como sucede en el chat, aunque más restringidos por el factor asincrónico y de extensión no condicionada. De hecho, aunque se llega a considerar que la corrección sintáctica y el estilo pasan a segundo plano, lo cierto es que estos elementos se ven influidos por factores como el tipo de interacción (no es lo mismo un mensaje personal que uno para una lista de distribución, etc.), el tipo de texto (carta profesional, nota...), y la relación entre interlocutores (amistosa, profesional...). De acuerdo con el estudio realizado por Hernando García-Cervigón la sintaxis muestra una menor incidencia de oraciones complejas, frente a las simples. Es igualmente habitual la elipsis verbal, y cierta profusión de referencias al emisor y receptor, interjecciones, etc. (2009: 67-69). Todo ello en el género que más vinculación tenía con la tradicional epístola (López Alonso, 2003: 22).

Las redes sociales han ido favoreciendo, cada vez más, un flujo comunicativo continuado que en muchas ocasiones reproduce los condicionantes y aspectos del chat, sin que se imponga necesariamente el componente sincrónico de este tipo de comunicación. El trabajo de Yates (1996: 29-46) mostró la fuerte similitud entre la comunicación oral y los textos escritos en formato de chat mediante la comparación de dos *corpora* especializados. Este tipo de comunicaciones reproducen el modelo de conversaciones «en

[1] Cuando se habla de nuevas formas de comunicación escrita (NFCE) en el ámbito de la red, esto se vincula indisolublemente a las nuevas formas de lengua escrita (NFLE), alejadas de la norma según diferentes parámetros de relevancia variable. Esta distancia con el uso estandarizado y de carácter normativista no es negativa en sí misma, sino un rasgo distintivo de las necesidades y soluciones comunicativas que se dan en la esfera digital, del mismo modo que hay usos y formas que se dan en lenguaje oral y no son parte de la norma escrita culta, aunque no por ello se demonizan. Ya señaló McLuhan que «print altered not only the spelling and grammar but the accentuation and inflection of languages, and made bad gramar possible» (1962: 231), por lo que no debe extrañarnos que haya también cambios en la pantalla como soporte gráfico del lenguaje.

[2] Para no considerar estudios que pudieran estar fascinados (en términos positivos o negativos) por la irrupción de las TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación), nosotros vamos a referir en el presente texto fundamentalmente textos del siglo XXI, cuando podemos considerar ya que ha habido un asentamiento de los espacios digitales de comunicación y los prejuicios tecnófobos o tecnófilos tienen un impacto necesariamente menor en los estudios sobre el lenguaje en las NFCE.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5162

directo», en términos de Kennedy (2000: 43) y que podemos entender como un diálogo escrito (próximo, por tanto, a ciertos rasgos teatralizantes), como apuntaba Azcona (2002: 43). El chat es, en definitiva, un «interesante híbrido entre la estabilidad del soporte escrito, y la espontaneidad y cualidad efímera del habla» (Yus, 2001: 12), puesto que cuenta con rasgos de habla como la alternancia en el turno de voz y la reversibilidad del emisor y receptor. Los rasgos de habla trasladados a la comunicación escrita son propios del chat empleando «un medio o canal gráfico, con sus correspondientes estrategias cognitivas (lectura/escritura) y ausencia de todo aquello que rodea lo fónico» (Sanmartín, 2007: 34), lo que ha resultado en un impulso de los emoticonos para transmitir información que en comunicaciones presenciales se plantearía por vía proxémica o kinésica, e incluso mediante la entonación (como ironía). Los emoticonos, aunque presentes en múltiples formas de comunicación escrita por internet, son más productivos en el chat y cuentan con un marcado carácter internacional, sobre todo en sistemas de comunicación que los transforman en imágenes. Su valor es fuertemente pragmático, pues implican satisfacción, ironía, sarcasmo, etc.; información que obtendríamos por el tono de voz y otros recursos que no forman parte de la comunicación puramente textual. Se sitúan habitualmente al final de las oraciones, o incluso párrafos, funcionando como matizadores discursivos de lo que se ha dicho (aunque no de lo que se va a decir a continuación; eso exigirá la presencia de otro emoticono al final). Su expresividad suele solventarse con una interpretación metafórica por parte del interlocutor que no resulta demasiado compleja, y que ha sido tratada por extenso, entre otros, por Crystal (2001: 49-52).

Twitter, como servicio de mayor éxito en el terreno del nanoblogueo, es un formato de comunicación textual muy peculiar y específico de las TIC que se sitúa en la línea de los mensajes SMS por su limitación espacial: solo 140 caracteres por mensaje (desde su fundación hasta hace relativamente poco, cuando el límite se incrementa hasta 280 caracteres), en una red que, por defecto, es abierta y comunicativa. Esto impulsa la presencia de abreviaturas radicales y el uso de emoticonos, como en el chat. Así, por su brevedad formal impuesta, comparte muchos de los aspectos que se han detallado al tratar el chat, sobre todo con el objetivo último de poder ahorrar caracteres. Pese a sus limitaciones formales, Twitter ha mostrado capacidad para la creación literaria, aunque no podemos omitir que según los datos publicados por *Pear Analytics* en un estudio realizado en 2009: el 40% de lo que se escribe es Twitter no es sino cháchara inútil. El estudio sostiene que un 40,5% de los tuits no son más que frases o palabras con escaso interés. Los mensajes de conversación, con un 37,5%, ocupan el segundo puesto. En un tercer lugar se encuentran los llamados mensajes de valor (no se indican parámetros objetivos concretos para calificarlos de esta manera), con un 8,7%. Según los resultados del informe, los usuarios apenas utilizan Twitter para dar noticias (3,6%)[3].

Twitter se sitúa en la esfera de los nanoblogs, los espacios personales 2.0 orientados de forma capital a compartir contenidos de tamaño muy reducido, limitando la extensión de textos, cantidad de imágenes por mensaje e incluso la longitud de vídeos, lo que implica una catalogación por extensión (limitada por decisiones arbitrarias de la plataforma, lo que

[3] No se han realizado estudios equiparables más recientes que nos permitan ver si la situación ha evolucionado de forma significativa en la red social. El volumen de uso ha crecido y según los datos ofrecidos por la propia compañía, como empresa que cotiza en bolsa, indican que en 2018 tenía 330 millones de usuarios activos mensuales generando un promedio diario de 500 millones de tuits. Los prejuicios sugieren que la conversación y la cháchara se han visto incrementadas, pese a que las *fake news* se han convertido en un problema de preocupación social. Un estudio estimó en 1 millón de tuits diarios de *fake news* durante 2016, lo que supondría un 0,2% del total (Knight Foundation, 2018).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5162

conlleva a su vez el hábito) donde la brevedad extrema ha sido potenciada en plataformas como la abordada Twitter y otras se han situado en un punto intermedio donde se ha fomentado la brevedad sin tales extremos, como en los espacios de microblogueo de Tumblr u otros. La extensión sin límites puede acarrear, en cierto modo, un soliloquio o, al menos, un discurso verticalizado donde un emisor se sitúa en un rol principal y el resto son subalternos o paratextuales en los comentarios. En cambio, los espacios de brevedad han fomentado una sensación conversacional (Escandell 2015a, 2015b).

Se trata de ofrecer contenidos a la comunidad y conectar con la misma favoreciendo la discursividad y velocidad en las comunicaciones usando como principal herramienta para ello la brevedad impuesta por el formato. Así, cuando ponemos la atención en los contenidos hablamos de diferentes tipos de blogs; pero cuando la atención recae en los nodos sociales que se establecen, hablamos de redes, sistemas o webs sociales. La confluencia de ambos componentes hace que haya ligeras diferencias en el modo de abordar su impacto, capacidad de difusión y tipología de textos.

Un elemento de consideración adicional en el contexto del microblogueo y del nanoblogueo es que el carácter entrópico de los contenidos alojados en estos sistemas —y muchas veces la falta de orientación concreta sobre los mismos— dificulta establecer líneas temáticas concretas, por lo que se vinculan mucho más con las expresiones personales de sus usuarios que con los temas que decidan cubrir. Los blogs han ido diversificando su temática, dividiéndose y fragmentándose, como resultado de la especialización de las bitácoras: esto implica una concentración temática con cierto espacio para el excurso; los sistemas de red social, en cambio, como expresión pura del canal de pulsión extimista potencian la entropía de los múltiples intereses de cada individuo. Afirmó Orihuela en relación con Twitter (aunque resulta aplicable igualmente —en diferentes grados— a Facebook, Tumblr, y otros sistemas) que «cada usuario […] tiene que descubrir o inventarse un modo de utilizar la plataforma. No existe ninguna predeterminación acerca de los contenidos apropiados» (2012: 28). En consecuencia, el uso literario forma parte del espectro de explotación de dicha red social, en la misma medida en que su estética está necesariamente condicionada, como hemos visto, por elementos formales vinculados con la oralidad.

Sin embargo, hasta ahora nos hemos centrado particularmente en aspectos lingüísticos. Si queremos atribuir una cierta oralidad mayor a la plataforma, debemos tener en consideración otros aspectos, como el predominio sincrónico de las comunicaciones y valorar si estas tienen una *vida* determinada. Dicho de otro modo, si los tuits se los lleva el viento.

Wang, Ye y Huberman describieron Twitter como una «conversación en marcha» (2011) y estimaron que la vida útil de un tuit tiene un premio de 40 minutos. Sin duda, más que una frase dicha sin más en una multitud de personas, pero lejos de la permanencia que atribuimos a los formatos de inscripción del lenguaje escrito más canónico (como libros o revistas) y también dentro de la digitalidad, como los blogs o las webs. Si a eso le añadimos que, salvo en su etapa más reciente, la red de Twitter se ha orientado a favorecer el componente dialógico por encima del soliloquio, como se deriva de la integración de la función conativa mediante la invocación de usuarios a través de su nombre de usuario introducido con el símbolo de la arroba (que ejerce, por tanto, como vocativo), nos encontramos con una orientación conversacional predominante.

Pese a ello, lo cierto es que otras redes sociales tienen la capacidad de autodestruir sus mensajes al poco tiempo de su publicación, lo que refuerza mucho más su componente oral. A su vez, ese carácter se ve debilitado porque son plataformas orientadas

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5162

principalmente al intercambio de imágenes, como Snapchat. Por supuesto, Twitter permite borrar mensajes, pero no se trata de un sistema integrado de autodestrucción pasado cierto tiempo para evitar dejar huella y, con ello, emular más si cabe la temporalidad máxima de la conversación auténticamente oral.

Resulta interesante, eso sí, destacar que para hablar de redes sociales han triunfado particularmente las metáforas espaciales. Ha habido quienes han comparado de forma sistematizada la web 2.0 y sus espacios digitales con espacios públicos a modo de ágoras, plazas y muchos más términos del mismo campo semántico. Entre los impulsores destacados de estas metáforas en nuestra lengua ha estado Antonio Rodríguez de las Heras (2001). Si, en líneas generales, damos por buena la equivalencia entre Twitter y una plaza pública, aunque no sea física y presencial, lo cierto es que aceptamos de buen grado que la red social es un espacio de encuentro e intercambio principalmente dialógico. También aceptamos tácitamente que es una plaza llena de cámaras de seguridad y micrófonos donde lo que decimos no es particularmente privado y queda registro de ello, bien en nuestro propio perfil, bien en el perfil de otros, o en capturas de pantalla, o, cómo no, en los servidores de la empresa (incluso después de que borremos los mensajes). En definitiva, resulta procedente, por tanto, la metáfora de la plaza, pero esta es una plaza del mundo actual y eso conlleva la dificultad de huir de los ojos y oídos del gran hermano. Y eso conlleva que quizá esos cuarenta minutos de vida útil de un tuit sean muchos más, sobre todo en la medida en que pueden ser *resucitados*.

Tengamos en consideración cómo en la batalla populista de la política contemporánea, alejada de las ideas y absorbida por la superficialidad estética, son muchos los políticos cuyos tuits de años anteriores han sido empleados como arma arrojadiza[4]. Sin embargo, siempre se puede argumentar que los políticos están, por su propia posición, expuestos a la revisión continuada de su argumentario, declaraciones e intervenciones públicas (y las redes sociales, ya lo hemos establecido, lo son en la mayoría de los casos, y es poco discutible la atribución de privacidad a ágoras como Twitter). Es aquí donde entran movimientos jurídicos politizados como la persecución de la fiscalía en España a quien realizó chistes sobre el falangista Carrero Blanco (Pinheiro, 2017), como en los años de represión de la libertad de expresión más férrea que había vivido el país décadas antes, fuera del marco democrático. Los escándalos políticos y juicios por chistes en Twitter han evidenciado no solo las crisis democráticas de sucesivos gobiernos españoles (y de más países), sino también el interés por perpetuar la vida de los tuits con intenciones politizadas. Pese a ello, esta serie de situaciones evidencian que los mensajes de la red social quedan registrados y son efectivamente *descubribles*: la idea de la conversación, como acto limitado a un circunmundo es una impostura frente al gigante digital como amplificador de voces.

Panorámica de la microliteratura en la red social

Ante estas circunstancias que hemos expuesto, es legítimo cuestionar la capacidad de Twitter como medio narrativo orientado a una creación literaria y, por tanto, con unos ideales estéticos mínimos. Y, en tal caso, cuál es el tipo de narración que favorece por sus características inherentes, como la microtextualidad y sus derivaciones formales en los aspectos lingüísticos y de respeto a la norma culta de la lengua. Por supuesto, el

[4] Por su impacto en los medios españoles, puede resultar significativo desde ese punto de vista el caso particular de Guillermo Zapata (Sánchez, 2015).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5162

componente dialógico puede ser igualmente capital. Por tanto, debemos plantear una panorámica fundamental que permita establecer algunas de las formas literarias que han florecido particularmente[5].

Los microgéneros, como se podía esperar, han sido los más favorecidos en la red social Twitter, y esto incluye desde micropoemas como haikús, hasta aforismos, adivinanzas y microcuentos, que constituyen el grueso de la tuiteratura. Las obras dialógicas, en cuanto de inspiración teatral o estética teatralizante, no han proliferado con la misma fuerza, pues conllevan la coordinación de múltiples cuentas por usuarios (como con la obra *Such Tweet Sorrow* de la Royal Shakespeare Company, adaptación libre del *Romeo & Juliet* de Shakespeare) o bien su gestión con *bots* para la publicación coordinada, como hizo Ian Bogost a la hora de adaptar un fragmento del *Ulysses* de Joyce a la red social.

La aparición del sistema de hilos en la red ha favorecido la concatenación sencilla de mensajes para los usuarios de la red social, que antes recurrían a herramientas externas para conseguir esa misma función. Eso ha dado lugar a las escrituras sociales de microtextos hilados que siguen la estela que se había planteado años antes con micronovelas como *Serial Chicken*.

Apropiacionismo en Twitter aplicado a la obra y la figura del autor

Sea como fuere, incluso esos textos más extensos seguirían siendo merecedores del prefijo «micro» en la hoja impresa, por lo que no podemos separar la idea de tuiteratura de la tradición microliteraria, si bien se desarrolla integrando elementos pragmáticos propios como los que hemos visto anteriormente. Lo más relevante en la escritura de Twitter reside en las exploraciones de posibilidades creativas semionáuticas favorecidas por el espacio digital y la agilidad comunicativa de la red. Entendemos que el semionauta, según enuncia Bourriaud, es:

> [Those] who produce original pathways through signs. Every work is issued froma script that the artist projects onto culture, considered the framework of a narrative that in turn projects new possible scripts, endlessly. The DJ activates the history of music by copying and pasting together loops of sound, placing recorded products in relation with each other. Artists actively inhabit cultural and social forms. The Internet user may create his or her own site or homepage and constantly reshuffle the information obtained, inventing paths that can be bookmarked and reproduced at will. (2005: 18)

La hipermodernidad de Lipovetsky y Charles se figura como una organización de estructuras sociales de tipo «liberal, caracterizada por el movimiento, la fluidez, la flexibilidad, más desligada que nunca de los grandes principios estructuradores de la modernidad, que han tenido que adaptarse al ritmo hipermoderno para no desaparecer» (2006: 27). Por tanto, campo abonado para el Neonarciso y su visión deformada del mismo un «Narciso que se tiene por maduro, responsable, organizado y eficaz, adaptable, y que rompe así con el Narciso de los años posmodernos, amante del placer y las libertades» (27). Como hemos dicho, y diremos más veces, esto se confronta con la colectividad y

[5] El análisis pormenorizado de las obras y géneros que serán referidas a continuación pretende ser somero. Para el análisis pormenorizado de los textos referidos, sugerimosPuesto que el objetivo es realizar un recorrido general, sugerimos la lectura de estudios precedentes para profundizar en el *corpus* y sus aspectos más específicos (Escandell 2014, 2014b, 2016; R. de la Flor y Escandell 2014).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5162

la socialización hacia el procomún, pues son dos caras de una misma moneda que no se repelen, sino que conviven. Para Han vivimos también en una sociedad del Narciso como consecuencia de la mortificación a la que se ha sometido al Eros:

> La libido se invierte, sobre todo en la propia subjetividad. El narcisismo no es ningún amor propio. El sujeto del amor propio emprende una delimitación negativa frente al otro, a favor de sí mismo. En cambio, el sujeto narcisista no se puede fijar claramente sus límites. De esta forma, se diluye el límite entre él y el otro. El mundo se le presenta solo como proyecciones de sí mismo. No es capaz de conocer al otro en su alteridad y de reconocerlo en esta alteridad. Solo hay significaciones allí donde él se reconoce a sí mismo de algún modo. Deambula por todas partes como una sombra de sí mismo hasta que se ahoga en sí mismo. (2012: 11)

El Eros ha sido procesado para su consumo genérico en la sociedad de lo anodino y eso conlleva el autovaciado, la multiplicación vacua como inyección de la visión del ego como valor de consumo, explotable y vendible: la marca yo a la que hemos hecho referencia en múltiples ocasiones y que es posible solo en la concepción neocapitalista del individuo como objeto de mercader. En redes como Twitter, y desde el punto de vista de la escritura, esto conlleva la apropiación y reconstrucción semionáutica de la propia identidad autoral. Tomemos como muestra el caso de un autor hispano universal como el argentino Borges.

Y es que los muchos Borges que habitan internet no son, evidentemente, Jorge Luis Borges, nacido el 24 de agosto de 1899 en Buenos Aires, pero son unos Borges a su manera. Están *hackeando* la vida y la obra del autor para reinterpretarla semionáuticamente con los recursos creativos, artísticos y sociales de las plataformas. Una cala rápida nos da páginas y páginas de cuentas de usuario en la red social que emplean el nombre del escritor argentino de una forma u otra. En la mayoría de los casos se apropian de un retrato, de unos elementos biográficos, y pueden ser Borges durante su estancia en esa cuenta. Algunas cuentas de ejemplo, existentes en 2014, son: @DonBorges, @BorgesJorgeL, @JLBorgesQuotes, @JorgeBorgesDice, @BorgesAR, @jorgelborges1, @OtrodeBorges, @Borges_Quotes, @Borges_J_L, @Borges_ebooks, @FrasesBorges, @jbaleph, @borgesjorgeluis, @BorgesDiario, @cyBorgesJL, @soy_Borges, @Borges_Jorge, @jorgeelborge, @JLuisBorges_, @FrasesdeBorges, @JFILBorges, @BorgesJL, @BorgesKnowsBest, @Jorge_L_Borges, @JorgeLuisBorg13, @therealborges, @J-L_Borges, @SoyYoBorges, @BorgesSoy, @JorgeAlephrojo, etc. Se trata de una pequeña muestra no sistematizada que combina publicación de citas, simple uso del nombre del argentino, simuladores (es decir, quienes las usan emulando ser Borges) y remezcladores.

Dentro de este colectivo de apropiacionistas de la identidad borgiana queremos destacar @Jorge_Luis_Borg, revisión del escritor inspirada en la especie ficcional del universo *StarTrek*. Imitando el lenguaje del colectivo poshumano*borg*, la cuenta se describe en primera persona del plural: «We are Jorge Luis Borg. There is poetry in the hive mind. Your tweets may be assimilated». La cuenta se complementa con un retrato intervenido del autor sobre el que se ha integrado la parafernalia protésica de esta especie de ciencia ficción. Otra reinvención cíborg la ofrece @cyBorgesJL, cuenta descrita con el texto «soy mitad Borges mitad robot. Soy un CyBorges que suelta versos en el laberinto de Twitter».

Todos esos usuarios pueden ser un Borges de la misma manera que un Borges podría ser todos esos usuarios. El proceso se basa, en ambos sentidos, en la utilización

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5162

del potencial transustanciador de las herramientas de inscripción y definición de la individualidad en la red en la que Twitter actúa como el *séance* entre ambas realidades y concepciones de la identidad. La máscara —el avatar— que permite ocultar el rostro en juego carnavalesco es, en realidad, una constante en los entornos de sociabilidad digital: no importa siquiera si en realidad se usa un *nick* o si está empleando el nombre real dentro de una red de contactos. Cuando el usuario se conecta a la red lo hace a través de su dispositivo de acceso y entra en webs o servicios digitales que le exigen que dé una serie de datos personales (que nadie, en esencia, comprobará) y que acompañe a ese perfil —habitualmente— de fotografías o ilustraciones que le identifiquen o bien permitan configurar y personalizar el entorno de su espacio en esa red.

Estamos ante una herencia posmodernista fruto de un desarraigo con el futuro prometido en los albores del siglo XX, en los sueños incumplidos del año 2000. Una decepción que, como propone Dave Graeber, deja al autor (y su propia figura pública) en el papel anulado del creador al asumir que todo lo nuevo ha pasado ya, estando condenados a la repetición, al pastiche. Afirma Graeber que:

> The postmodern sensibility, the feeling that we had somehow broken into an unprecedented new historical period in which we understood that there is nothing new; that grand historical narratives of progress and liberation were meaningless; that everything now was simulation, ironic repetition, fragmentation, and pastiche—all this makes sense in a technological environment in which the only breakthroughs were those that made it easier to create, transfer, and rearrange virtual projections of things that either already existed, or, we came to realize, never would. Surely, if we were vacationing in geodesic domes on Mars or toting about pocket-size nuclear fusion plants or telekinetic mind-reading devices no one would ever have been talking like this. The postmodern moment was a desperate way to take what could otherwise only be felt as a bitter disappointment and to dress it up as something epochal, exciting, and new. (2012: 1)

Este fenómeno apropiacionista ha sido asociado tradicionalmente con el plagio, particularmente en la literatura, quizá con más énfasis que en otras disciplinas artísticas. Ya en 1998 el colectivo artístico Critical Art Ensemble reflexionaba sobre esta cuestión a tenor del auge de las TIC afirmando entonces que «quizás el plagio pertenece por derecho propio a la cultura post-libro, puesto que sólo en una sociedad semejante puede ponerse de manifiesto lo que la cultura del libro, con sus genios y autores, tiende a ocultar: que la información es más útil cuando interactúa con otra información que cuando se deifica» (38). No en vano, recordaban que en realidad este tipo de acciones se sitúan en una extensa tradición: señalaban que incluso «las obras de plagiarios ingleses como Chaucer, Shakespeare, Spenser, Sterne, Coleridge y De Quincey forma[n] parte fundamental de la tradición cultural inglesa, y siguen estando en el canon literario» (1998: 37). Por supuesto, se centran en la tradición anglófona por ser su origen cultural, pero la lista puede llevarse también al resto de tradiciones literarias. En ese sentido, resulta necesario abordar la cuestión de la apropiación desde la escritura no-creativa. Kenneth Goldsmith (2011) desplaza la creatividad desde el resultado (la obra literaria) hacia la idea, proceso o técnica, siguiendo la estela del arte conceptual, la idea fundamental es la de la apropiación y resemantización textual, elementos que se sitúan por completo en la esfera del seminoauta bourriaudiano anteriormente expuesto. Señalaba Goldsmith que la web había permitido construer nuevas formas literarias herederas de la obra de Queneau gracias a la mediación tecnológica: «As a result, writers are exploring ways of

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5162

writing that have been thought, traditionally, to be outside the scope of literary practice: word processing, databasing, recycling, appropriation, intentional plagiarism, identity ciphering, and intensive programming, to name but a few» (2011, n.p.).

El planteamiento de la apropiación es el que nos lleva directamente a las prácticas del remezclador y resemantizador absoluto que es el semionauta enunciado por Bourriaud a principios de siglo y cómo la reutilización de textos es, en sí mismo, un acto creativo. A partir de la idea de la remezcla de los textos y materiales ya existentes, disponibles para ser reutilizados porque el procomún de la red así lo permite (e incluso reclama), debemos aceptar que estas estrategias creativas sitúan a los autores en una esfera de conceptualización artística. Como había pronosticado Goldsmith, «while the authors won't die, we might begin to view authorship in a more conceptual way: perhaps the best authors of the future will be ones who can write the best programs with which to manipulate, parse and distribute language-based practices» (2011, n.p.).

De tal manera, crear los sistemas para localizar las palabras de otros y facilitar su reutilización forman una nueva visión escritural y por ello la web social o 2.0, con redes como Twitter a la cabeza, suponen un caldo de cultivo fundamental. Ya hemos visto cómo en esta red social se publican fragmentos de otros, se escribe toda suerte de tuitpoesía, y, en líneas generales, se publican cantidades ingentes de textos categorizables gracias a estrategias como el etiquetado con *hashtags*. Esta extracción sería, en cierto modo, una escritura del software situada ya en la era de la plena posconceptualización. Según han señalado investigaciones precedentes, en estos momentos nos encontraríamos sumergidos en «un segundo momento posconceptual que, a pesar de mantener ciertas similitudes en sus estrategias y técnicas creativas con la etapa de los 60 y 70, despliega un proyecto fundamentalmente crítico tanto hacia el propio arte conceptual como hacia su presente artístico, político y sociocultural (Sánchez-Aparicio, 2016: 93).

Esta revolución sociocultural es la base del rizoma 2.0 y de la ejecución del procomún, de compartir los bienes (digitales, intelectuales, inmateriales) en la red masivamente. En esta sopa de información, textos, imágenes, vídeos y todo tipo de materiales accesibles por todo el mundo, la autoría se debilita y desvanece. La autoridad y la propiedad se superan, pues son conceptos que pueden percibirse como egoístas e irrelevantes en la percepción global. O, al menos, así parece suceder bajo el paradigma digital de las redes sociales.

Imperialismo cultural *pop*, o la era del meme

La estructura de internet, si bien descentralizada en su esencia (pese a originarse en EE. UU.), tiene un núcleo financiero bien localizado en el que las multinacionales norteamericanas han florecido muy por encima de las del resto del mundo, con excepciones concretas en mercados muy diferenciados por circunstancias políticas o culturales (como China o Japón). La hegemonía financiera de EE. UU. señala típicamente su capacidad para establecer y definir estándares y referencias culturales de primer orden en todo el globo, pero lo cierto es que existe también un imperialismo cultural que actúa como un brazo ejecutor de su poder: «Cultural imperialism is the idea that empires could be maintained, if not created, by means other tan military conquest and occupation. It is the idea that if one could control the culture of another people —their ideologies, values, styles, and meanings— then one could more easily control the people themselves» (Grossberg *et al*, 2006: 248).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5162

El imperialismo cultural no está relacionado necesariamente con la globalización, si bien es cierto que se sustenta sobre sus mecanismos. Estamos en realidad ante una estrategia de control que no tiene que formar parte de ningún proceso consciente por parte de las industrias del ocio que alimentan la cultura popular, aunque lo cierto es que las dinámicas resultantes de esa imposición cultural y su capacidad para crear imaginarios compartidos sí permiten observar paralelismos legítimos. Es decir, la difusión de mitemas, ideologemas y demás constructos socioculturales de una cultura determinada que se irradian hacia las otras no tiene que verse motivada de forma precisa y consciente por una pulsión neocolonial, aunque sí es cierto que ofrece algunos resultados equiparables en los aspectos que resultan de interés para el análisis de la sociedad digital y sus dispositivos culturales y referenciales compartidos.

Con la llegada del mundo 2.0 nos encontramos con una descentralización teórica de los núcleos de producción cultural. Los dispositivos informáticos (sean estos ordenadores de paradigma tradicional o bien móviles, tabletas y demás productos de ese u otro rango) no son ya solamente receptores: ejercen también como emisores masivos de información conectados a la red, con los que es posible la comunicación multiformato. No solo eso: estos dispositivos acompañan al individuo potencialmente en todo momento. Por eso han triunfado las redes sociales y sus mensajes sencillos y directos, unidos a su componente oral, anteriormente expuesto. Se ahonda así irremediablemente en la paradoja de Debord: «lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece» (2002: 3). Esta idea había encajado bien a los medios jerarquizados, como la televisión o la radio, pero puede ponerse en cuestión en la red 2.0 como espacio abierto con una cantidad de emisores de información potenciales igual al número de receptores.

En casos de estructuras meméticas popularizadas hasta tal punto que se pueden encontrar plantillas para su rápida ejecución (con sistemas gratuitos como *Meme Generator*) la acción del semionauta no introduce modificaciones sustanciales en la estructura y características del objeto digital en cuestión. En estos casos estamos ante un elemento fundamentalmente textovisual. Se trata de una imagen con texto y se reconvierte en nuevas imágenes con texto. En algunas ocasiones el texto es más o menos divergente y en otras se opera sobre la imagen para añadir elementos adicionales o alteraciones sobre la referencia visual general del meme. En todos estos supuestos, sin embargo, debemos insistir en que estamos ante, en esencia, el mismo soporte: una imagen con texto sobreimpreso.

Esto se debe a que las alteraciones introducidas no intentan abrir un diálogo con otros formatos ni desarrollar fundamentalmente una estructura compleja, sino aportar un nuevo giro a un elemento narrativo ya definido y acotado. Y es que, ante todo, debemos tener en consideración que el meme como elemento constituyente de una narrativa es un dispositivo basado ante todo en una serie de anclajes compositivos bien definidos que hacen posible que en un elemento mínimo haya una fuerte carga de historia para el receptor, pese a que en algunos casos hay unas pocas palabras que lo conforman.

El meme ya no es entendido en la actualidad bajo la definición estricta que se estableció en la década de los años setenta a partir del trabajo de Dawkins (1976). Así, en su conceptualización primigenia y estricta dentro de las teorías sobre la difusión cultural, el meme era la unidad teórica de información cultural transmisible de un individuo a otro o de una mente a otra (o de una generación a la siguiente). El término acuñado por el genetista Richard Dawkins, fue revisado décadas más tardepor él mismo, cuando indicó que el concepto era aplicable a canciones, eslóganes, modas... (1999: VII-XVII). Este es el sentido del término que nos resulta más relevante desde el punto de vista contemporáneo

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5162

y, por tanto, el que aquí resulta de interés para nosotros y para el análisis de los fenómenos culturales que se generan en estos momentos a través de internet.

El meme, en definitiva, es parte fundamental en la cultura textovisual, entendida esta como la combinación en múltiples formas posibles de la imagen (presente o evocada) y del componente textual-lingüístico. Si bien es cierto que esta textovisualidad ha sido parte de la extensa tradición escrita y literaria (y se ha ido formando así un canon de poesía visual con caligramas y otras combinaciones textovisuales), la flexibilidad de la pantalla y lo multimedia ha sido un revulsivo absoluto con la tercera era de la imagen (Brea, 2010). En su propia replicación, los memes están sometidos a recodificaciones continuadas que son coherentes con la teoría del semionauta mediante actos como la reinterpretación, la recuperación del ítem memorístico y la recodificación. Se integran intertextualidades de un medio a otro y, en el caso de los memes, con una cultura (la de la sociedad digital y sus subgrupos) popular y coetánea (en consecuencia, en constante flujo de cambio).

En su propia replicación, los memes están sometidos a recodificaciones continuadas que son coherentes con la teoría del semionauta mediante actos como la reinterpretación, la recuperación del ítem memorístico y la recodificación. Se integran intertextualidades de un medio a otro y, en el caso de los memes, con una cultura (la de la sociedad digital y sus subgrupos) popular y coetánea (en consecuencia, en constante flujo de cambio). Los grupos sociales se reapropian del meme en su propio proceso de propagación, con independencia de su nivel de complejidad: desde imágenes identificadas con un arquetipo de personaje para el que se entreteje una carga semiótica compartida, algún tipo concreto de heterografía (*ola ke ase*), o incluso *creepypastas* (historias cortas de terror), todas ellas trascendiendo su origen primigenio. Basten como ejemplos la popularización internacional en días (cuando no incluso horas) el caso del cantante ruso Eduard Khil y su canción «Ya ochen rad, ved ya, nakonets, vozvrashchajus domoj» y la versión deformada de un personaje de videojuegos con el diseño bautizado como *Ugandan Knuckles* (Escandell, 2019).

La capacidad memética determina no solo la reproducción y difusión (hoy en día, acelerada) de una partícula de información en particular, sino el modo en que es apropiada y recodificada para construir variaciones que evocan y vinculan conceptualmente con la idea original a diferentes niveles (Shifman, 2013). Esto puede implicar cambios mediales y e interpretativos, es decir, una declaración oral de un personaje público puede convertirse en una parodia cantada en formato videoclip entre otras docenas de recodificaciones diferentes. Con su capacidad para evocar, o presencializar en el texto a través del enlace o la integración hipermedia, los memes textovisuales en Twitter pueden modificar por completo el mensaje, pero también emplearse como sustento principal de la narración. En estos casos, texto e imagen se complementan para asumir (y alternar) las funciones narrativas y descriptivas y eso refuerza su carga de significado y multiplica su potencial de difusión a través de las redes sociales, particularmente Twitter donde se erige sobre la conversación en marcha, sus mensajes cortos, su componente público y su inmediatez dentro de la globalidad.

Conclusiones

El espacio de la red social, en el caso de Twitter, se comporta como una conversación a efectos de difusión informativa y jerarquías de comunicación. Su propia estructura, características fundamentales y tendencia de uso le otorgan un nivel muy próximo al de la oralidad, lo que se refleja igualmente en el tipo de lenguaje que se usa en ella. De la

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5162

misma manera, hemos visto que ha favorecido el florecimiento de microgéneros literarios a la hora de configurar el trabajo estético con el lenguaje como resultado natural de sus condicionantes técnicos. De la misma manera, la aceleración y alcance de la red han permitido que los memes hayan multiplicado su alcance y presencia en la sociedad del primer tercio del siglo XXI gracias a la facilidad de integración de contenidos multimedia de baja complejidad, como los componentes textovisuales que se han expuesto en estas páginas. Esto multiplica las capas de significado de los mensajes y nos permite situar en la vorágine de la red y los memes uno de los núcleos fundamentales de la interpretación de la cultura popular contemporánea.

Tenemos la ventaja de la comunicación escrita para ayudarnos a perpetuar las aportaciones de los mensajes emitidos por los ciudadanos (digitales) de esa red y retratar el momento: cuáles son sus temas de conversación, sus problemas, su manera de afrontarlo, el modo en que proyectan su imagen pública, etc., son cuestiones que son de calado para los estudios sociológicos. Trazar el mapa de esos componentes textovisuales, su capacidad intertextual y su influencia a la hora de redefinir las comunicaciones son importantes para las aproximaciones más filológicas y preocupadas por la conservación de un patrimonio que es, a su vez, inmaterial y textual.

Sin embargo, consideramos que, por los elementos expuestos en estas páginas, debe avanzarse hacia perspectivas más amplias e interdisciplinares que permitan un estudio más avezado que nos permita valorar en la medida apropiada el peso de un imperialismo cultural y el flujo de influencias culturales desde el colonialismo ideológico de la sociedad digital por los núcleos de poder fundamentales de la producción de contenidos de masas. Abordar estos espacios desde diferentes tradiciones, incluida la conservación y análisis cultural vinculado con lo popular para comprender el impacto y los mecanismos de Twitter dentro de una tradición académica mayor.

Bibliografía

Azcona, Ignacio (2002): «Charlas cibernéticas», *El Semanal*, XXI (6), pp. 42-43.

Bourriaud, Nicolas (2005): *Postproduction. Culture as screenplay: How art reprograms the world,* Nueva York, Lukas & Sterling.

Brea, José Luis (2010): *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image,* Madrid, Akal.

Critical Art Ensemble (1998): «Plagio utópico e hipertextualidad en la cultura electrónica», *El Paseante*, 27-28, pp. 36-43.

Crystal, David (2002): *El lenguaje e Internet*, Madrid, Cambridge University Press.

Dawkins, Richard (1976): *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press.

Dawkins, Richard (1999): «Foreword», en *The Meme Machine,* Susan Blackmore (autora), Oxford, Oxford University Press, pp. vii-xvii.

Debord, Guy (2002): *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos.

Escandell Montiel, Daniel (2014a): *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert. DOI: https://doi.org/10.31819/9783954872350

Escandell Montiel, Daniel (2014b): «Tuiteratura: la frontera de la microliteratura en el espacio digital», *Iberic@l*, 5, pp. 37-48.

Escandell Montiel, Daniel (2015a): «La marca yo y los autores en internet. Estrategias y espacios de presencialidad en la sociedad-red para la literatura de consumo», *Studia Iberica et Americana*, 2, pp. 338-370.

Escandell Montiel, Daniel (2015b): «Narrativizaciones del yo: los impostores y la construcción del personaje-yo deseado en la sociedad digital», *Tempo e Argumento*, 7 (15), pp. 71-102. DOI: https://doi.org/10.5965/2175180307152015071

Escandell Montiel, Daniel (2016): «Reinventando a los autores: Borges y Gómez de la Serna, tuiteros. Fenómenos de apropiación y difusión literaria en la red social», *Revista de ALCESXXI. Asociación Internacional de literatura y cine españoles siglo XXI*, 2, pp. 71-113.

Escandell Montiel, Daniel (2019): «Relaciones interculturales de la microficción en red: tras las huellas de la cultura estadounidense», *Studi Ispanici*, 44, pp. 335-350.

Goldsmith, Kenneth (2011): *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, Nueva York, Columbia University Press.

Graeber, Dave: «Of Flying Cars and the Declining Rate of Profit», *The Baffler*, 19 de marzo de 2012. DOI: https://doi.org/10.1162/BFLR_a_00003

Grossberg, Lawrence Ellen Wartella, Whitney, D. Charles y Wise, J. Macgregor (2006): *Media Making. Mass Media in a Popular Culture*, Londres, Sage Publications.

Han, Byung-Chul (2012): *La agonía del Eros,* Barcelona, Herder.

Hernando García-Cervigón, Alberto (2009): «El lenguaje de los correos electrónicos», en *La calidad del español en la red. Nuevos usos de la lengua en los medios digitales*, R. Sarmiento y F. Vilches (coords.), Barcelona, Ariel, pp. 63-72.

Kennedy, A. J. (2000): *Internet*, Barcelona, Ediciones B.

Knight Foundation (2018): «Disinformation, 'fake news' and influence campaigns on Twitter», *Knight Foundation*, URL: <https://knightfoundation.org/reports/disinformation-fake-news-and-influence-campaigns-on-twitter/>.

Lipovetsky, Gilles y Charles, Sébastien (2006): *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama.

López Alonso, Covadonga (2003): «El correo electrónico», en *Nuevos géneros discursivos. Los textos electrónicos*, C. López Alonso y A. Seré (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 21-43.

McLuhan, Marshall (1962): *The Gutenberg Galaxy*, Toronto, University of Toronto Press.

Orihuela, José Luis (2006): *La revolución de los blogs*, Madrid, La esfera de los libros.

Pear Analytics (2009): «Twitter Study Reveals Interesting Usage – 40% is Pointless Babble», *Pear Analytics,* URL: <http://www.pearanalytics.com/blog/2009/twitter-study-reveals-interesting-results-40-percent-pointless-babble/>.

Pinheiro, Marcos: «La Audiencia Nacional contra Twitter: arrancan siete juicios por comentarios en redes sociales», *El Diario,* 26 de febrero de 2017.

R. de la Flor, Fernando y Escandell Montiel, Daniel (2014): *El gabinete de Fausto: «Teatros» de la escritura y la lectura a un lado y otro de la frontera digital,* Madrid, CSIC.

Rodríguez de las Heras, Antonio (2001): «El tercer espacio», *Red digital: Revista de Tecnologías de la Información y Comunicación Educativas*, 2, URL: < http://reddigital.cnice.mec.es/2/rodrigez/01rodrigez.html>.

Sánchez-Aparicio, Vega (2016): «Las escrituras alegóricas del software: colapso estético, rearticulación ética, desde el espacio mexicano», *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 5 (2), pp. 80-113.

Sánchez, Juan Luis: «Guillermo Zapata: historia de una polémica», *El Diario*, 20 de junio de 2015.

Sanmartín Sáez, Julia (2007): *El chat. La conversación tecnológica*, Madrid, Arco.

Sanz Álava, Inmaculada (2001): «El estilo del correo electrónico: su oralidad», en *IV Congrés Internacional sobre Llengües per a Finalitats Específiques*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 236-242.

Shifman, L. (2013): *Memes in Digital Culture,* Cambridge, MA, The MIT Press. DOI: https://doi.org/10.7551/mitpress/9429.001.0001

Wang, Chunyan, Ye, Mao y Huberman, Bernardo A. (2011): «From User Comments to On-line Conversations», *HP Labs Social Computer Research,* URL: <http://www.hpl.hp.com/research/scl/papers/comments/comments.pdf>. DOI: https://doi.org/10.2139/ssrn.2012183

Yates, Simeon J. (1996): «Oral and written linguistic aspects of computer conferencing», en *Computer-Mediated Communication. Linguistic, Social and Cross-Cultural Perspectives,* S. Herring (ed.), Ámsterdam, John Benjamins Publishing Company, pp. 29-46. DOI: https://doi.org/10.1075/pbns.39.05yat

Yus, Francisco (2001): *Ciberpragmática. El uso del lenguaje en Internet*, Barcelona, Ariel.

Fecha de recepción: 13 de diciembre de 2019
Fecha de aceptación: 6 de febrero de 2020

Emociones en la montaña rusa: El folklore de jóvenes y adolescentes entre las viejas y nuevas formas de expresión

Roller coaster emotions: The folklore of young people and teenagers between old and new forms of expression

Luisa Abad González
(Universidad de Castilla La Mancha)
Luisa.Abad@uclm.es
ORCID ID: 0000-0003-3445-3158

Resumen: El texto explora el folklore estudiantil en su interconexión con el mundo digital y con el mantenimiento de anteriores formas de expresión del folklore. Mediante un estudio cualitativo que ha sido desarrollado a través de una etnografía colaborativa complementada con entrevistas semidirigidas a grupos de estudiantes de bachillerato y Universidad, se analiza el papel de los juegos juveniles, como los de beber y fumar, los llamados retos virales, cuyo relato va dirigido a jóvenes adolescentes, para terminar abordando la comunicación con memes como práctica social dentro del contexto de los grupos de Whatsapp.

Palabras-clave: Adolescentes y jóvenes, folklore digital, etnografía colaborativa, emociones, humor.

Abstract: The text explores student folklore in its interconnection with the digital world and with the maintenance of previous forms of folklore expression. Through a qualitative study that has been developed through a collaborative ethnography complemented with semi-directed interviews with high school and university student groups, the role of youth games, such as drinking and smoking games, the so-called viral challenges, whose story is aimed at young adolescents, to end up addressing communication with memes as a social practice within the context of Whatsapp groups.

Keywords: Teenagers and young people, digital folklore, collaborative ethnography, emotions, humor.

> *Los jóvenes de ahora aman el lujo, tienen pésimos modales y desdeñan la autoridad. Muestran poco respeto por sus superiores y ya no se levantan cuando alguien entra en casa. Prefieren insulsas conversaciones al ejercicio y están dispuestos a contradecir a sus padres y a tiranizar a sus maestros.* (Sócrates. Siglo IV a. C.)

1. Introducción

Quisiéramos comenzar este artículo aprovechando esta —tan conocida como manida— cita de Sócrates poniendo en evidencia la adultocéntrica y reiterativa crítica hacia el comportamiento juvenil a lo largo de la historia, para ir estableciendo, en la

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5232

medida de lo que nos sea posible, el posicionamiento argumentativo en el que nos hemos basado a la hora de realizar este estudio.

Recientemente, en una investigación realizada en 146 países por la OMS y dirigida por la Dra. Regina Guthold (Guthold, Stevens, Realey y Bull, 2020) se informaba que los adolescentes no realizan suficiente actividad física, lo que supone un serio riesgo para su salud presente y futura, poniéndose de manifiesto, además, la existencia de una importante brecha de género en detrimento de la actividad física de las niñas. En respuesta a la noticia sobre los resultados de esta investigación Rosa Montero escribía en estos términos acerca de los y las adolescentes en una columna de *El País*:

> […] No es que no hagan deporte sino que ni siquiera caminan. Que no se menean, vaya. Que lo único que hacen es estar sentados, por lo general frente a una pantalla. […] Yo recuerdo que, de adolescente, me daba carreras de pronto en la calle sin ningún propósito, por la pura necesidad de descargar un poco la energía que me bullía dentro (por entonces aún no existía la moda del *running* y tenías que correr vestida normal y simulando que se te perdía un autobús). Todos los animales jóvenes muestran esas explosiones de actividad: perritos que te destrozan la casa, terneros que brincan y cocean en los prados felices de estar vivos. Pero se ve que los cachorros humanos están mutando en setas. (Montero, 2019)

Curiosamente, ni en el artículo científico que recoge los resultados de la investigación ni tan siquiera en la noticia divulgativa que recoge la propia OMS en su página web (Organización Mundial de la Salud, 2019) se mencionan en absoluto el uso de las «pantallas» por parte de los jóvenes como causantes de la falta de ejercicio y consiguiente propensión a la obesidad, sí se hace referencia, sin embargo, a aspectos de índole social y de política educativa, aspectos culturales y económicos que inciden en el peligroso engrosamiento de estas cifras que atentan contra la salud de las futuras generaciones.

Volviendo a la cita de Sócrates, y tras la dura referencia a los cachorros humanos convertidos en «setas», ya parece ser habitual hablar denostada y gratuitamente de los jóvenes desde posiciones adultocéntricas, a las que recientemente hacíamos mención apoyándonos en las tesis de Duarte Quapper (2015) para referirnos al estudio del folklore juvenil (Abad, 2019:133). El etiquetaje social, los comentarios adultistas[1] y las prenociones desde las que, como adultos, se suelen analizar ciertas pautas de los jóvenes deberían ir dando paso —o mejor dicho, ser la tónica general— hacia otro tipo de abordajes que mejoren y permitan extraer el máximo partido a una adecuada comunicación intergeneracional.

El ambicioso y arriesgado propósito de este artículo no es sino indagar y profundizar un poco más en parcelas del folklore juvenil que suelen ser más inaccesibles por la condición implícita que se deriva de «hurgar» en la intimidad de los afectados, de pretender apenas abordar la comprensión de prácticas y lógicas reservadas al propio grupo de pares analizando simplemente la «punta del iceberg» de dos fenómenos diferentes y, a la vez, —interrelacionados—, en este caso por la expresión de emociones y por su interconexión directa e indirecta con Internet y las nuevas aplicaciones de mensajería instantánea como es *Whatsapp*. Estos dos fenómenos a los que nos referimos son:

[1] Entendemos por comentarios adultistas aquellos que están basados en el prejuicio y la discriminación hacia los jóvenes.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5232

a) Los juegos de grupos de pares y retos («challenges») en los que existen (o no) conductas lesivas hacia otros o hacia sí mismos[2].

b) Los memes y *stickers*[3] empleados por diferentes grupos en el contexto de su comunicación cotidiana.

Para este fin, hemos llevado a cabo una investigación cualitativa que ha planteado diferentes abordajes para la recopilación de datos. Por un lado, una parte del grueso de la información ha sido recogida a través de la elaboración de entrevistas semidirigidas a adolescentes y jóvenes de ambos sexos residentes en la ciudad de Cuenca en un rango etario entre 17 y 22 años. Estas entrevistas se han realizado en el contexto asociado a alumnos de 2.º de bachillerato de un instituto de secundaria n=6 y, por otra parte, a alumnos de 1.º y 4.º curso de grado universitario n= 4, (período 2016-2019).

Mi propia posición —supuestamente jerárquica—, debido a mi rol de profesora, era un elemento clave a atender, más aún a la hora de poder acceder a ciertos contenidos comunicativos de los diferentes grupos de jóvenes. Es por esta razón, por la que, teniendo en cuenta las debidas consideraciones éticas en relación con el consentimiento informado y la preservación de la identidad, entendíamos que tenía que articular un abordaje completamente diferente, y situarme a otro nivel frente a mis interlocutores, cuyo conocimiento y dominio del tema era muy superior al mío (al menos en lo que concierne a sus contextos y universos), para poner en práctica una etnografía, no al estilo clásico que ya cuestionó en su momento Marcus (2008) sino de carácter colaborativo en los términos que ya definió Lassiter (2005 citado en Katzer y Samprón, 2011:61) en la que nos planteamos una relación más igualitaria en donde poder consultar y consensuar con ellos/as elementos concretos y avances de la investigación. Este abordaje metodológico, ha supuesto un significativo giro a nuestra hipótesis de partida, mucho más enfocada a la idea del adolescente vulnerable y me ha permitido reconducirla a un terreno que, entiendo, ha sido articulado de modo más equilibrado y fiel a la realidad.

No obstante, parece importante señalar que somos conscientes de que este estudio debe ser considerado como estudio de caso, puesto que la muestra con la que hemos trabajado pertenece exclusivamente al ámbito universitario y de bachillerato y, por tanto, no extrapolable necesariamente a otros tipos de jóvenes[4], es decir, puede contener sesgos al invisibilizar a otro tipo de grupos posibles a los que no se ha tenido acceso. Haremos mención a esta situación más adelante.

Así las cosas, he podido trabajar sobre los siguientes grupos (equivalentes a grupos de Whatsapp)[5]:

- Grupo 1: grupo de 2.º de Bachillerato de Ciencias* n=31
- Grupo 2: grupo de alto nivel educativo en Ciencias (local) n=39
- Grupo 3: grupo de alto nivel educativo en Ciencias (nacional) n=62

[2] Unas primeras reflexiones sobre los resultados de esta investigación de este fenómeno han sido presentadas el pasado mes de noviembre de 2019 en el marco del *I Congreso Internacional de Innovación Docente e Investigación en Educación Superior,* celebrado en Madrid, con la ponencia titulada: El sufrimiento social y su expresión en los adolescentes como grupo vulnerable. Una mirada desde la Antropología.

[3] Los *stickers* o pegatinas, son un recurso de *Whatsapp* con las características de un meme, que tiene una función similar al emoticono, al emoji o al gif, es decir, transmitir emociones y/o situaciones concretas. Profundizaremos en ello a lo largo del texto.

[4] Compartimos las teorías de Feixa (1999) donde, para hablar de juventud, tiene que hacerse desde el convencimiento de que se trata de un colectivo heterogéneo y diverso.

[5] Señalo con asterisco aquellos con los que he establecido una relación colaborativa.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5232

- Grupo 4: 1er año de Grado de Historia n=91*
- Grupo 5: grupo de novatos de Historia n=68
- Grupo 6: 4.º año de Grado de Humanidades n=15*

Finalmente, se ha triangulado la información con los resultados relevantes obtenidos de la etnografía y de una exhaustiva revisión bibliográfica acerca de las diferentes categorías y temáticas centrales a esta investigación.

1.1. El folklore en los medios digitales: un fenómeno de alta velocidad

Tenemos esperanza con este artículo de dar argumentos lo suficientemente sólidos como para establecer una interesante conexión entre estas nuevas formas de expresión y otras anteriores, entre el «viejo folklore» y el Netlore[6]. Fue el folklorista Alan Dundes (1980) quien tuvo la capacidad de percibir el potencial de internet en la transmisión del folklore contemporáneo, insuflándole de nueva vida, cuando ya parecía no ser capaz de contarse nada nuevo. La concepción que había sobre ello en Europa –y en España- era bien diferente, pues el estudio del folklore contemporáneo no se estaba contemplando con la misma intensidad, debido al hecho de que sólo se categorizaba como tal folklore aquel derivado de un pasado al que había que rescatar (Díaz Viana, 2008).

Han sido múltiples los folkloristas que mantuvieron un discurso y una visión pesimista en cuanto a la progresión de la disciplina a medida que avanzaba el siglo XX, uno de ellos fue Richard M. Dorson quien auguraba que los medios masivos de comunicación eran «el enemigo del folklore» (1978: 37) y, narrativas igualmente de corte pesimista, fueron recogidas —que no manifestadas— por autores como Fox (2007) o Blank (2009).

El caso de internet es paradigmático. Cuando se pensaba que esta «modernidad» era otro de los instrumentos que iban a acabar con la creatividad del folklore, se ha visto fehacientemente que, por el contrario, se ha convertido en un transmisor e inspirador del mismo (Bronner, 2009). Para Blank, «el folklore debe considerarse como la expresión externa de la creatividad» incluyendo toda clase de canales e interacciones entre los individuos y sus comunidades (2009: 6) y esto nos lleva a pensar que ya no es exclusiva la oralidad mediante la transmisión «boca a oído», sino que se ha abierto un nuevo mundo de posibilidades que, con gran rapidez, están en constante transformación y están modificando los modos y las formas en las que nos comunicamos (Rubio-Romero y Perlado, 2015). Es un hecho constatable en los últimos años, el desarrollo de nuevos géneros, incluyendo el que en este estudio ha cobrado una especial relevancia como es el caso del meme / *sticker* (Wiggins y Bowers, 2015) y, no cabe duda, que habría quien pudiera confundirlo o considerarlo como una forma menor de folklore, quizá incluso como algo frívolo o trivial, pero que sin embargo permite bucear, con no poca nitidez, a través de su estudio y análisis en la realidad social y vida cotidiana de los jóvenes. Este nuevo género nos da la posibilidad de acercarnos al núcleo central del folklore: la gente (*folk*) que, siguiendo a Dorson, representa ese mundo diferente de lo que implica el poder (1978: 11).

[6] Previa y paralelamente tuvo especial relevancia el llamado «Xeroxlore» (Preston, Bell, Makin Orr 1976), el «Computerlore» (Beatty, 1976), el «jokelore» o «newslore» (Frank, 2009) que son términos que aluden al folklore de chistes, acertijos, noticias y leyendas urbanas transmitidos mediante fotocopias, mediante aquellos primeros ordenadores que no estaban accesibles a un público general o las casi compulsivas colecciones de chistes que comenzaron a volcarse en internet recogidos de la tradición oral.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5232

Y, en este caso, no se trata tanto de hacer recopilaciones de diversos materiales folklóricos y comparar sus variantes, sino que, mediante el trabajo empírico seamos capaces de intentar entender las lógicas y los contextos sociales en los que éstos fenómenos se enmarcan (Frank, 2009 y Abad González, 2019: 131).

Por otra parte, hay que tener en cuenta que el acceso no inclusivo a las nuevas tecnologías (De la Torre y Fourcade, 2012), así como otros aspectos de carácter sociocultural, trae como resultado el hecho de que se mantengan paralelamente y coexistan en la actualidad diversos canales y formas de transmisión del folklore.

1. 2. Folklore estudiantil

Apuntaba en la introducción una cuestión que me parece relevante y claramente significativa. Son abundantes —y prácticamente mayoritarios— los estudios que se han apoyado en materiales folclóricos emanados en contextos escolares y universitarios. Si nos atenemos al caso español, esta ha sido la pauta general llevada a cabo por Gómez Cabia y Heredero (2001), Pedrosa y Moratalla (2002), Garrosa Gude (2006), Peña Díaz (2007), Díaz Viana (2008, 2010, 2017), Abad González (2008, 2019), y Gonzalo Tobajas (2013).

En el caso estadounidense es muy amplia la trayectoria en relación con la investigación de este tipo concreto de patrimonio oral y ha constituido una inspiración para el desarrollo del estudio de este tipo de folklore aquí, donde encontramos investigadores que han trabajado en *Colleges* y entornos de campus universitarios como Dorson (1949, 1959), Toelken (1968), Baker (1983), Fine (1999) y Bronner (2012), por citar algunos más relevantes.

Las recopilaciones más habituales nos han dejado numerosas leyendas urbanas, adivinanzas, acertijos, descripciones de ritos en fraternidades, creencias ante los exámenes, colecciones de chistes, bromas sobre profesores, juegos de beber y de besar, canciones obscenas y un largo etcétera.

Y, si hablamos de los escenarios en donde este folklore estudiantil se desarrolla, este trasciende los muros de las aulas, las residencias estudiantiles, los pisos compartidos, los espacios de ocio como cafeterías o pubs donde se reúnen, las bibliotecas, las instalaciones deportivas y todos aquellos lugares en donde tienen lugar sus actividades comunales (Baker, 1983: 107; Abad, 2019: 132) y, por si fuera poco, el nuevo escenario que comporta internet y las nuevas aplicaciones de mensajería instantánea han abierto, exponencialmente, el radio de acción para el folklorista.

Sin embargo, de todo lo anteriormente expuesto, también podemos inferir que los folkloristas se han movido para sus investigaciones —mayoritariamente— en un nicho de «confort», pues hay un porcentaje indeterminado de población joven del que desconocemos su folklore en profundidad, ya sea de aquellos grupos no escolarizados, ya de los que no acceden al bachillerato o a los estudios universitarios. Ese potencial sesgo existe, aunque, los grupos estudiados en la muestra de este estudio demuestran una variabilidad intrasocial (Mendoza, 2008) que no debemos obviar. Queda, por tanto, tarea por hacer.

2. Excesos, riesgo y emociones al límite: algunos juegos y «challenges»

A las once y media de la noche del 17 de abril de 2019, cuatro «quintos» (tres chicos y una chica) que acababan de cumplir los 18 años se disponen a celebrar una fiesta previa a los mayos, junto con una veintena de amigos en el antiguo local que ocupaba

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5232

el médico del pueblo. Los jóvenes comienzan a preparar «zurra»[7] en un capacho con los siguientes ingredientes: vino, ginebra (Larios), ron Negrita, ponche Caballero, vodka blanco, Cointreau, whisky y «licor triple». También echan dos fantas y azúcar sumando un total de veinte litros.

Mientras se va preparando el «brebaje» algunos de los presentes hacen «catas» para ir probando. Al quedar todo mezclado a su gusto proponen jugar a «la abuelita». Todos los jugadores se ponen en círculo y a cada uno se le asigna un número del uno en adelante consecutivamente, y uno de ellos comienza diciendo «la abuelita tenía tres ovejitas», la persona aludida tiene que contestar «¿cómo que tres?», el que ha iniciado el juego replica «¿cuántas pues?», y el número tres contestará con un nuevo número y se repetirá la fórmula hasta que alguno de ellos se equivoque y sea obligado a beber un vaso de la «zurra». El juego continua hasta que la mayoría hayan bebido y se encuentren «chispados»[8].

De este tipo de juegos para beber y juegos para fumar de los que ya mencioné alguna de sus características recientemente (Abad, 2019) hay actualmente múltiples modalidades y variantes que están en relación, no sólo con la propia diversidad geográfica o cultural de donde procedan, sino que la mayoría de los jóvenes actualmente recurren a internet para buscar nuevas fórmulas. Así pues, uno de los elementos donde radica para mí su gran interés, es el hecho de que tenemos un folklore adolescente que transita en una dirección de ida y vuelta desde lo oral a lo virtual (global) indistintamente, poniéndose una vez más de manifiesto el papel que juegan las nuevas tecnologías en los procesos de socialización de los jóvenes[9], hasta el punto de que existen múltiples aplicaciones (*apps*) para este tipo de juegos a las que ellos recurren.

Además del juego de «la abuelita», he podido registrar en mi trabajo de campo algunos más: el llamado juego «del duro» o de «la moneda» (Abad, 2019: 140), que son pervivencias de formas clásicas que se han mantenido de generación en generación en los pueblos de la provincia, o juegos en los que se aprecia mucho más esa influencia de las fuentes externas como internet, como son el juego del «yo nunca» o el «beer pong», éste último de influencia norteamericana.

Jugar al «yo nunca» implica no sólo el consumo de alcohol sino una injerencia en la expresión de las emociones más íntimas de los miembros del grupo. Se comienza con una afirmación que puede ser —«yo nunca me he tirado un pedo en el ascensor»—, todos los del grupo que hayan hecho lo que se afirma deben beber, continuando sucesivamente con diferentes afirmaciones, que tienen en común traspasar la frontera de la esfera íntima y personal además de generar humor. En este sentido se ven dos dinámicas: cuando se trata de un grupo de amigos ya consolidado, este juego tiene una cierta caducidad en el momento en el que ya se conoce «todo» de todos, siendo nuevamente reactivado con todo su potencial de «adrenalina»[10] en el momento en que se junta un grupo con otro y se utiliza el juego como instrumento «para conocerse». En este sentido, es interesante la habilidad y creatividad de los integrantes para ir haciendo nuevas afirmaciones que

[7] La zurra es una bebida festiva similar a la sangría, preparada a base de vino blanco, azúcar y, a veces, frutas. En la provincia de Cuenca tiene múltiples variantes y denominaciones. Por ejemplo en Huete, es llamada «limoná».

[8] Recogido en Buenache de Alarcón (Cuenca). 17/4/2019.

[9] Lahire menciona que la adolescencia es período marcado por «socializaciones múltiples y complejas» (2007: 23).

[10] El concepto de «adrenalina» para ellos/as es equivalente a la vivencia de emociones intensas, que varían en un abanico que va desde el humor o la risa, la vergüenza, el miedo, el enfado, etc.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5232

activen el juego, pero, lo habitual, por lo que me han referido, es que recurran a internet o a las aplicaciones del móvil que les brindan decenas de afirmaciones o preguntas comprometidas ya elaboradas, produciéndose una gamificación del folklore oral[11].

Aparte de la visión «emic» que radica en el hecho de que este tipo de juegos se activan para conocerse, también debo añadir un comentario recurrente que ha llamado mi atención y es que, ellos argumentan que juegan «porque se aburren», y aparentemente, verbalizan que su umbral de aburrimiento es bajo[12] y necesitan continuamente de nuevos estímulos. En este sentido, hay otros juegos a los que se recurre con cierta asiduidad como es el denominado «prueba, verdad o atrevimiento» o el popularmente conocido como «no hay huevos»[13], por el que se le exige a uno de los integrantes que haga algo ciertamente complicado, comprometido o, incluso, asqueroso. En los ejemplos que he recogido, destaco por ejemplo como prueba: «chupar los cojones de un gato (sic)» o, en otra línea y, no menos inquietante, hacer buscar a un miembro del grupo una conversación de cualquier contacto de su *whatsapp* al azar y obligarle a poner un mensaje diciendo que ha tenido un sueño erótico con esa persona para, a continuación, esperar a ver qué responde. Una suerte de ruleta rusa emocional de final absolutamente imprevisible.

Pero en este conjunto de juegos hay otros elementos que tenemos que tener en cuenta, pues últimamente ya hay estudios que alzan la voz de alarma frente a los límites de estas prácticas[14]. El consumo en exceso, a través del juego, de sustancias como alcohol, cannabis, marihuana u otras sustancias psicoactivas, pone en riesgo la propia salud de los intervinientes. Bestard afirma que «los grupos sociales utilizan el riesgo para controlar sus incertidumbres y afirmar sus normas en su sociedad» (1996: 16). En este marco del juego, ya sea de modo deliberado o no, se produce la embriaguez o el estado alterado de la conciencia, sobre todo si se transgreden los límites y se llega a los llamados «atracones de alcohol» (Tarragona Camacho, 2015) como mecanismo para fortalecer amistades. Así mismo, los estudios inciden en lo preocupante que resulta el hecho de que estos jóvenes perciban como carismático estar con el «puntillo» o «borracho» creyendo que esto permite o facilita avances en el terreno sexual como han apuntado Coleman y Cater (2005: 6). La tesis de Tarragona Camacho (2015) apunta a otro elemento que podría estar siendo interpretado como material folklórico (y carismático) por los jóvenes: las historias de borracheras, cuya estructura narrativa se repite en unos y otros con pocas variantes. Suelen hacer referencia a la fiesta, a la situación o contexto en donde ha sucedido, a la clase y cantidad de alcohol que se ha tomado y con quienes, adornandose el relato añadiendo todo tipo de exclamaciones como —«¡menudo pedo me cogí, fuaaa…!». Suelen acabar terminando con alusiones a las secuelas de la misma (resaca, vómitos, dolor de cabeza, etc.) y al hecho de que, a pesar de todo…se lo han pasado muy bien[15]. Para Breton

[11] Tanto las aplicaciones como las webs que ofrecen estos contenidos tienen listados de preguntas para menores y mayores de 18 años. Estas últimas con un elevado componente íntimo o sexual: -«yo nunca me he acostado con un amigo/a de esta ronda»-, -«yo nunca me he masturbado en la ducha»-, -«yo nunca he hecho un trío»-, etc.

[12] Más aún en una ciudad como Cuenca donde los lugares de ocio son limitados, o en los pueblos de la provincia en los que, por regla general, el ocio se reduce al bar o al pub local y donde la oferta de otro tipo de ocio posible no se contempla.

[13] Jugado exclusivamente entre varones, perpetúa los viejos roles asociados a la masculinidad.

[14] Si bien es cierto que hay numerosos estudios sobre el consumo de alcohol de modo general y, en concreto en adolescentes, abundar en ello excedería los límites de este artículo por lo que queremos destacar de modo específico los estudios de Coleman y Cater (2005) y Tarragona Camacho (2015).

[15] Estructura de una historia de borrachera extraída de una de las entrevistas realizadas (con 16 años, primera borrachera, con una mezcla de ron y vino tinto).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5232

(2016:108), la alcoholización tiene su origen en los antiguos ritos de virilidad, en los que resistir grandes cantidades de alcohol era sinónimo de excelencia o de virtud y no era una práctica empleada como hoy en día por su condición antidepresiva.

Maffesoli (2001) argumentaba que el juego, como modelo cultural, permite a los jóvenes rebelarse contra la sociedad del aburrimiento, una sociedad que les establece una vida programada y, donde, como manifiesta Mendoza (2008) predomina una escolarización prolongada que impide a algunos jóvenes poder incorporarse con más prontitud a responsabilidades adultas y demora el tránsito hacia la adultez. Sutton-Smith (2008) nos habla del carácter intencionalmente ambiguo del juego, donde encontramos manifestaciones de frivolidad, reclamo de identidad grupal, ejercicio del poder, etc., y, para Huizinga, «el juego oprime y libera, el juego arrebata, electriza, hechiza» creando una tensión que es la que va a poner a prueba todas las facultades de los jugadores, tanto físicas, como intelectuales o espirituales (1954/2007: 24-25).

Por último, me interesa dedicar unas líneas a los llamados «retos virales» o *challenges*, todos tienen en común, como su propio nombre indica, su rápida propagación a través de redes sociales o *whatsapp*. Han llamado mi atención especialmente aquellos que incitan o inducen a realizar conductas lesivas para sí mismos o para terceras personas[16]. Voy a hacer alusión a dos en concreto: el «reto de la ballena azul» y el «reto de Momo», cuyas características coinciden en que en ambos, tras una serie de pruebas que tiene que ir haciendo la persona, incitan al suicidio como prueba final y, es un fenómeno que ha sido calificado en sí mismo de leyenda urbana al ponerse en duda que haya habido víctimas reales por haberlos llevado a la práctica.

Pero hay un elemento nuevo que distorsiona el modelo típico o al uso de la leyenda urbana, habitualmente enfocadas a la génesis del miedo y, en mayor medida hacia un temor présago hacia «el otro» (Díaz Viana, 2004, 2017; Abad, 2008) o hacia una masculinidad amenazante (véase Abad, 2019), vemos ahora que estos retos/relatos virales, utilizando la estructura y dinámicas propias del juego de los jóvenes pretenden imponer el control mediante el miedo hacia los adolescentes con estas narrativas e imágenes explícitas de autolesiones o inducción al suicidio. La pregunta inmediata es ¿hay miedo a los jóvenes? ¿Por qué ese interés en controlarlos mediante la propagación de este material folklórico? La respuesta quizá nos la da Zygmunt Bauman «miedo es el nombre que damos a nuestra *incertidumbre*: a nuestra ignorancia con respecto a la amenaza y a lo que hay que *hacer* —a lo que puede y no puede hacerse— para detenerla en seco, o para combatirla […]» (Bauman, 2008: 10). Un exponente más de lo que el autor denomina como «omnipresencia de los miedos» (*op. cit.* 13), algo a lo que los jóvenes se resisten con su *Carpe Diem* y que nos demuestran con sus múltiples prácticas sociales. Termino con otra cita de Bauman muy elocuente:

> […] si el temor que sembraban las fábulas morales de antaño era redentor (puesto que venía acompañado de su antídoto: una receta para conjurar la temible amenaza y, por tanto, para una vida sin miedos), los «cuentos morales» de hogaño tienden a ser inmisericordes: no prometen redención alguna. (*op. cit.* 45).

[16] Por internet circulan varios de estos retos, no obstante, destaco aquí las denominaciones de algunos que son extremos y ponen en serio riesgo la salud: «el reto del abecedario del diablo», «el reto de provocar asfixia/desvanecimiento», el «reto de la canela» o el «reto de comer cápsulas de detergente».

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5232

3. Memes y *stickers* en los grupos de *Whatsapp*: ¿hacia una oralidad combinada?

Aproximadamente, entre 2012 y 2013, una gran mayoría de jóvenes universitarios ya utilizaban el *Whatsapp* como el sistema de comunicación preferente frente a otras redes sociales. Para estos jóvenes no existe una frontera simbólica entre la comunicación presencial y la virtual, transitan entre ambas fórmulas sin mayor problema, les han hecho cambiar los hábitos hasta el punto de generarles dependencia. Igualmente interesante es el hecho de que, pudiendo comunicarse mediante mensajes de voz, optan preferentemente por el mensaje escrito (Rubio-Romero y Perlado, 2015). El mensaje de audio es casi equivalente a llamar por teléfono, acción que está calificada por los jóvenes de este tiempo como de «algo viejuno». Por tanto, la oralidad escrita es su opción, una opción que está demarcando con bastante claridad, a mi entender, el estatus de la persona y del grupo.

A estas alturas y, por el modo en el que se ha incardinado en la vida de todos los grupos etarios, nadie duda de la trascendencia del giro que ha supuesto para nuestra sociedad la comunicación mediada por la tecnología.

Cabe destacar que habitualmente hablamos de «conversación» por el *Whatsapp* equiparándolo simbólicamente a una conversación cara a cara, siendo realmente la primera una metáfora de la segunda (Baym, 1995). El intercambio espontáneo de estados de ánimo a través del envío de emoticonos, emojis, memes y *stickers*, facilitan la expresión y la implicación emocional (Rubio-Romero y Perlado, 2015) partiendo de niveles que oscilan desde la expresión más sencilla (el emoticono, p.ej.), a la más hiperbólica (memes y *stickers*), siendo una forma de expresividad muy popular y masiva como apuntábamos anteriormente.

3.1. Acerca de los grupos de Whatsapp y sus dinámicas

La familia cercana, las fiestas populares, la afición por un equipo de fútbol, la pandilla del instituto, el grupo de clase de la universidad, el grupillo de amigas o amigos íntimos con los que se sale de fiesta habitualmente, el grupo de un viaje de fin de curso memorable, las peñas, la «quedada» para comprar un regalo a alguien, los cumpleaños, alumnos cuyo común denominador fue un determinado profesor o profesora, un grupillo para hacer el trabajo de «geografía» y, un largo etcétera de circunstancias de las más variopintas, pueden desencadenar que se «abra» un nuevo grupo de whatsapp.

El sólo hecho de ponerle nombre al grupo ya genera una especie de activación emocional y forma parte indiscutible del nuevo juego social. «Quinta del 97», «la chupipandi», «¡que arda Burgos!», «San Isidro», «Humanidades», «Graná», «amigos de siempre», «la familia», «regalo Ana», «final Champions 2018» o «novatos historia» son algunas de tantas denominaciones de grupos creados para las diferentes ocasiones mencionadas. Es importante decir que muchos de ellos, prácticamente un tercio o más, permanecen inactivos al poco de haber sido creados con algún fin concreto, es decir, ya nadie «habla» en ellos, pero nadie, absolutamente nadie, toma la determinación de «salirse del grupo». Ante mis preguntas sobre este hecho en mis diferentes entrevistas, las respuestas fueron: en algún caso, mostrar perplejidad, puesto que ni siquiera se lo habían planteado, en otros casos, argumentar que no les molesta tenerlos, que les es indiferente, pero abundando un poco, van surgiendo otras justificaciones como que no los borran para poder recordar en cualquier momento las cosas que se compartieron, que no se salen de los grupos inactivos por si acaso algún día «alguien habla» y, por último, porque temen que si se salen del grupo «puedan perderse algo».

Nada de esto es baladí, pues forma parte como argumentaba Bauman, del miedo a la «muerte metafórica» (2008: 66): «[…] el temor a ser separado en solitario (o como

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5232

parte de un grupo reducido) de la gozosa multitud y a ser condenado igualmente a sufrir en solitario mientras los demás prosiguen con su jolgorio y sus fiestas. El temor a una catástrofe personal […] el temor a quedarse atrás. El temor a la exclusión» (*op. cit.*: 31).

Dentro de estos grupos se comparten contenidos de distinta índole, ya sea fotografías, videos, archivos o memes (Rubio-Romero y Perlado, 2015), lo que le brinda un aliciente adicional por el hecho de ser un espacio virtual participativo a la par que lúdico, pero donde opera implícitamente un tipo de control (Sánchez, 2018). La multiplicidad de grupos implica a su vez multiplicidad de identidades y una revisión consciente del tipo de contenidos y leguaje que se puede usar en unos, pero no en otros. No obstante, la tónica general que opera en ellos es el uso del humor, que, en comunidades virtuales, según Nancy Baym (1995), es un recurso que crea y refuerza la solidaridad e identidad grupales.

3.2. El sticker: un universo más allá de la emocionalidad gráfica y fotográfica

El biólogo Richard Dawkins concibió el meme en 1976 como una unidad cultural que buscaba la replicación continua para poder sobrevivir, en una clara similitud a los genes en el medio natural. Sin embargo, en la actualidad el meme, tal y como nosotros lo conocemos, es un contenido —normalmente jocoso— que se propaga rápidamente por internet, de persona a persona y que reflejan mentalidades sociales generales. Los memes constituyen «discursos públicos socialmente construidos» (Shifman, 2014: 8). Tal es su profusión, que ha pasado a convertirse en un todo un género de la cultura digital participativa, responde a una actividad cultural y a complejas motivaciones sociales (Wiggins y Bowers, 2015). Su estructura habitual combina una imagen visual con un texto breve, en otros casos, cuando hablamos de la categoría de «meme emergente», se hace referencia a memes que han sido elaborados directamente por los usuarios o memes que han sido modificados o remezclados constituyéndose en nuevos memes con capacidad para su replicación. Los jóvenes se convierten así en «prosumidores», es decir consumidores y productores del género a la vez (Ballesteros, 2016, Wiggins y Bowers, 2015). Cada vez que se replican y transmiten estos contenidos quiere decir que «internet se folkloriza» (Bronner, 2009).

Resulta de un gran interés desde el punto de vista antropológico, cómo este nuevo material folklórico nos devuelve una imagen muy precisa de las representaciones sociales de los jóvenes y cómo estos se enfrentan a un principio de realidad que les genera, como me han manifestado múltiples veces, una enorme inseguridad e incertidumbre (Le Breton, 2016). Los memes son considerados como «píldoras del bienestar» para paliar las tensiones diarias y la omnipresencia del humor en las conversaciones tiene mayoritariamente un carácter sanador, hedonista o placentero (Ballesteros, 2016). En palabras de uno de mis informantes: «son como el soma de un Mundo Feliz»[17]. Un nuevo material folklórico que, además, puede ser revisado y analizado desde la perspectiva de la teoría social de las emociones y desde la antropología de las emociones (Flores, 2010; Abad y Flores 2010).

Sólo aquellos memes que se adaptan a cada entorno sociocultural se difunden con rapidez, otros se van quedando por el camino en función de las distintas normas sociales y las diferentes percepciones según la diversidad de personas a las que llegan. Esta dinámica debe entenderse dentro de los valores de la citada cultura participativa, que emana de los internautas digitalmente alfabetizados, entre los que se encuentra la llamada Generación Z[18] y, que tiene como valores fundamentales compartir, imitar o modificar contenidos populares, con la finalidad de reforzar la unicidad y su conectividad (Shifman, 2014: 30).

[17] Estudiante de 1er curso de Historia, varón, 18 años.

[18] Nacidos a partir del 2001.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5232

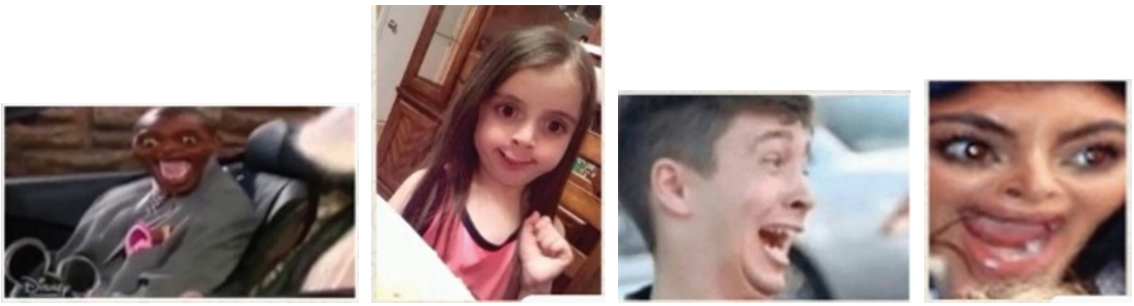

Figura 1: meme esperpéntico

Figura 2: serie de memes alusivos al «botellón».

A lo largo de mi trabajo de campo, he podido recopilar, clasificar[19] y analizar numerosos memes en su nuevo formato de *sticker*, dentro del contexto de las conversaciones de *whatsapp* de los diferentes grupos de estudiantes de la muestra. Me ha resultado imposible no establecer algunos paralelismos o asociaciones con algunos elementos que ya se encontraban en la literatura infantil y juvenil efímera (Martínez, 2018), como son algunas colecciones de cromos de chistes, en donde se incluyen ilustraciones o piezas gráficas con un breve texto, o con la lírica popular de rima fácil que tantos ejemplos nos han brindado Pedrosa (2004), Díaz Viana (2010), Garrosa Gude (2006) y Gonzlao Tobajas (2013) y, con el acertijo o el jeroglífico. Todos tiene en común el carácter lúdico, jocoso y humorístico, en donde se puede apreciar también cómo parodian su propio autoconcepto, la forma en la que se describen a sí mismos y los elementos que les dan cohesión como grupo. Algunas aleluyas, propias de la literatura de cordel, iban acompañadas de una presencia casi constante del elemento gráfico (Botrel citado en Mendoza Díaz-Maroto, 2000) y tenían series dedicadas específicamente a lo humorístico y burlesco, como las «extravagancias» o «el mundo al revés».

Una vez vistas todas las categorías de meme, podemos establecer que los jóvenes de ahora se ríen expresándose con fórmulas muy similares a las de otros tiempos. Parece haber lugares comunes, transcultural y transtemporalmente, que hacen reír al ser humano y que tienen que ver con lo escatológico, lo sexual, los insultos, las payasadas o las imitaciones (Apte 1983, citado en Jáuregui, 2008).

La caricatura, lo grotesco, lo imperfecto y la imagen esperpéntica tienen una doble función: reírse de sí mismos y reaccionar ante la violencia simbólica que impera en

[19] Más que una clasificación, ha sido un intento de ordenar, puesto que la singularidad de muchos de los *stickers* que he recopilado transitan entre varias categorías: humor, política, creencias, autoconcepto, emociones, juego, etc.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5232

la sociedad imponiendo cánones estéticos. Se utilizan para ello todo un repertorio de fotografías de expresiones faciales o situaciones disruptivas (Ballesteros, 2016).

El humor gráfico que se podía atesorar, hace no tanto tiempo, con las colecciones de cromos de chistes (Martínez, 2018:55) o que era patrimonio exclusivo de la prensa gráfica o los tebeos, ha encontrado en la comunicación memética un claro competidor, pues, en las conversaciones realizadas por este medio vemos memes seriados que se configuran de una manera similar. También es interesante señalar que el grado de aceptación de los chistes/memes se puede medir observando cuáles son aquellos que son guardados por los usuarios en «favoritos», a modo de nuevos «álbumes» virtuales.

Algunos de los que han aparecido en todos los grupos estudiados hacen referencia a «la fiesta», desde la proposición de la misma hasta sus resultados, sustituyéndose el lenguaje oral y escrito por los memes.

Los juegos de palabras, la originalidad, la habilidad, la creatividad, así como el uso de determinado lenguaje o jerga que se establecen como valores ya sea de identidad del grupo, ya como cuestión de marcar el límite etario, algo que ya veíamos en las dinámicas de los juegos de fumar y los juegos de beber (Abad, 2019), están también presentes en las conversaciones de *whatsapp*. He podido observar en 5 de los 6 grupos estudiados, que es habitual establecer una dinámica de «duelo» de memes a lo largo de una conversación, en donde, a propósito del tema que se esté hablando (dudas sobre exámenes, las notas que ha puesto un profesor, hechos cotidianos de la política, etc.) cualquiera de ellos comienza subiendo un meme, y acto seguido, los integrantes activos del grupo intentan igualarlo, superarlo o sorprender con el meme más excéntrico, chistoso o hiperbólico, conformándose una suerte de momento álgido de expresión de las emociones que lleva a un sentimiento equivalente a la *communitas* de Turner (1980)[20].

Figura 3: Juegos de imagen y texto

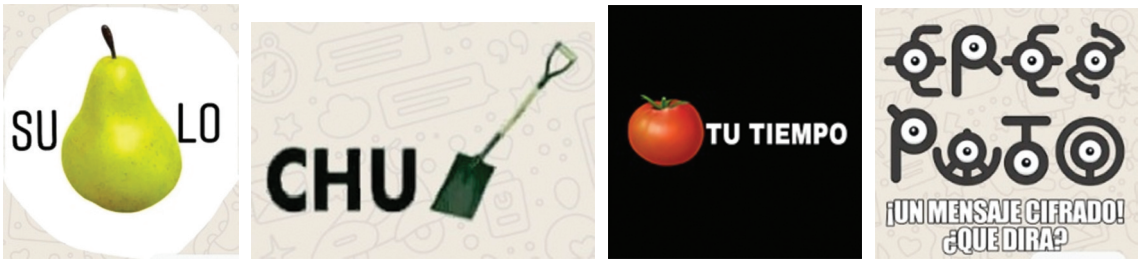

Figura 4: jeroglíficos y acertijo[21]

[20] Duelos similares a otras manifestaciones de la cultura popular reciente o actual como las «batallas de gallos» propias del rap.

[21] Este ejemplo recurre a la misma estrategia empleada en una vieja costumbre que muchos recordaremos: el escribir con tiza en una pizarra o en una pared «tonto el que lo lea». En este caso, «descifrar» el mensaje implica que te digan: «eres puto». Los enigmas o acertijos tienen una intención lúdica, han sido un material

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5232

Figura 5: memes en los límites del humor

Recientemente, el departamento de arqueología del Museo de Israel, ha inaugurado una exposición bajo el título «Emoglifos: la escritura ideográfica. Desde los jeroglíficos hasta los emojis, comisariada por la egiptóloga Shirly Ben Don Evian, para poner de manifiesto que, a pesar de las grandes diferencias culturales y los miles de años que nos separan, hay muchas similitudes en el diseño y la forma entre los antiguos y nuevos modos de comunicación (Ben-Dor Evian, 2019). Las viejas y nuevas formas se dan la mano.

Para terminar este acercamiento al mundo de los memes estudiantiles, conviene recordar que la omnipresencia del humor en estas conversaciones tiene una doble vertiente, pues como argumentaba Berger (1999) el humor es capaz de mostrar los males estructurales. Botrel analiza la prensa cómica del siglo XIX donde se ríen y burlan por todo y de todo, excluyendo aquello que pueda resultar «inconveniente» o «inmoral» (2015:63). Este aspecto ha cambiado en la actualidad y genera cierta controversia, pues los límites del humor parecen estar algo difusos, llegando a ser tema de conversación en los propios grupos recogiendo el eco que tienen en la sociedad. Este tipo de humor que parece trascender los límites, está marcando la necesidad de expresar, no sólo la libertad de expresión, sino la necesidad de resolver conflictos, sentimientos contradictorios o ambigüedades. Paradójicamente, en Estados Unidos se ha creado humor sobre hechos tan graves como el 11 de septiembre, el accidente del transbordador Challenger en 1986 (Bronner, 2009), o, como es el caso del España, sobre el atentado de Carrero Blanco, que ha tenido recientemente un gran eco mediático, u otras muertes igualmente terribles y trágicas. Para Bronner, hacer chistes de este tipo de sucesos trágicos implica una demostración de dureza para no verse afectados por el horror de los hechos, aunque muchos lo calificarían de humor insensible o grosero (Bronner, 2009).

Por último, aunque hay muchas otras categorías que podrían ser incorporadas en el texto como las relacionadas con el amor / desamor, lo escatológico, lo grosero o malsonante, la burla hacia los políticos o personajes de actualidad de los que he podido constatar numerosos ejemplos, quiero terminar dedicando una atención especial a dos elementos que por su iteración en todos los grupos lo merece.

Hay una práctica bastante globalizada en los memes de lengua hispanohablante, como es el empleo explícito y consciente de faltas de ortografía. En el caso de todos los grupos de la muestra, todos pertenecientes a una comunidad educativa de nivel

recurrente y objeto de fascinación desde la época clásica funcionando «como un ejercicio de lógica informal» (Pepicello, 1987). Botrel refiere que su presencia era también común en la prensa cómica del XIX (2015: 67).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5232

Figura 6: memes con errores ortográficos intencionados

de bachillerato y universidad, este tipo de meme es una constante y responde a una intencionalidad crítica. No he podido evitar recordar que las aleluyas en los que se podía ver el humor gráfico en relación con «el mundo al revés»: el amo tirando del carro en el que va cómodamente sentado el burro, el pez pescando al pescador o el toro toreando al torero; en nuestro caso, observamos que alumnos que han superado una enseñanza secundaria obligatoria y, además, con alto rendimiento educativo utilizan las faltas de ortografía como recurso humorístico, de transgresión del orden y, probablemente, no exento de alguna connotación sociocéntrica y de relación de poder.

Como colofón y, siguiendo el orden de iteración de los memes mencionado anteriormente, el tipo de memes más repetidos en los grupos son los que representan la hipérbolica y satirizada ideación suicida. Son escenas con un significado ambivalente que, observadas fuera de contexto pudieran hacernos sospechar de conductas depresivas[22]. Sin embargo, del mismo modo que las danzas macabras medievales representaban la celebración de la vida, la expresión reiterativa de la idea de suicidio en estos grupos de jóvenes implica estados emocionales liminales y un ansia por vivir.

Durante la observación de las dinámicas comunicativas de los grupos, este tipo de memes se asociaban a alguno de los «duelos» relatados anteriormente en un contexto de límite frente a un exceso de tensión producida por la realización de trabajos o exámenes universitarios. Una forma de describir la extenuación o hartazgo máximos. Sin embargo, en las entrevistas semidirigidas, pude conocer que, tras esta aparente banalización del suicidio hay momentos en que es utilizado para expresar verdadero sufrimiento personal[23].

4. Conclusiones

Con este estudio, hemos intentado explorar, acercar y visibilizar el universo del folklore estudiantil mediado por las nuevas tecnologías como internet o las aplicaciones de mensajería instantánea. Aún a pesar de que todos creemos conocerlo, por el simple hecho de participar de dinámicas similares —dado que no se trata de un patrimonio exclusivo de

[22] Las cifras, indican que en 2018 se suicidaron 268 jóvenes entre los 15 y los 29 años, mayoritariamente varones. Según Navarro-Gómez (2017), es la tercera causa de mortalidad en España dentro de este grupo de edad, debido a diversos factores, entre los que va cobrando cada vez más importancia el matonismo escolar y el ciberacoso.

[23] En uno de los grupos de la muestra (de 2.º de Bachillerato), al menos un 10% de ellos se produjo autolesiones. La banalización de la muerte, en este caso a través de la figura de la ideación suicida, en palabras de Bauman, trasforma a la muerte en un hecho diario con la esperanza de hacerla un poco menos insoportable (2008: 60).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5232

Figura 7: memes que bromean con la idea de suicidio

los jóvenes—, el porqué del lenguaje, los códigos y las representaciones sociales de estos jóvenes nos son desconocidos.

Sin duda alguna, alejarnos de la mirada adultocéntrica ha sido todo un reto y un ejercicio de reflexividad que ha merecido mucho la pena en aras a acercarnos a la comprensión del fenómeno.

En un trabajo empírico de estas características, resulta complicado ganarse la confianza de los grupos para acceder a ciertos contenidos de la cotidianidad. Sin embargo, aunque en un principio había cierta reticencia y pudor a permitirme conocer una de sus parcelas de intimidad, la puesta en práctica de la etnografía colaborativa, mis constantes preguntas en las entrevistas semidirigidas para intentar entender algunos elementos aislados y descontextualizados que iban surgiendo, fueron abriendo el abanico de la confianza, el interés en «dejarse conocer» y brindarme en «voz alta» sus propias reflexiones.

El folklore digital, los juegos, los memes, el humor y las emociones son indudablemente folklore y, son los jóvenes (aunque no los únicos) con su inmensa creatividad los que le insuflan vida cada día a golpe de clic.

Hemos creído demostrar que las viejas formas del folklore inspiran a las actuales, que están de algún modo presentes y se nutren de ellas. Compartiendo, incluso los habituales prejuicios que se les otorgaban al considerarlos como frívolos, vulgares, toscos o malsonantes.

Internet impregna ya todas las facetas del ser humano, en el caso de los jóvenes, hemos podido comprobar de qué manera forma parte de sus procesos de socialización, cómo lo han incorporado en sus rituales, en sus juegos y en su vida cotidiana, interconectando ambas dimensiones y transitando entre ellas con la mayor naturalidad.

Existe un común denominador entre las formas de folklore analizadas aquí: las emociones. Bien sea porque los jóvenes buscan nuevas experiencias que brinden una ruptura de la rutinización diaria mediante experiencias hedonistas que cumplan la función

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5232

de cohesionar a los grupos, como es el caso de los juegos de beber o fumar; bien, porque a través de las nuevas aplicaciones de mensajería instantánea, se pueden crear «grupos virtuales» que prolongan esa sensación placentera mediante la continuación del juego a través de «duelos» de memes. Estos duelos, permiten competir entre los participantes por un prestigio, al proporcionar momentos lúdicos y humorísticos donde se ponen de relieve las habilidades de algunos/as para remezclar memes o para crearlos y donde, igualmente, se consolida una solidaridad e identidad grupales.

Bibliografía

Abad González, Luisa y García Saiz, Daniel (2008): «De los compraniños a la sonrisa del payaso: el papel de las leyendas urbanas en la perpetuación de miedos locales y globalizados», en *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón*, Gerardo Fernández Juárez y José Manuel Pedrosa (eds.), Madrid, Calambur, pp.: 297- 318.

Abad González, Luisa (2019): «Oralidad contemporánea y patrimonio cultural inmaterial: cómo registrar, catalogar y estudiar las expresiones populares de los jóvenes europeos de ahora», *Revista de Estudios Europeos*, 73, pp. 129-147.

Baker, Ronald L. (1983): «The Folklore of Students», en *Handbook of American Folklore*, Richard Dorson (ed.), Bloomington, Indiana University Press, pp.: 106-114.

Ballestero Doncel, Esmeralda (2016): «Circulación de memes en *Whatsapp*: ambivalencias del humor desde la perspectiva de género», *Empiria. Revista de metodología de Ciencias Sociales*, 35, pp.: 21-45. DOI: empiria.35.2016.17167

Bauman, Zygmunt (2008): *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, Paidós, Buenos Aires.

Baym, Nancy. K. (1995): «The Performance of Humor in Computer-Mediated Communication», *Journal of computer-mediated communication*, 1, 2, JCMC123. DOI: https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.1995.tb00327.x

Beatty, Roger Dean (1976): «Computerlore: the bit bucket», *New York Folklore*, 2, pp. 223-24.

Ben-Dor Evian, Shirley (2019): *Emoglyphs: Picture-Writing from Hieroplyphs to the Emoji*. URL: [[https://www.imj.org.il/en/exhibitions/emoglyphs]].

Berger, Peter (1999): *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós.

Bestard, Joan (1996): «Prólogo», en *La aceptabilidad del riesgo según las ciencias sociales*, Mary Douglas (autora), Barcelona, Paidós, pp. 19-24.

Botrel, Jean-François (2015): «La risa por la risa. El ejemplo del *Madrid Cómico* (1883-1897)», *IC Revista científica de información y comunicación*, 12, pp.: 59-78.

Blank, Trevor J. (2009): «Introduction Toward a Conceptual Framework for the Study of Folklore and the Internet», en *Folklore and the Internet. Vernacular Expression in a Digital World*, Trevor Blank (ed.), Louisville (CO), University Press of Colorado, pp. 1-20. DOI: https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgrx5.4

Bronner, Simon J. (2009): «Digitizing and Virtualizing Folklore», en *Folklore and the Internet. Vernacular Expression in a Digital World*, Trevor Blank (ed.), Louisville (CO), University Press of Colorado, pp. 21-66. DOI: https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgrx5.5

Bronner, Simon J. (2012): «Virtual Tradition: On the Internet as a Folk System». *Explaining traditions. Folk behavior in modern culture*, Lexington, The University Press of Kentucky, pp.: 398-450.

Coleman, L. y Cater, Suzanne (2005): «Underage "binge" Drinking: A Qualitative Study into Motivation and Outcomes», *Drugs, education, prevention and policy*, 12, 2, pp.125-136.

De la Torre, Lidia y Fourcade. Helga (2012): «El uso de las redes virtuales en niños, niñas y adolescentes», *Revista Infancias Imágenes*, 11, 2, pp.: 69-73.

Díaz Viana, Luis (2004): «La mascota engañosa. Miedos de ida y vuelta en la era de la globalización», *La ciudad es para ti. Nuevas y viejas tradiciones en ámbitos urbanos*, ed. Carmen Ortiz García, Barcelona, Anthropos, pp. 299-308.

Díaz Viana, Luis (2008): *Leyendas populares de España. Históricas, maravillosas y contemporáneas. De los antiguos mitos a los rumores por Internet*, Madrid, La Esfera de los Libros.

Díaz Viana, Luis (2010): «Tradiciones que pasan desapercibidas: poesía popular entre los niños y jóvenes de ahora», en *Tradición y modernidad de la literatura oral: homenaje a Ana Pelegrín*, Pedro Cerrillo y César Sánchez (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp.: 113-128.

Díaz Viana, Luis (2017): *Miedos de hoy. Leyendas urbanas y otras pesadillas de la sobremodernidad*, Salamanca, Amarante.

Dorson, Richard M. (1949): «The Folklore of Colleges», *American Mercury* 68, pp.: 671-77.

Dorson, Richard M. (1959): *American Folklore*, Chicago, University of Chicago Press.

Dorson, Richard M. (1978). *Folklore and Fakelore: Essays toward a Discipline of Folk Studies*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

Duarte Quapper, Claudio (2015): *El adultocentrismo como paradigma y sistema de dominio. Análisis de la reproducción de imaginarios en la investigación social chilena sobre lo juvenil*, tesis doctoral, Universitat Autónoma de Barcelona.

Dundes, Alan (1980): *Interpreting Folklore*, Bloomington, Indiana University Press.

Feixa, Carles (1999): *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona, Ariel.

Fine, Gary Alan (1999): «Methodological Problems of Collecting Folklore from Childrens», en *Children´s folklore. A source book*, Brian Sutton-Smith, Jay Mechling, Thomas W. Johnson y Felicia R. McMahon (eds.), Logan, Utah State University Press, pp.: 121-140.

Flores Martos, Juan Antonio (2010): «Trabajo de campo etnográfico y gestión emocional: notas epistemológicas y metodológicas», *Ankulegi*, 14, pp. 11-23.

Flores Martos, Juan Antonio y Abad González, Luisa (2010): «Abordando las emociones desde la Antropología», en *Emociones y sentimientos. La construcción social del amor*, Luisa Abad González y José Antonio Flores Martos (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, pp. 15-28.

Fox, William S. (2007): «Computerized Creation and Diffusion of Folkloric Materials», en *Folklore Forum*, 37, 1, pp. 5-20.

Frank, Russell (2009): «The Forward as Folklore: Studying E-mailed Humor», en *Folklore and the Internet. Vernacular Expression in a Digital World*, Louiseville, CO, University Press of Colorado, pp. 98-122. DOI: https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgrx5.8

Garrosa Gude, José Luis (2016): «Literatura de transmisión oral y enseñanza secundaria: cuentos y romances tradicionales en el I. E. S. La Laguna (Parla)», *Culturas Populares* 1 (enero-abril 2006). URL: <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/19003/literatura_garrosa_Culturas_2006_N1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Gómez Cabia, Fernando y Heredero, Fermín (2001): *Antología de dedicatorias. Lirica popular actual de los adolescentes,* Santiago de Compostela, Soláster.

Gonzalo Tobajas, Ángel (2013): *Las escrituras populares escolares: estudio y antología*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, UNAM. Centro de Estudios Cervantinos.

Guthold, Regina, Stevens, Gretchen A., Realey, Leanne M. y Bull, Fiona C. (2020): «Global Trends in Insufficient Physical Activity among Adolescents: A Pooled Analysis of 298 Population-based Surveys with 1.6 millions Participants», *Lancet Child Adolescent Health*, 4, pp. 23-35.

Huizinga, Johan. (2007): *Homo ludens*, Madrid, Alianza.

Jáuregui, Eduardo (2008): «Universalidad y variabilidad cultural de la risa y el humor», *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 3, 1 (enero-abril), pp. 46-63.

Katzer, Leticia y samprón, Agustín (2011): «El trabajo de campo como proceso. La "etnografía colaborativa" como perspectiva analítica», *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social-ReLMIS*, 2, 1, pp. 59-70. URL: <http://www.relmis.com.ar/ojs/index.php/relmis/article/view/26/21>

Lahire, Bernard (2007): «Infancia y adolescencia: de los tiempos de socialización sometidos a constricciones múltiples», *Revista de Antropología Social*, 16, pp.: 21-37.

Le Breton, David (2016): *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*, Madrid, Siruela.

Maffesoli, Michel (2001): *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Buenos Aires, Paidós.

Marcus, George (2008): «El o los fines de la etnografía: del desorden de lo experimental al desorden barroco», *Revista de Antropología Social*, 17, pp. 27-48.

Martínez González, Jesús M.ª (2018): «Efímeros pluscuam(im)perfectos. Literatura infantil y juvenil (LIJ) en los cromos españoles de la primera mitad del siglo XX», en *LIJ Efímera. La perfecta imperfección de los no libros*, Jesús Mª Martínez González y Ramón J. Freire Santa Cruz (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, pp. 15-77.

Mendoza Berjano, Ramón (2008): *La adolescencia como fenómeno cultural*, Huelva, Universidad de Huelva.

Mendoza Díaz-Maroto, Francisco (2000): *Panorama de la literatura de cordel española*, Madrid, Ollero & Ramos.

Montero, Rosa: «A la calle», *El País*, 8 de diciembre de 2019. URL: <https://elpais.com/elpais/2019/12/02/eps/1575305808_635521.html>.

Navarro-Gómez, Noelia (2017): «El suicidio en jóvenes en España: cifras y posibles causas. Análisis de los últimos datos disponibles», *Clínica y Salud*, 28, pp. 25-31.

Organización Mundial de la Salud (2019): «Un nuevo estudio dirigido por la OMS indica que la mayoría de los adolescentes del mundo no realizan suficiente actividad física, y que eso pone en peligro su salud actual y futura», 22 de noviembre de 2019. URL: <https://www.who.int/es/news-room/detail/22-11-2019-new-who-led-study-says-majority-of-adolescents-worldwide-are-not-sufficiently-physically-active-putting-their-current-and-future-health-at-risk>

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5232

Pedrosa, J. Manuel y Moratalla, Sebastián (2002): *La ciudad oral. Literatura tradicional urbana del sur de Madrid*, Madrid, Consejería de Educación [Comunidad de Madrid], Dirección general de ordenación académica.

Pepicello, William J. (1987): «Pragmatics of Humorous Language», *International Journal of the Sociology of Language*, 65: pp. 27-35.

Peña Díaz, Miguel Ángel (2019): «Literatura tradicional en los textos de las agendas escolares de los adolescentes», en *La voz de la memoria, nuevas aproximaciones al estudio de la Literatura Popular de Tradición infantil*. César Sánchez y Aránzazu San (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, pp. 111- 126.

Preston, Michael James, Bell, Louis Michael y Makin Orr, Cathy (1976): *Urban Folklore from Colorado: Photocopy Cartoons*, Ann Arbor (MI), Xerox University Press.

Rubio-Romero, Juana y Perlado, Marta (2015): «El fenómeno *Whatsapp* en el contexto de la comunicación personal: una aproximación al contexto de los jóvenes universitarios», *Icono* 14, vol. 13, pp. 73-94. DOI: https://doi.org/10.7195/ri14.v13i2.818

Sánchez, Sandra (2018): «Folklore digital: la vigencia de las leyendas urbanas en los *creepypastas*», *Heterotopías*, 1(1). URL: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/19993>.

Shifman, Limor (2014): *Memes in Digital Culture*, Masachusets, MIT Press.

Sutton-Smith, Brian (2008): «Play theory. A personal journey and new thoughts», *American Journal of Play*, 1, vol. 1, pp. 80-123.

Tarragona Camacho, Alicia (2015): «*Pasar el mal trago*», *Etnografía del abuso de alcohol juvenil en un servicio de urgencias de Granada*, tesis doctoral, Universidad de Granada.

Toelken, Barre J. (1968): «The Folklore of Academe», *The Study of American Folklore*. Harold Brunvand (ed.) New York, W.W. Norton Company, pp.: 317-337.

Turner, Victor (1980): *La selva de los símbolos*, Ramón Valdés del Toro y Alberto Cardín Garay (trads.), México, Siglo XXI.

Wiggins, Bradley E. & G. Bret Bowers (2015): «Meme as a Genre: A Structurational Analysis of the Memescape», *New Media and Society*, 17, 11, pp. 1886-1906.

Fecha de recepción: 22 de enero de 2020
Fecha de aceptación: 26 de julio de 2020

Conversaciones crepusculares en torno a la tradición, la cultura popular y la comunicación

Conversations at dusk: On tradition, popular culture and communication

Luis Díaz Viana y Carmen Morán Rodríguez
(Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad de Valladolid / Universidad de Valladolid)
luis.diaz@cchs.csic.es / carmen.moran@uva.es
ORCID ID: 0000-0002-9486-148X / 0000-0002-3074-2414

Abstract: This conversation with Luis Díaz Viana deals about questions such as culture, tradition, globalization, media and social networks nowadays. These topics are tackled by him from a double point of view, but the same approach, as anthropologist and writer.

Keywords: Popular Culture, Cultural Heritage, Globalization, Cultural Appropriation, Luis Díaz Viana

Resumen: Conversación con Luis Díaz Viana en la que se abordan cuestiones acerca de la cultura, la tradición, la globalización y los medios y las redes sociales en los tiempos actuales, desde su doble faceta —indisociable— de antropólogo y de escritor de creación.

Palabras-clave: Cultura popular, Tradición, Globalización, Apropiación cultural, Luis Díaz Viana

Solemos referirnos con *crepúsculo* a la menguante luz de las últimas horas del día, y metafóricamente al ocaso o final de una etapa. La eclosión de distopías que observamos con solo echar un vistazo a las novedades literarias y audiovisuales que nos aguardan cada semana parecen confirmar que *l'esprit du temps* es apocalíptico, o más bien postapocalíptico, en lo que tiene todas las trazas de convertirse en una especie de delirio propiciatorio. Pero *crepúsculo* es también la luz del alba y, en consecuencia, del comienzo de un nuevo día o una nueva época, surgida del final de su predecesora. Esa tesitura —colofón de un tiempo caduco, albor de otro incierto— parece ser hoy la nuestra. Abordamos con Luis Díaz Viana cómo se manifiesta esta pulsión crepuscular en la cultura popular y en la creación. Lo haremos primero desde su perspectiva de investigador en el terreno de la antropología y la filología, y después desde la de creador, novelista, poeta, autor teatral y ensayista.

Carmen Morán Rodríguez. El concepto de tradición es básico tanto en el estudio de la antropología como en el de la literatura, pero parece haber una indefinición del término, o una confusión sobre lo que abarca. Si recurrimos tanto a él es porque sentimos que resulta fundamental, pero a la vez lo aplicamos con sentidos diferentes y a veces contradictorios, lo desdibujamos… Mi propia experiencia al respecto es confusa. Procedo del estudio de la tradición clásica y cuando imparto en Educación Infantil una asignatura llamada «Literatura popular» tengo la impresión de tratar algo distinto… pero el término

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

tradición es común, y lo es por algo, de manera que sospecho que en el fondo no hay esa diferencia abismal que a veces transmitimos al contraponer tradición clásica y tradición popular.

Luis Díaz Viana. En efecto. El término *tradición* es común, y así tiene que ser, porque toda cultura se crea y transmite dentro de una tradición y a través de esa «entrega» de una a otra generación que, etimológicamente, la propia palabra está denotando. Pero me temo que se ha sobrevalorado la importancia del concepto de la tradición en el proceso de creación y transmisión de las culturas identificadas como populares, subalternas o, para decirlo en términos aún más «gramscianos», no hegemónicas; de la misma manera que, como contrapartida, puede haberse exagerado el mérito de la innovación, la originalidad o la vanguardia, especialmente durante los dos últimos siglos, en el ámbito de la literatura tenida como culta. Y, más en general, dentro del panorama de la historia del arte.

C. M. R. El mismo concepto de *clásico* parece que contiene un componente elitista que, en mi opinión, procede de su modelado en la Ilustración, pero lo cierto es que ante clásicos como Cervantes, Lope de Vega, e incluso atrás en el tiempo, Homero… es mucho lo que hay de popular…

L. D. V. Absolutamente. De hecho, tanto en literatura, como en música o pintura, «clásico» es el término que se ha venido utilizando para definir un cierto tipo de canon entronizado como tal desde las élites intelectuales, políticas y económicas. Lo que ocurre es que las relaciones de la minoría de creadores con «lo popular» nunca han sido las mismas, sino que han ido cambiando según las culturas y las épocas. Por ejemplo, y si pensamos en el ámbito europeo, tales relaciones no funcionaron igual (por intensidad, grado y tipo de contactos) durante la Antigüedad y los siglos medievales que cuando eclosiona el Renacimiento o, más adelante, cuando surge el Romanticismo, que en los periodos Barroco y Neoclásico. En buena medida, y a pesar de que sí ha habido algunas aproximaciones de estudiosos a determinadas épocas con este enfoque, puede decirse que gran parte de esos procesos transformativos, de préstamos, conexión e interinfluencia, están todavía por historiar.

C. M. R. Por todo esto, al tratar de mostrar a los alumnos la diferencia entre la cultura popular y la cultura hegemónica de una manera sencilla, fuerzo la nota eligiendo ejemplos extremos (una pieza de música dodecafónica frente a una rabelada, un poema vanguardista frente a un romance…), pero con malísima conciencia de estar falseando los hechos para que la contraposición teórica y pedagógica se mantenga, y desde luego ofreciendo una visión muy *kitsch* de la «alta cultura».

L. D. V. Antes te referías a la cercanía (e incluso cabe aventurar que interinfluencia) de autores considerados como «clásicos» para diversos momentos de la humanidad, como Homero en la antigüedad griega o Lope de Vega en nuestros siglos llamados de oro, con lo que se entiende, hoy, como «cultura popular». Y así era. Ni Homero ni Lope estarían, probablemente, muy de acuerdo con las simplificaciones que oponen lo «culto» a lo «popular» como cosas irreconciliables ni entenderían por qué ha llegado a consumarse tal dicotomía. Sobre todo, si tenemos en cuenta que lo más fácil es que, bajo la figura posteriormente construida de un «homero», y con anterioridad a esa invención de las élites aristocráticas de Grecia, hubiera muchos «homeros» a los que podría identificarse como «cantores populares», que es lo que Milman Parry y Albert Lord intentarían demostrar en el siglo pasado con sus estudios de la improvisación y creación oral entre los bardos serbocroatas: lo que se conoce como la teoría de *Oral Formula*. O si consideramos que Lope de Vega se habría sorprendido de que lo hecho por él fuera mirado después como rareza, anomalía o como plagio. Es decir, que un poeta de éxito masivo, pero igualmente

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

consagrado por la corte, «entrara a saco» en un acervo legendario y romancístico que muchos entre su público conocerían y tomara prestado todo lo necesario para edificar un imaginario nacional orgulloso de sí; devolviendo luego, una vez pasadas leyendas y baladas por su ingenio, los mismos relatos a las gentes de que salían hasta mezclarse y perdurar en su memoria. Sin embargo, los recopiladores y estudiosos de la literatura popular, a partir del Romanticismo, se esforzarán en tipificar, precisamente enfatizando lo más singular y pintoresco, las expresiones populares, separándolas de la poesía y literatura cultas, lo que se ha perpetuado hasta ahora.

C. M. R. Tú matizas la opinión de García Canclini cuando afirma que esas manifestaciones de la cultura masiva que él considera «competidoras del folklore» son, en realidad, más bien sus continuadoras en la actualidad, pero sí estás de acuerdo con él en la idea de que existe una presión por desplazar la noción de *pueblo* y sustituirla por las de *popular* y *popularidad*, en una operación de neutralización, de aparente desideologización. Así lo señalas en *El regreso de los lobos* en 2003. Tengo la impresión de que en los últimos quince años (largos) esto no ha hecho sino incrementarse en muchos niveles, ¿es así?, ¿lo observas en ejemplos cotidianos?

L. D. V. Las culturas que García Canclini entiende como «híbridas» siempre lo fueron. Me parece interesante que García Canclini devuelva a la percepción de lo sucedido con las culturas populares un componente que el folklorismo más nostálgico se esforzó, desde el momento en que comienza el interés de ciertas élites por el «saber del pueblo», en escamotear. Y acerca del cual autores como Henry Glassie ya habían llamado la atención: me refiero a la idea más o menos vaga de «cultura de clase», muy ligada a lo popular, que indica y revela lo que el mismo concepto encierra de manipulaciones y juegos de poder en torno a él. Lo que sí he procurado hacer notar es que hay una continuidad y, en muchas ocasiones, una contigüidad entre los distintos estadios, fases y tradiciones en los procesos de creación y transmisión de las culturas. Que entre esos dos polos de la *Great Tradition* y la *Little Tradition*, tal como fueron concebidos por Robert Redfield, caben, en efecto y tal como él señalaba, una infinidad de combinaciones e interconexiones. En este sentido es importante tener presente que lo que en un momento X fue conceptualizado como «tradicional» por algunos folkloristas y filólogos pasaba antes por «popular» o «vulgar» e incluso podría identificarse con lo que actualmente se considera «cultura de masas». En ese aspecto, la distinción (de matiz) entre lo «popular» y «tradicional» apuntada por Ramón Menéndez Pidal era sin duda lúcida, pero conferir, según se ha hecho más tarde, un carácter casi ontológico o de «sustancialidad» a lo que es una y otra cosa, nos hurta una realidad mucho más compleja, y contraviene lo que en los procesos culturales puede entenderse como un axioma: no hay procesos totalmente irreversibles. Lo que hice en la indagación que dio lugar al libro titulado *El regreso de los lobos* fue concretamente aplicar lo que había aprendido en mi experiencia previa de varias décadas, al recopilar y estudiar diversas expresiones de la cultura popular, a un campo nuevo para mí y en plena transformación. Con lo que ya sabía, más muchas más preguntas que me hacía al respecto, cambié la dirección del foco: en vez de dirigirlo del presente hacia el pasado lo situé de modo que, centrándome en los cambios que estaban sucediendo (tales la globalización y la circulación del folklore por el ciberespacio), pudiera atisbarse mejor qué realidad y modelo de mundo vendrían luego.

C. M. R. Justamente en *El regreso de los lobos* ya advertías de un fenómeno como es el de la creación «en vivo y en directo» de estrellas de la televisión a partir de gente percibida como corriente (o incluso por debajo de lo corriente, en un ejercicio catártico que parece subir la autoestima de los espectadores por comparación con esos productos

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

televisivos). Desde la fecha de publicación de tu libro (2003), esto se ha incrementado: ya no solo hay *Gran Hermano*, sino también *Gran Hermano VIP*, *Gandía Shore*, *Supervivientes*, o los *talent shows* que tienen que ver más con observar en directo las emociones de gente momentáneamente sacada del anonimato que con las disciplinas artísticas. Y lo que es aún más grave: este proceder parece haberse extendido al debate civil en torno a causas sociales y políticas, en una especie de perversión de la democracia. No sé si compartes esto. Pero, por otro lado, parece muy peligroso posicionarse frente a ello sin adoptar una actitud aristocrática (en el peor sentido de la palabra), dogmática… De algún modo, me recuerda a la impresión que los *aristoi* griegos tuvieron ante la democracia con leyes escritas, que les parecía, curiosamente, tiránica…

L. D. V. El propio Sócrates, quien no tenía reparos ante los usos democráticos, sino al revés, sí mantenía alguna prevención hacia la escritura, a la que tacha de «fármaco de la memoria». Y el caso es que la democracia fue problemática desde el primer momento: la condena de Sócrates o la traición de Alcibíades, un aristócrata destinado a recibir y continuar la «herencia» de Pericles, que va y viene entre persas y griegos intrigando para su provecho, constituyen buenos ejemplos de ello, pudiéndose decir que tan estupendo hallazgo tuvo su primera gran crisis poco tiempo después de que la democracia fuera inventada. Los *aristoi*, es decir, las élites de entonces, desconfiaban de lo mismo que hace recelar a las de hoy contra todo avance democrático, procurando adelantarse a los acontecimientos y planificar las transformaciones de todo tipo (tecnológicas, económicas, militares) en beneficio propio. En la democracia termina por caber todo (en teoría así debería ser, al menos) y hace que se desdibujen categorías en que los más privilegiados prefieren creer y mantener como inamovibles, además de separadas en el tiempo o el espacio. El mundo actual, en todo caso, resulta bastante paradójico: ese aumento de la democracia o democratización a nivel planetario que algunos auguraban tras el advenimiento de la globalidad, la era «post-tradicional» y más democrática augurada por Anthony Giddens, frecuentemente no está mostrándose como tal. He señalado ya en algunos trabajos que los cambios de esa nueva era están produciendo una triple negación (la sensación de vivir en un no-tiempo, no-espacio, y lugares sin memoria). Lo que estaría acarreando también un desarraigo y desnortamiento creciente, y vuelve a las gentes cada vez más perdidas y manipulables.

C. M. R. Uno de esos debates espectacularizados a los que asistimos en los últimos tiempos es el de la «apropiación cultural», y también es algo que me suscita dudas. Mi respuesta inmediata ante esos linchamientos en las redes sociales sería responder que también los tatuajes, los *piercings*, son apropiación cultural en los mismos términos, como lo sería el uso del sombrero hongo en Ecuador… y que en definitiva la cultura es un enorme flujo de apropiaciones culturales («*Graecia capta*…»). Creo en la legitimidad de esa respuesta, pero no se me oculta que la complicidad puede estar acechando en ella…

L. D. V. Esa «espectacularización» es un hecho. Especialmente entre los más jóvenes. Y el flujo de híbridas «apropiaciones» y «reapropiaciones» culturales también. Las revelaciones llevadas a cabo por los trabajos del libro que coordinaron Eric Hobsbawm y Terence Ranger acerca de la «invención de la tradición» constatan que lo «tradicional» es producto de una apropiación continua y de enormes dimensiones. En cuanto a lo «espectacularizada» que se ha tornado la vida de la juventud, no parece tan clara e inequívoca la conclusión (interesadamente tranquilizadora) que escuchamos a menudo de que «la muchachada» viene a hacer, hoy, por otros medios más sofisticados, lo que ha hecho siempre: mandarse fotos, hablar con los amigos, cotillear de chicos y chicas, etc. Ya en esta misma práctica apreciamos algunas innovaciones importantes que el impacto

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

globalizador de la vía utilizada provoca sobre el mensaje. No es igual «despellejar» o «ridiculizar» hasta el extremo a un/a adolescente que someterlo a la vergüenza pública y casi cósmica del ciberespacio: de lo primero, se sale con el tiempo y ayuda psicológica; de lo segundo, en muchos casos, no. Y no hay más que echar un vistazo a las inquietantes noticias sobre los suicidios de personas no adultas que se matan por estas causas (más aquellos otros que no salen en los periódicos) para darse cuenta. Pero debe decirse también, ante las muchas voces de alarma al respecto, que el acusar a los más jóvenes de una nueva adicción, la de estar colgados de las pantallas y ordenadores, así como responsabilizarlos enteramente de la misma no es del todo justo. Porque, desde los propios colegios o trámites burocráticos que hay que hacer a cada momento, se les está abocando a esto: es en el ámbito de la educación y la administración donde se tendría que abrir una amplia discusión (con la asunción de culpas correspondiente) para dilucidar si el forzar de modo constante a niños/as, desde muy tiernas edades, a realizar sus trabajos, consultar sus notas, o llevar al día su actividad académica por canales únicamente electrónicos no podría afectar profundamente su futura relación con el ámbito laboral y, algo todavía más grave, su propia comprensión del mundo. Es verdad que todo eso ya existía, que como la cháchara de jovencitos/as nunca cesó, pero su dimensión y consecuencias, al propalarse ahora globalmente, se ha alterado. Y, lo que no ha de ignorarse, el cambio repercute, en varios sentidos, de manera sustancial sobre nuestra existencia. Por supuesto, en lo que toca a la comunicación; especialmente también en lo que atañe a las coordenadas que ya referí antes y que son aquellas con que los humanos nos orientamos en el cosmos: tiempo, lugar y memoria. Ni uno ni otras son ni volverán a ser los mismos. Lo cual, como lo hicieron en su momento la escritura, la imprenta, la electricidad o el teléfono, inaugura una era distinta, transformando irreversiblemente, y sin remedio, la percepción de todo aquello que nos rodea.

C. M. R. Esta pregunta tiene que ver con lo anterior: ante el desarrollo hipercapitalista, la exacerbación de las industrias del ocio, la homogeneización cultural, la gentrificación y, lo que Pasolini llamó «la desaparición de las luciérnagas», siempre me surge una profunda inquietud, y es cómo buscar esos reductos de paganismo sin caer a nuestra vez en la más perversa forma de convertirlos en objeto simbólico de consumo, en parque temático o pose decadente. Pasolini no hablaba de paganismo sino de barbarie, y muchos le tacharon de decadente, y es que realmente encuentro muy problemático defender una postura intelectual y vital que consista en defender formas de vida que los propios individuos quieren abandonar, o cuya pérdida trae consigo, sí, un vacío irreparable pero otras ventajas indudables. Te pongo un ejemplo: hace poco volví a Bilbao después de no haber regresado desde comienzos de los años 90… Y en el Casco viejo no vi ni rastro de lo que antes era el paisaje habitual: pintadas, carteles, *herriko tabernas*… en lugar de las pancartas «*Euskal presoak*…» había «*Welcome refugees*» y donde antes había *herriko tabernas* ahora había cafés *hipster* pintados de verde piscina, pastelerías de *cup cakes* sin gluten… Y tuve la sensación de que se había ganado algo y perdido algo, sin lograr decidirme por cuál fuese el saldo final de la operación. Cuando voy a Lisboa y compruebo que cada pocos meses ha desaparecido alguno de sus comercios tradicionales de tejidos o ultramarinos, o alguno de sus cafés, sustituido por otro que lo «remeda», en un simulacro a veces muy fiel o incluso mejorado… no sé qué pensar, porque la nostalgia me lleva a aborrecer esa pérdida de las luciérnagas, pero sé que la acompañan indudables mejoras urbanísticas…

L. D. V. La «sociedad líquida» de la que hablaba Zygmunt Bauman no ha hecho sino acrecentar sentimientos de nostalgia respecto al pasado de modo algo parecido,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

pero desde luego paralelo, a como la «globalización», y especialmente el «globalismo», en cuanto a ideología de lo global o globalidad ideologizada, ha estimulado reacciones en clave local, regional y nacional. Lo que está siendo muy fácilmente apreciable en Europa, donde los demonios nacionales y nacionalistas nunca parece que se aplacarán del todo, a pesar de los avances del europeísmo en las últimas décadas. Y fue Bauman también quien confirmó que la falta de confianza en el futuro y, más exactamente, el descreimiento a propósito de la continuación del progreso en él, habría traído consigo una verdadera explosión de «retrotopías». Lo que, según se apreciaba en muchos de los relatos populares denominados «leyendas urbanas» (y que en realidad son nuestras leyendas contemporáneas), muestra un desencanto colectivo hacia el porvenir y, por ejemplo, un recelo profundo en torno a las innovaciones tecnológicas. La inclinación nostálgica por el ayer viene, no obstante, de lejos. Y generalmente está relacionada con transformaciones abruptas de la sociedad. Pensemos, ya que mencionas los cambios acaecidos en el casco viejo de Bilbao en los últimos años, en cómo fue en las áreas más prontamente industrializadas de España, como Cataluña y el País Vasco, donde antes tendió a idealizarse un pasado rural, mitificándolo, y a convertirlo, mediante el rescate y sacralización de sus «tradiciones», en un receptáculo de esencias y en un referente étnico para toda clase de reivindicaciones políticas o territoriales. Cuando en las últimas décadas Bilbao se des-industrializa con una reconversión forzosa, y forzada en buena medida desde Europa, tiene que inventarse. Y se centra, con notable éxito, en erigirse como capital cultural y artística relacionada con la idea de vanguardia: ahí está el Museo Guggenheim como baluarte y símbolo de tal cambio. Que aquello que estaba vivo, según sucede sobre todo con la cultura entendida como «inmaterial», pase a reciclarse como parque temático es casi inevitable en este contexto de movilidades líquidas. Y aunque las «luciérnagas» más visibles se apaguen o se remeden con focos led, sigue habiendo siempre otras luces que perviven justamente por pasar desapercibidas.

C. M. R. Tu trabajo para dar a conocer el cancionero de la Guerra Civil ha sido un modelo, y tanto en un nivel especializado como en uno, a su vez, «popular», ya que tus estudios no se quedaron en los círculos de expertos, sino que lograron trascenderlos y devolver al pueblo esas canciones. Pese al tiempo transcurrido, creo que es un trabajo de plena actualidad, por el siguiente motivo. Algunas de estas canciones (de las del bando republicano) han seguido funcionando como himnos y siendo cantadas por grupos de rock o punk (como Reincidentes o Los muertos de Cristo), lo que en cierta forma resulta, o me lo parece a mí, esperable y coherente. Pero en los últimos años hemos visto cómo «Bella ciao» se ha convertido en una canción coreada por los adolescentes que siguen la serie televisiva *La casa de papel*, o cómo en el Proyecto «Suena Guernica» Vetusta Morla hace una versión *hipster* de «Puente de los franceses» (https://www.youtube.com/watch?v=zrQzB39UjxM). Y mi primer impulso es decir con firmeza : «No era esto». Sin embargo, ahí está…

L. D. V. También «era (y es) esto». «Bella Ciao», la mítica canción de los guerrilleros italianos, se ha popularizado ahora entre los jóvenes como banda de una serie televisiva. Y ha sido algo suficientemente demostrado ya, al menos para mí, por investigadores competentes, que lo que conocemos como el corrido más «tradicional» o las «tradicionalísimas» canciones sefardíes deben mucho de su constitución y expansión en cuanto género o expresiones reconocibles a la recopilación de cancioneros manuscritos, así como a la difusión de sus temas en pliegos impresos, pero tanto o más que a ello, a su circulación en grabaciones discográficas tempranas. Incluso algunas de las composiciones que llegaron a hacerse más populares en el bando republicano son, sobre todo, el resultado

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

de las letras que autores muy cultivados de la Alianza de Escritores Antifascistas pusieron a las *Canciones populares antiguas* que García Lorca había grabado acompañando al piano a «La Argentinita», antes de la contienda. Porque la imbricación de Lorca en lo popular no tenía nada de provincianismo casticista, de vindicación de «lo propio por nuestro». Consistía en abrir a lo universal el legado recibido, innovar y esforzarse por comprender el mágico y misterioso canto del marinero que aparece en el «Romance del Conde Arnaldos». Y aprender esa canción solo al alcance de los que viajan en el barco del verdadero y único arte. Pues es muy de destacar que Lorca no se viera condicionado en su aproximación a tal conjunto de expresiones «del pueblo» por posturas preconcebidas respecto a la creación popular ni por la supuesta «autenticidad» de la misma o sus diferencias con lo «tradicional». Por el contrario, Federico García Lorca transitará sin apenas barreras y libremente en varias direcciones, reinventando todo lo que le pueda servir para hallar inspiración. Y eso fue lo que hizo posible que lo que él había tomado de un determinado acervo folklórico volviera a él…

C. M. R. Has sido uno de los autores que antes vio el interés del campo de las leyendas urbanas... En el presente, asistimos a la popularización de un género como el *creepypasta*, la divulgación de relatos de terror en formato vídeo en Youtube que después generan libros… En muchos de esos relatos persisten temas que ya aparecen en los índices de motivos folklóricos, pero muchos añaden un elemento de reflexión, no necesariamente crítico ni explícito o incluso consciente, sobre los propios mecanismos de transmisión actuales. Por ejemplo, sobre las evidencias fotográficas o los vídeos como (dudosa) prueba de verdad… Además, muchas de esas leyendas siguen teniendo como protagonistas a los lobos, aunque de una manera estilizada, con ilustraciones inspiradas en el *manga* japonés, una parafernalia entre gótica y hollywoodiense… ¿Es nostalgia, es una anulación total del valor de estos elementos en la tradición, o una renovación de la misma?

L. D. V. Decía Antonio Gramsci, a quien he tenido siempre como referencia y guía en mis investigaciones sobre cultura popular, que ésta puede ser entendida y rescatada en sus aspectos más conservadores, y a veces hasta reaccionarios, de reliquia y eco del pasado, pero que también lleva en sí una potencialidad subversiva y transformadora: la que a él y a quienes seguimos sus luminosas, aunque breves, apreciaciones al respecto, precisamente nos interesa más. Entiendo como «cultura popular» lo que antropológicamente entendemos por «cultura», una cultura de la gente y para la gente, no sólo de los «cultos» o de los artistas e intelectuales que encarnan la cultura hegemónica. Y lo que es más importante y revolucionario: creo que la gente, los grupos humanos, crean y transmiten cultura y arte, que cada individuo tiene capacidad de crear y de disfrutar las creaciones humanas como parte de un gran relato humano. Y que nadie debería negarle ni esconderle ese derecho. El derecho y la capacidad que nos han hecho la especie que somos. Por eso me ha interesado e interesa la cultura llamada popular y la antropología como proyecto humanizador de una humanidad siempre mejorable en que, sin embargo, podamos encontrarnos y ayudarnos en la diversidad y las diferencias. Hago votos porque así sea y mejoremos un poco todos, desde nuestra pequeña parcela, este mundo cada vez más preocupante. Un mundo donde crece sin parar el número de gentes obligadas a vagar sin rumbo tras haber sufrido toda clase de guerras, desastres y naufragios.

C. M. R. En *Miedos de hoy* tú planteas las actuales narraciones que circulan (a veces dejando entrever su condición de relatos inventados pero muchas veces con intentos de «garantizar» su veracidad) como manifestaciones de la condición humana, del *homo narrans*... Pero también señalas que las manifestaciones de cultura y arte colectivo actual suelen poner en evidencia síntomas de esa triple pérdida de territorio, tiempo y

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

memoria. Cuando me he acercado a algunas de esas manifestaciones, como las *fanfictions* (reescrituras *amateur* a partir de series televisivas, novelas de éxito, películas, cómics, etcétera...) me ha llamado siempre la atención cómo una manifestación literaria popular que en principio consideraríamos desenfadada, espontánea... muy rápidamente genera casuísticas, clasificaciones de género, etiquetas, un metadiscurso crítico... Yo interpreto esto como una especie de «nostalgia del canon»: ante la apertura total que parecen ofrecer estas formas libres de creación, paradójicamente reaccionamos echando en falta las preceptivas, pautas y clasificaciones.

L. D. V. Sí. Se intenta acercar la llamada «cultura popular» a cánones vigentes u ordinarios en «la cultura hegemónica», deglutirla y engullirla finalmente dentro de ella, aun si ese proceso que tiene algo de alquímico ha de realizarse mediante la aplicación de un canon que parece simétricamente opuesto al de «las obras cultas» y «de autor». O sea, haciendo depender la «autenticidad» de aquella otra cultura de lo que dictaminen unos expertos o «guardianes de la tradición» que someterán esos ítems valorables al filtro de que sean «anónimos», «orales», «intemporales», etc. Ya que lo que las élites suelen entender como «cultural», la cultura dominante es, o parece ser, ni más ni menos que un resumen o extracto reduccionista de la más amplia definición de cultura (como conjunto de saberes que una comunidad o grupo crean y se transmiten), la cual la antropología sí viene asumiendo. De ahí que cultura resulte a menudo reducida a «tradición» en ese ámbito. Porque, en principio, se gesta sin que nadie tenga que subvencionarla: ni élites, ni mecenas ni gobiernos o poderes políticos. Los mediadores, sin embargo, sí que fijan precios y ellos mismos cobran su peaje por reconvertir todo esto en material susceptible de «canonizarse». Traigo esta reflexión a colación porque estamos atravesando unos tiempos en que se atisba o revela que, por diferentes motivos o crisis, la cultura subvencionada va a tener serias dificultades para resultar sostenible en un futuro más bien próximo. Y lo hago a sabiendas de que se trata de un debate incómodo, pero que no se me entienda mal: porque no estoy diciendo que la cultura en su conjunto y derivaciones ha de ser abandonada a su suerte, pues ya las culturas acostumbran a arreglárselas sin nadie que las financie o tutele (como bien se demuestra estudiando su vertiente popular) para ir saliendo adelante. Lo que señalo es que, al tiempo que reivindicamos el apoyo debido y en igualdad de condiciones con otras industrias para las industrias culturales, habrá que conceder a las culturas y su conocimiento, sin que ningún poderoso nos tenga que regalar su disfrute, el papel «transformador» que les corresponde en el diseño de un futuro más humano. Cosa bastante esencial hoy en un mundo sin apenas anclajes ni rumbo claro.

C. M. R. En ese mismo libro nos haces reparar en que, pese a definirse generalmente las leyendas por su anclaje en un tiempo y un espacio en principio concretos, en las «leyendas» urbanas que circulan por la Red (la rata del Ganges, el riñón extirpado...) hay una pérdida de esa referencia espacio temporal, cada vez más intercambiable. Eso no aminora, creo, su eficacia (mis alumnos me cuentan leyendas «recicladas» desde los años 80 y las creen), pero a la vez puede que sí se estén creando otras localizaciones espacio-temporales cibernéticas: todas las leyendas y rumores sobre páginas que matan, que anuncian una desgracia... y el atractivo de relatarlas dando información sobre la fecha (¡y la hora!) de mensajes, de modificación de archivos, de visita a sitios web... ¿no son de nuevo una forma, casi desesperada, de buscar la relocalización y la retemporalización? Muchas de esas leyendas de terror en la red que te mencionaba antes giran en torno a misteriosos archivos informáticos («Sonic.exe»), sobre videojuegos con efectos fatales… Parece la confirmación de que nuestra cultura ya ha asimilado por completo lo que todavía se siguen llamando «nuevas tecnologías» y a la vez la señal de que, si comienza a existir

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

un folklore en torno a ellas, quizá ya es hora de dejar de llamarlas «nuevas tecnologías». Por otra parte me parece que el que surjan estas leyendas es también síntoma de una ansiedad por «humanizar» estas tecnologías, como si no fuesen lo bastante nuestras hasta que las convirtiésemos en carne de leyenda… O como si tratásemos, mediante relatos, de paliar esa falta de anclaje en el tiempo, en el espacio, en la comunidad y en la memoria que ha traído el mundo virtual, dotándolo de leyendas que tratan de desempeñar ese papel de anclaje…

L. D. V. Algunos fuimos, seguramente, demasiado optimistas saludando la llegada de Internet y la entrada a sus ignotos caminos como la oportunidad para transitar por un nuevo territorio donde la «creatividad popular» se expresaría libremente o la información y sus usos se democratizarían de forma paulatina e imparable. Se vio nada más lo bueno y, sin embargo, también iríamos descubriendo con el tiempo muchos aspectos perversos en la utilización del medio recién inaugurado: el control y manipulación de nuestros datos e intimidades, las falsas noticias deliberadamente difundidas, las extorsiones internáuticas, la peor comercialización y explotación del sexo o del cuerpo humanos, la indignidad planetaria. Pues tan terrible debe parecernos la aplicación de penas absolutamente desproporcionadas a lo que no puede considerarse sino «delitos de opinión», como dejar impunes a quienes difaman, calumnian y violentan la honorabilidad de otros por las redes. Aunque por lo general en tales narrativas «urbanas» (pero en todo caso de índole que podríamos considerar «popular»), se trate de temores viejos o conocidos, es como si siempre emergiera de las mismas un horror diferente, inédito hasta ahora, a lo que pueda ocurrir en el futuro, al mundo que está por llegar. Y esto sucede porque las «leyendas urbanas», como cultura popular que son, tienen en sí la capacidad de expresar los desasosiegos por los que atraviesa una sociedad en cada momento mucho más directamente de lo que suelen hacerlo las creaciones individuales. Los grupos o «*folks*» no solamente responden a los cambios, estímulos y agresiones con desconfianza, apego a lo ya conocido o temores respecto a lo que vendrá: también lo hacen con intuiciones que se expresan a través de esos relatos que no son de nadie y son de todos en cierta forma. Porque a cualquiera le resultaría verosímil y posible en un momento dado lo que se cuenta en ellos, por sorprendente o tremendo que sea. E incluso, quizá, por eso mismo.

C. M. R. Volviendo a ese triple desarraigo de territorio, tiempo y memoria, en la cultura popular que circula en Internet ¿hay otros indicios de una conciencia de esa pérdida, hay intentos de sustituirla de alguna manera? A mí me lo parecen, por ejemplo, los grupos que en redes sociales se dedican a reconstruir virtualmente lugares y tiempos perdidos (los años 80, las ciudades en épocas pasadas) compartiendo archivos sonoros, vídeos, y sobre todo fotografías. ¿Tú crees que eso puede lograr subsanar esa orfandad de la que hablas, o lo que ofrecen es un simulacro, un sucedáneo de vínculos...?

L. D. V. La pregunta acerca de la pérdida o desaparición, no tanto ya de esos comercios de Lisboa a que te referías con anterioridad, sino de lo que en ellos se hacía y vivía, es decir, de una manera de vender y comprar en proximidad, de conocerse y relacionarse, conduce a lo que quizá sea la pregunta fundamental que deberíamos hacernos ante esta problemática. Ya que nada resolvemos lamentando la «desaparición de las luciérnagas» o asumiendo sin reflexión que su pérdida «es una pena» pero también algo así como un precio inevitable que hay que pagar por el propio curso del progreso. Y esto es lo que buena parte del folklorismo ha escondido tras sus gritos de alarma y llamadas al rescate urgente de lo que se extinguía en una cultura: la asunción de que las expresiones convertidas en productos (con que sus agentes trajinan) no tienen otra salida que amontonarse en las vitrinas de unos museos denominados como etnográficos.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

Sin embargo, la «gran pregunta», que diría el poeta Blas de Otero, sigue entonces sin plantearse. Lo que debemos cuestionarnos es por qué todo lo que parece que «sobra» debe sobrar. O sea, si en un modelo de mundo más deseable para el futuro aquello que «va sobrando» no tiene de verdad ya función ni utilidad o su fin ha sido decretado por las exigencias de un específico tipo de desarrollo (más que de progreso) mundial.

C. M. R. Una de las grandes preguntas que formulas en *Miedos de hoy* es si la creatividad literaria puede ser colectiva. Me parece que la pregunta indaga en el fondo sobre nuestra condición finita, mortal y efímera, que condiciona nuestra perspectiva mínima sobre la inmensidad circular del tiempo. Por una parte, a pesar de que en los 70 se hablase de la muerte del autor, este está más vivo que nunca, e incluso en las narrativas populares que circulan en la red el uso del *nickname* revela una tensión entre la disolución en la colectividad y la reivindicación de lo individual. La exposición visual, fotográfica de los escritores es mayor que nunca (yo a veces he pensado en escribir un ensayo sobre la *pose* del escritor, sobre todo desde el siglo XIX hasta hoy...). Y la idea de que nuestro idiolecto, nuestra forma de escribir, es una forma de identificación tan precisa como el ADN redunda en ese fortalecimiento de la autoría individual. Pero, por otra parte, alejando un poco el zoom, me parece que el autor, el individuo, el yo... no son más que una coordenada espacio-temporal fortuita en la inmensidad, y que en torno de esa coordenada azarosa hemos desarrollado una especie de «mística de la conciencia», de modo que creemos en el «yo» y en el «autor», pero incluso las creaciones individuales más personales no son más que una gota en un caudal colectivo... Sin embargo, repetimos que la cultura occidental es fundamentalmente individual… ¿lo era y ha habido un cambio, lo sigue siendo, no lo fue nunca tanto como creíamos…?

L. D. V. ¿Qué cultura occidental? La de «los cultos», posiblemente. Hubo que inventarse a Homero, a un «Homero», el «primer Homero», para fijar el canon por el que parecería que había de regirse la obsesión «autoral» de esa cultura en su vertiente más elitista. Pero en la base de esa misma cultura occidental encontramos que Homero eran varios, más que probablemente un «sujeto colectivo», y que es en la Odisea (otra obra atribuida a él) donde Ulises le dice a Polifemo que su nombre es «nadie». Ese «nadie» que podemos ser todos, ese «pueblo» o, mejor, ese «*folk*» que, como decía mi maestro Alan Dundes, desde su cátedra de folklore en Berkeley, «somos también nosotros», encarna y sirve para identificar muy bien la importancia del anonimato, que no es otra cosa que «creación colectiva» desde la raíz o el principio de nuestras culturas en Occidente. Me parece más interesante y fecundo replantearnos esto que proseguir con el debate estéril y enconado entre individualistas y tradicionalistas en torno a la épica o la balada. Enseña bastante, por sus paradojas de este tipo, el movimiento «*folk*» estadounidense de los años 60, a la luz de la revisión crítica que hacen de él los hermanos Cohen en una inteligente película, *Inside Llewin Davis*. ¿Y ello por qué? Porque esta corriente de aproximación a una cultura que se identificaba como popular, de la gente o del pueblo, por parte de jóvenes urbanos desarraigados (por ejemplo Bob Dylan o Dave Van Ronk), incurría, tal y como certeramente apuntan los Cohen, en algunas interesantes contradicciones. Recrean baladas irlandesas pero proceden de ciudades prefabricadas y ámbitos industriales, son, como diría con sagacidad Van Ronk, «neo-étnicos». Y gente «de izquierdas» que, sin embargo, no tenía muy claro cómo actuar para que el uso de la cultura y, más en concreto, de la cultura popular no reprodujera los mecanismos que conducían a la utilización de lo cultural como herramienta o arma del poder. Es decir, no acabara convirtiéndose en lo que Gramsci había denominado «cultura hegemónica» o de las élites dominantes. Esa contradicción sigue existiendo y no afecta solo, aunque quizá se haga más evidente, al

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

tratamiento de la cultura popular: de hecho, con frecuencia se invoca desde la izquierda a la cultura, casi como elemento redentor, cuando aquello que finalmente ha sido sacralizado como hito cultural difícilmente escapa a las luchas de poder que determinan la cultura que ha de guardarse, conservarse o predominar. En parte, esto sucede porque la aproximación antropológica a la cultura que tiene mucho que ver con esos supuestos a que me refería al principio tarda en calar en este país y muchos otros de Europa, se confunde demasiado a menudo cultura con instrucción o educación y no se deslinda lo que es cultura, entendida antropológicamente, de la industria o industrias culturales masivas y no «artesanales». En este sentido, no puede dejar de recordarse el largo y accidentado camino de conceptualización de lo popular desde la Guerra Civil hasta el presente. Pues no es seguramente nada casual que quienes más apostaron, ya entonces como hoy, por la versión casticista y fosilizada del pueblo (para su manipulación) suelan recurrir a la tradición en cuanto estrategia de domesticación de lo popular: es decir, a modo de método reduccionista por el que las formas de vivir, pensar y crear de unas gentes quedan resumidas en sus tradiciones, muchas veces modificadas o reinventadas por los que dicen pretender salvarlas, guardarlas o defenderlas. De ahí que algunos colegas pensaran que mi libro *Los guardianes de la tradición* mantenía plenamente su vigencia e insistieran en reeditarlo, lo que al final hemos hecho en diciembre de 2019 con doble publicación en España y México.

C. M. R. Volvamos a los lobos: tanto en *El regreso de los lobos* como en *Miedos de hoy* apuntas a la persistencia de la oposición entre lo salvaje y lo doméstico o, más bien, lo domesticado, emblemáticamente encarnada en el perro/el lobo. Y señalas cómo sigue presente, de manera semioculta, subrepticia, en nuestros «mitos». A mí me resultó muy llamativa la forma en que los medios de comunicación y las redes sociales cubrieron el suceso de la violación múltiple de Pamplona. Titulares como «Caperucita y los cinco lobos feroces», «No fue un lobo, fue una manada», o viñetas parecidas al respecto ¿no son algo más que una referencia literaria empleada como recurso retórico, no nos hablan de una persistencia del cuento tradicional, que incluso hoy en día mantendría, más allá de ser un cuento, un cierto valor de «mito», de explicación de algo que rebasa o perturba demasiado a la razón?

L. D. V. Entre otras cuestiones que me formulo en esos textos hay un tema de fondo que tiene que ver con esto: más allá de la identificación en nuestro imaginario del «lobo», tanto en la cultura popular como en la que no lo es, con un «otro» como enemigo, con la fiereza y con lo salvaje o indomesticado, ¿qué debemos a ese rival y finalmente «compañero» en la evolución humana? Hay teorías de las que no vamos a tratar que van en el sentido de que la alianza entre lobos y humanos, que confluye en la construcción o «fabricación» genética pero también cultural del perro, un animal que no existía antes, favoreció e incrementó la expansión de los humanos por distintas zonas del planeta y, probablemente, también aceleró los efectos negativos sobre el medio que ocupaban, al esquilmarlo y degradarlo con más rapidez. De ahí procede seguramente cierta fascinación hacia el lobo-perro por nuestra parte, de la que no está exenta ni siquiera la corriente de opinión más negativa: en la «demonización» de algo subyace, muchas veces, una mitificación. Esa acepción satanizadora y marcada por un temor atávico respecto al animal es la que ha vuelto a servir para calificar una forma tan repugnante como cobarde de ataque hacia una «presa» que se presume fácil y en inferioridad de condiciones. Tiene su «coherencia metafórica» que se haga, pero, para no volver a «estigmatizar» al lobo, habría siempre que recordar dos cosas que se olvidan con demasiada frecuencia: una, que los perros que nos acompañan como inofensivas mascotas siguen siendo en una

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

proporción genética apabullante «lobos»; dos, son rarísimas y discutibles las ocasiones en que se sepa que los lobos hayan atacado a los humanos, si bien alguna muestra literaria no comprobada habría de ello, por ejemplo, entre los romances de ciego. En *El regreso de los lobos* se recoge esa cierta ambivalencia del lobo como metáfora, en cuanto parte «salvaje» pero noble e inteligente de nosotros mismos que se resiste a desaparecer ante lo que, en clave marcusiana (Marcuse, 2010), podría interpretarse como la probable imposición de una civilización excesivamente tecnificada. De otro lado, estaría la realidad de la proliferación y regreso a nuestro mundo de «manadas» de todo tipo, literales y figuradas.

C. M. R. Aunque este debate se ha banalizado mucho, reduciéndose casi a una confrontación generacional, el mundo literario lleva ya años asistiendo a polémicas por los llamados «poetas de Twitter», surgidos al amparo de las redes sociales… El dictamen de muchos autores consagrados es que eso «no es poesía»… Yo no estoy tan segura de que no lo sea, pero me parece que se superponen al menos dos debates: uno sobre la creación poética y otro sobre el reconocimiento público del individuo al que se identifica como poeta…

L. D. V. Sí. Hay un aspecto del fenómeno, relacionado con el arte como cosa colectiva, que me atrae e interesa mucho: es la convicción de que todos los humanos, por serlo, tenemos la capacidad de crear, de expresarnos creativamente. Supongo que se trata de algo que tiene bastante que ver, además, con lo mismo que antes comentábamos a propósito de ese momento en que la cultura popular (las leyendas y chistes folklóricos, por ejemplo) entran, y se actualizan o multiplican, en Internet, en los ámbitos aparentemente libres del ciberespacio. Realidad, la de ese «*netlore*» que se estaba reinventando a sí mismo en las redes, que me movió a intentar averiguar cómo, por qué y para qué se estaba produciendo. Y, según ya apunté antes, con ese bagaje de lo que sabía, por haber venido trabajando durante décadas sobre los géneros más convencionales del folklore, di una suerte de salto en el vacío, siguiendo de cerca tal explosión de creatividad: así surge *El regreso de los lobos*. Ahora tenemos que adolescentes y jóvenes tienen el medio y el altavoz para expresarse como «poetas» o «ir de ello», igual que ocurría ya en épocas anteriores. No serán esa turba de jovenzuelos modernistas con revuelo de chalinas y fulares acerca de la que ironizaba Valle en algún pasaje de *Luces de bohemia*, porque no es la mera indumentaria la que los define (aunque también) sino, sobre todo, el que son «twitteros». A mí no me parece del todo mal. Saldrán de esto algunas creaciones y personalidades más o menos válidas y el resto volverá a ese Hades de olvido en que se sumergen tantas poesías juveniles de enamorados, tantos vates en ciernes escribiendo poemas de amor que eran, a la postre, más enamorados que poetas. Sin embargo, la propia ruptura con la idea desde hace siglos imperante de que el creador, el «artista», es solamente aquel devotamente entregado a serlo y consagrado por las élites como tal, en razón de sus obras maestras, me resulta en sí un hecho más que sugerente y acerca del cual vale la pena reflexionar y debatir. Puesto que la figura de «artista», concebida como autor o genio «único» que surge en el Renacimiento y se acaba reinventando o consolidando en el Romanticismo, actúa negativamente sobre otras muchas posibilidades de ser creador. En España, además, el franquismo instituyó un sistema de funcionamiento y manejo de lo cultural que no ha cejado. De manera que quienes son reconocidos y consagrados como «grandes artistas» lo son, particularmente, por la influencia de los poderes políticos.

C. M. R. Me gustaría aquí marcar un punto de inflexión en esta charla, e interpelar ahora al creador, poeta, novelista. Tú has reivindicado la dimensión personal y creativa de tu escritura como una parte fundamental e inseparable de tu trabajo investigador del

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

antropólogo. ¿Admitir ese componente de creación es la única manera de construir un conocimiento consciente de sus límites y de sus aportaciones, y por tanto crítico?

L. D. V. Admitir ese componente creo que ayuda a ser crítico con lo que uno mismo escribe desde el primer momento. De un lado, porque obliga a que la escritura profesional o científica se resuelva del modo más cuidado, eficaz y podría decirse que hasta «hermoso». No se trata de escribir «bonito» o de la forma que algunos siguen pensando que el escribir es o cómo se vuelve más literario. Se trata de transmitir lo que se quiere decir de la mejor manera, que, en mi opinión, suele ser la más perfecta o bella. Tengo muy presente siempre, en este sentido, lo que decía Clifford Geertz respecto a la calidad de «autor» o «escritor» del antropólogo como parte fundamental de su trabajo y cómo el tiempo de una escritura roma y aséptica, o sacrificada a una pretendida objetividad, tenía que darse por concluido. Por mi parte, hace ya mucho que he procurado crear una especie de circuito de vasos comunicantes entre poesía, narrativa de ficción, ensayo, investigación. Y lo que no encaja plenamente en alguno de esos apartados es lo que, al fin, acaba nutriendo mis novelas.

C. M. R. Sin embargo, la comunidad científica, está cada vez más sometida a sistemas de calificación de los trabajos basados en el número de citas, *rankings* de editoriales y revistas, y eso deja poco espacio para integrar creación, pensamiento y discurso academicista… ¿Qué opinión tienes al respecto? Para mí, lo peor es que se ha hecho, y probablemente en un alto porcentaje *bona fide*, desde la propia comunidad científica, para frenar la endogamia, la laxitud de las valoraciones en baremos de plazas, etc. ¿No es eso especialmente perverso, no termina favoreciendo precisamente lo que trataba de evitar? Y otra pregunta en relación con la situación de la universidad: tú cuentas con la experiencia del mundo anglosajón, con la antropología estadounidense, pero ¿no crees que hay una excesiva pleitesía de nuestras universidades al inglés como lengua científica, cuando en la UE hay unas lenguas romances extraordinariamente próximas y que inexplicablemente cada vez conocemos menos? Yo no sé porque para publicar un artículo se nos pide el *abstract* en inglés y no en inglés *o en alguna de las lenguas romances*, algo que no sería un esfuerzo tan grande…

L. D. V. De acuerdo en que está sucediendo así. Y en ciertos aspectos es una lástima. Está bien que haya controles o evaluaciones con carácter general, de los que se conocen las reglas. En ese sentido, estoy convencido de que la evaluación de sexenios, que desde hace más tiempo que en la universidad era aplicado de facto en el CSIC para tener opción de promocionar a los distintos niveles de investigación, es una práctica recomendable. No lo estoy tanto de que la modificación del sistema de concurso-oposición libre hasta casi trocarlo en otra cosa, o los modelos copiados de las universidades norteamericanas, sean la mejor solución. Por mi parte, he procurado adaptarme a las «formas» y cumplir los requisitos que la trayectoria académica exigía administrativamente en cada momento, pero no vivido y trabajado o publicado para eso. Considero, no obstante, que la imposición de sistemas principalmente cuantitativos con criterios que, no por nada, han resultado muy polémicos (así la no computación de lo publicado en las propias instituciones) puede favorecer el reconocimiento de una «excelencia» que no resulta difícil de falsificar, fabricar, trucar. Incluso me parece que estos sistemas desembocan en la práctica acrítica de determinadas fórmulas o recetas «de éxito»: así, trabajar sobre temas o bajo advocaciones de etiquetas que se ponen de moda; y el responder a modelos reconocibles o aceptados ya desde la tesis doctoral acerca de lo que es o no una disciplina. Lo que, por ejemplo, en el campo de antropología, era asunto más abierto cuando los antropólogos de mi generación en España llegábamos de campos de formación distintos y éramos realmente

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

interdisciplinares, además de insaciablemente curiosos. Y en lo que toca a esa especie de «tiranía del inglés» para todo, solo decir que en lo que me concierne he abogado en más de una ocasión y caso, por ejemplo en procesos selectivos donde la concesión de becas se ajustaba a un determinado grado de conocimiento del inglés como condición excluyente, por el que junto a él hubiera lenguas que igualmente sirvieran para alcanzar el certificado de aptitud a los aspirantes.

C. M. R. En 2011 Kenneth Goldsmith publicó *Uncreative Writing*, y en ese mismo año vio la luz *Against expression*, antología realizada por el propio Goldsmith junto con Craig Dworkin. Esta corriente conceptualista plantea la creatividad artística y literaria como una dinámica de apropiacionismo y repetición, recontextualización, corta y pega… Me parece procedente recordarlo en este nuevo contexto de las redes sociales, que permiten una transmisión («viralidad») no solo muy rápida sino también plásticamente visible y rastreable; sin embargo, creo que no es muy distinto de la idea de intertextualidad según la planteaban los postestructuralistas (para quienes la literatura es una combinatoria de palabras siempre ya dichas), y que tanto esta noción postestrucuralista como la formulación de la *non creative writing* no son sino maneras de expresar bajo un nuevo lenguaje la tensión entre repetición y creatividad que es consustancial a toda creación artística y toda tradición, en el sentido más amplio de la palabra.

L. D. V. Así es. Y todo ello está muy presente en el proceso de creatividad colectiva todavía negada por muchos pero que es lo único que explica la existencia de la cultura y el lenguaje, tan estrechamente ligados entre sí. Volvamos a lo que sabemos, por la recopilación y estudio en el pasado de nuestra cultura popular, y a un ejemplo singularísimo pero muy revelador que ya apareció previamente en estas conversaciones, el de la obra lorquiana más cercana a la «tradición popular». El logro de Lorca está en la comprensión cabal y el uso siempre arriesgado de dos tradiciones, las que suelen identificase con lo culto y lo popular, con la baja y la alta cultura, que prefieren decir algunos. Para hacerlo hay que disfrutar de su conocimiento, en una primera instancia, pero tan importante como ello será no pensar que una y otra tradición se encuentran irremisiblemente separadas, oponiéndose. Y hallarse en una posición de cierta equidistancia respecto a las ideas de «tradición» y «vanguardia», de modo que se propicie su interinfluencia. O se relativice su pretendido prestigio, desmontándose la mitificación que ambas cosas han llegado a alcanzar entre muchos «intelectuales y artistas». Para situarse en esa posición a un tiempo incómoda (por lúcida) y privilegiada (por lejana de la más habitual), Lorca tenía que partir de unas vivencias directas de la cultura popular, declaradas por él mismo en distintas ocasiones. Ese aprendizaje infantil, entre criadas y gentes del campo, de una cultura no letrada, no escrita, transmitida oralmente, le habría ayudado de forma inestimable a ser el tipo de poeta que consiguió ser. Y, de otro lado, también resultaría fundamental el acceso, disponible ya entonces para estudiantes y estudiosos cultivados, a las recopilaciones que iban siendo sistemáticamente acumuladas por filólogos y coleccionistas del acervo «*folk*» de diversas regiones. Como un verdadero pionero del camino que muchos recorrerán después de él, va a rememorar los cantos que escuchó de niño, coleccionará composiciones, espigará entre cancioneros y romanceros de índole popular piezas a las cuales arreglar e interpretar de nuevo, conforme hizo acompañando al piano a Encarnación López, «La Argentinita», en la famosa grabación de *Canciones populares antiguas* a la que ya he aludido. Y cuando él se adentre en los veneros del folklore hispano nunca «hará ascos» a lo que tantos compiladores tildarían de «vulgar», sino que escogerá sus motivos entre los romances de bandoleros y proscritos que muchos compiladores habían despreciado y seguirían despreciando más adelante. Un romancero conocido y recreado por unas masas

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

populares contemporáneas, que si bien recibió adjetivos más bien peyorativos, en el siglo anterior, de su admirado Agustín Durán, sería ampliamente recogido por este, hallándose en viva transformación a principios del siglo XX…

C. M. R. Javier Cabornero, en el «Epílogo» que escribió para *En honor de la quimera*, libro que reúne (casi) toda tu poesía hasta 2015, dice algo que me parece muy acertado, y es que eres un humanista, como lo eran aquellos hombres del Renacimiento, no en el sentido de que hayas expresado tu conocimiento o tu capacidad creativa y expresiva en disciplinas y ámbitos distintos (ensayo académico bajo diferentes etiquetas, poesía, narrativa, teatro, música, pintura), sino en que todo ello obedece a un intento de (cito a Cabornero) «unir todos los cabos posibles para el entendimiento del hombre y del mundo», y a los hombres entre sí en «una hermandad en lo creativo», que tiene además como centro la palabra, al igual que lo fue para los humanistas, por ser lo distintivo y esencial humano. ¿Has entendido siempre como formas necesariamente vinculadas la vertiente investigadora y académica y la creadora, o esa coherencia ha sido un proceso?

L. D. V. No, en realidad me ha llevado años de trabajo, dudas y afanes. Prácticamente, toda una vida. Y es más: durante bastante tiempo me esforcé en separar unas actividades de otras, e incluso vigilé que mi dedicación a unos campos no «contaminara» a lo que hacía en otros. Y llegué a la conclusión de que era una tontería. Y que lo mejor que podría hacer es dejar que lo descubierto o aprendido en una y otras vertientes se retroalimentara, que la imaginación se nutriera de reflexión y al revés. Lo hice siendo muy consciente de los riesgos. Si, por ejemplo, fui durante bastantes años discreto y pudoroso con mis pasiones más creativas no negaré que actué de esa manera en la medida que entregarse a tales asuntos en el ámbito académico podía ser tomado como distracción o veleidad nada recomendables. Poco a poco, mi angustia en relación con todo ello desapareció, a lo que me ayudaría el constatar cuántos antropólogos y filólogos han cultivado (en vez de rechazar) su inclinación a la creación literaria y artística. Y entendí e intenté manejar de una manera positiva lo que ambos mundos me aportaban. Creo que pasó la época de negarle a uno mismo sus otras capacidades. Es más, creo que el mundo ha cambiado y que estamos entrando en una época en la que todo lo que es saber o resultar capaces de hacer algo que no sabíamos ni hacíamos no resta, sino que suma. Constituye un «valor añadido», no ya para nuestro currículum, que sería lo de menos, sino para una mejor supervivencia.

C. M. R. Tu obra poética se inicia con un tono angustiado y con la constante presencia de la muerte, la soledad y la sombra. Incluso la recurrencia de estos términos, literalmente, es muy alta en tus libros. A medida que avanzamos, y creo que especialmente a partir de *En el umbral de Eleusis*, esa presencia no decrece pero se hace más serena, como si efectivamente el acceso a una revelación terrible (como debía ser la de los misterios eleusinos, quizá el contemplar la propia muerte) condujese a la serenidad y a una mejor comprensión de la vida, una comprensión que ya no hace necesaria la trascendencia entendida como las religiones salvíficas la presentan, sino que queda satisfecha con la memoria como forma de encontrar cada hombre su lugar en la larga cadena de los hombres. Creo que también la necesidad de conversar con los muertos, o dejar que conversen entre ellos, presente en *Los últimos paganos* o *Todas nuestras víctimas* va por ahí…

L. D. V. Desde luego, pesa mucho en casi todo lo que escribo el misterio de la vida que puede persistir más allá de la desaparición de los cuerpos, bien por el amor que se depositó y aún nos profesan, incluso después de la muerte, otras personas, bien por la posibilidad de que haya para nosotros alguna clase de existencia ulterior. Mientras lleguemos a conocer algo más sobre esto, sí que podemos confiar y quizá hasta hallar

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

cierto consuelo en que se puede vivir en otros, quedar en la memoria de los demás. Pero, de otra parte, también se plantea en estas relaciones e intercambios entre vivos y muertos otra cuestión de profundo calado antropológico: ¿qué se debe en nuestras vidas, en nuestras características, en nuestras inclinaciones, dotes o carencias, a herencia genética y a condicionamientos culturales? Ignoramos todavía demasiado sobre lo que una supuesta memoria genética, una especie de predisposiciones o ensoñaciones previas a nuestra existencia como individuos, con las que naceríamos, puedan incidir en lo que seremos y queramos ser. Y de esta amalgama de sueños de la sangre, de legados, de herencias, de estigmas, de destinos, nos han hablado siempre los mitos. No sé si las novelas citadas lo consiguen, aunque me gustaría.

C. M. R. *Los últimos paganos*, que resultó ganadora del Premio de Novela Ciudad de Salamanca en 2010, se anunciaba como la primera entrega de una trilogía dedicada a «Los mundos destruidos» y verdaderamente en esta narración asistimos a una recreación del testimonio de Antonio, último pagano en dos sentidos, pues es el habitante romano de un *pagus* que resiste el asedio de los cristianos, quienes impondrán una nueva manera de relacionarse con el mundo o, como tú señalas, «se arrogaron la licencia de reinventar el tiempo e inaugurar la historia». Yo diría que es una novela histórica porque recrea fielmente y no solo como telón de fondo un mundo (un mundo, por cierto, poco conocido, el de esa latinidad tardía que trasladaba a sus villas del campo el espíritu de una Roma que ya no existía más que en sus recuerdos o en sus relatos). Pero lo es también porque de esa manera habla del presente. Está muy claro en el siguiente pasaje:

> En los palacios de los poderosos aún se amontonaban bellos libros, estatuas y objetos, cada vez ordenados con peor gusto. Legiones de cocineros preparaban extravagantes comidas de numerosísimos platos para los pocos que podían disfrutar de ese lujo. Los cargos públicos suponían un lastre económico que solo podían suportar los más ricos. Quienes vivían de los impuestos eran casi más que los que podían pagarlos. (Díaz Viana, 2010: 98).

Parece un retrato muy reconocible de nuestra sociedad, en detalles como la hipertrofia de cargos públicos o la desmedida atención a la cocina y la comida, como ejercicio de virtuosismo casi artístico, algo que parece un signo inequívoco de decadencia (es, de hecho, un signo literalmente escatológico)… En ese sentido, ¿cumple esta novela, pese a ser ficción novelesca, una parte de la función del mito, la de mostrar una verdad que afecta a los asuntos fundamentales de una comunidad: por ejemplo, nuestra relación con el pasado, necesitada, como tú dices, de museos, de novelas… que recuperen un vínculo con las generaciones que nos precedieron, según antes era natural, porque hoy se ha perdido?

L. D. V. Dice Catherine Nixey en *La Edad de la Penumbra* que «en un arrebato de destrucción nunca visto hasta entonces —y que dejó estupefactos a los muchos no cristianos que lo contemplaron—, durante los siglos IV y V la Iglesia cristiana demolió, destrozó y fundió una cantidad de obras de arte simplemente asombrosa» (Nixey, 2018-24-25). Lo que tiene mucho de real. Y que «se derribaron las estatuas clásicas de sus pedestales y se desfiguraron, profanaron y desmembraron. […] Muchas de las esculturas del Partenón sufrieron daños; se les mutilaron las caras y las manos, se les arrancaron las extremidades y se decapitó a los dioses» (Nixey, 2018: 25). En ese libro, posterior a mi novela y a la obra de teatro que se deriva de ella, se dice algo bastante cierto, pero lo que allí se afirma y denuncia tampoco constituye toda la verdad de lo sucedido. Porque, al escribir

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

desde una perspectiva anglosajona, Nixey no es consciente de que, contra lo que supone en ciertos párrafos de su obra, algo así como «el pálpito cultural del mundo antiguo» nunca desapareció del todo, que en las áreas de la Europa Mediterránea que constituían la romanidad se siguió hablando el latín vulgar, luego ramificado en distintos dialectos que se convertirían en nuestras lenguas romances, y que muchas creencias, costumbres, mitos y rituales pervivieron (muy especialmente en el medio rural). En realidad, y de ahí la actualidad de lo tratado en la novela, el derrumbe de aquella «globalidad romana» tiene muchas semejanzas y coincidencias con el tiempo que estamos viviendo. Casi todos los periodos de crisis de las civilizaciones conocidas por la historia las han tenido. Y la estrategia narrativa que cabía emplear era relacionar los sentimientos de temor, angustia e incertidumbre ante esas épocas de cambio desde la vida cotidiana, desde el oscuro existir de una Roma «de provincias». Seguramente no pensamos en todo como romanos, pero sí que sentimos y hablamos aún de manera muy parecida a ellos. Sí que resulta factible reconocernos en lo que vivieron. Y aprender de unos mitos que siguen siendo los nuestros. En ese aspecto, me gustaría que los lectores pensaran que la novela cumple tal función.

C. M. R. Hay, además, en la novela, una gran densidad de asuntos sobre los que se podría desarrollar un ensayo, muchos de los cuales tratas, de hecho, en tus trabajos académicos: la ruptura de una relación armónica con la vida, la muerte y la Naturaleza, la relación entre pensamiento y lenguaje, la sustitución del politeísmo por el monoteísmo y todo lo que este implicó… ¿Tratarlos en una novela es una forma de coherencia, de no plegarse a la división artificiosa de géneros y recurrir al relato como forma vital?

L. D. V. Se ha destacado ya en algunos comentarios a mi narrativa que lo que intento es una aproximación a la novela como género de géneros (yo diría «género total») en que lo poético, lo histórico y lo ensayístico buscan encontrar acomodo dentro de un mismo relato. Aunque no todas van a llevar un subtítulo, mi plan inicial era que cada obra lo tuviera y fuera uno en que se señalara el género convencional al cual el texto podría ser asignado. Así, *Los últimos paganos* se subtituló como *La leyenda del fin del mundo*; *Todas nuestras víctimas* iba a subtitularse *Cuento para consuelo de fantasmas*. Finalmente lo retiré, porque me pareció que resultaba preferible dejar el título sin más, ya muy rotundo de por sí, a causa de que adquiría mayor fuerza solo. Y la novela que hay en proyecto y que he empezado a escribir se subtitularía *El mito de la civilización*. Leyenda, cuento, mito. Tres géneros desbordados conscientemente en mis relatos pero que, además, provienen y tienen su origen en el campo de las literaturas populares para después pasar a la historia de la más culta.

C. M. R. Uno de los elementos que más me gustaron en la novela es un rasgo común con tu poesía o con una buena parte de ella (*En el umbral de Eleusis*, sobre todo): la recreación del pensamiento religioso romano: no de la religión oficial, sino de la práctica cotidiana y personal. En la novela hay una presencia y defensa de los dioses menores y liminares. Hay un pasaje muy hermoso en el que Antonio evoca la voz de Máximo diciendo lo siguiente:

> Lo malo de quienes dicen creer en un solo Dios es que están convencidos de que ese Dios no puede ser más que el suyo. Los hombres para ellos no tienen importancia, pues sólo son las piezas de un cruel juego celestial. Y no volveremos, ya, a ser, si de ellos depende, los señores de nuestros actos, responsables de nuestra vida y con capacidad de elegir nuestra muerte. Amar a los dioses pequeños es respetar a todo lo que tiene vida. No es tanto creer en que hay espíritus en las montañas, faunos en las arboledas y ninfas en las aguas de los ríos o fuentes. Es sentir que hay vida en todo ello. No una vida única,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

> limosna de un Dios absoluto y tiránico, sino vida diversa que crea complicadas armonías y a veces misteriosas estridencias. (Díaz Viana, 2010: 36).

La sustitución de una religión con un número amplio y abierto de divinidades por un monoteísmo de raíz hebrea trae consigo la idea de Poder absoluto (en Grecia y Roma Júpiter, Cronos, Urano… estaban muy lejos de serlo, como la mitología demuestra una y otra vez…) y por tanto de sumisión absoluta del Hombre a la divinidad, una divinidad que ya no se parece en nada a él y que de hecho es irrepresentable (aunque en Cristianismo paulino tratase de paliarlo en parte…) En otro pasaje, significativamente en verso, afirmas que el bosque es «[…] un lugar lleno de nombres. // De él nacieron todos los cuentos, / los dioses humildes / esos que susurran a los hombres el consuelo de la fantasía» (2010: 48). ¿Es esto la expresión de una confianza en la capacidad de la ficción para seguir canalizando la trascendencia del Hombre, toda vez que la religión no lo hace de manera satisfactoria?

L. D. V. Totalmente. Y en ello creo que sí se produce, tanto o más que una «coherencia» —que espero la haya— con aspectos que antes hemos comentado (por ejemplo en relación a la creatividad colectiva y mi indagación acerca de la cultura popular), un desarrollo a través de la ficción, o de un ensayo-ficción, de las mismas convicciones que han iluminado mi trabajo profesional de investigador. Y es que a menudo pienso que si me decanté por determinados temas desde muy pronto, como era el de esa creación colectiva en lo cultural, fue porque la creatividad humana, en sí, constituye uno de los asuntos que más me fascinan. De los que más quiero saber y aprender. De manera egoísta, porque a mi vez me siento especialmente vivo y humano efectuando un «acto de creación». Algunas apreciaciones de Jacques Le Goff, por un lado, y por otro Marc Augé en su libro *El genio del paganismo*, me pusieron en la pista de averiguar cómo habían funcionado las cosas dentro de lo que después hemos considerado «cultura popular» y descubrí esa continuidad de aquel mundo antiguo en nuestra vida y prácticas más cotidianas. El paganismo (al que también te has retrotraído al principio) permaneció, particularmente en el sur de Europa o, si se quiere, en la Europa mediterránea, en multitud de expresiones de la cultura popular. A mí me sorprendió sobremanera comprobar que las costumbres y ritos, a las que se refería Martín de Braga en su *Sermón para los rústicos*, yo los había podido seguir viendo practicar en mi infancia en el entorno del pueblo castellano donde viví mi infancia. Y esto nos lleva a un «descubrimiento del pueblo» del que se suele hablar poco y que precede al apuntado por Peter Burke en su famoso libro sobre *La cultura popular en la Europa moderna* a propósito del interés y atracción de los románticos por el folklore: me refiero al acercamiento que se da con el Renacimiento y los humanistas (significativamente italianos y españoles) a los conocimientos y costumbres identificados como «vulgares». Son ellos los primeros en rescatar saberes de la cultura popular porque interpretan que tales reliquias, no arqueológicas, sino inmateriales, consisten en restos (o ruinas también) de la Antigüedad que han llegado, directamente, hasta su época. Se trata de un campo apenas explorado al que creo deberían dedicarse muchas tesis doctorales de la universidad española, y desde diversas disciplinas, ya que ese «descubrimiento» temprano de nuestro humanismo es trasladable al presente, en el sentido de que todavía puede seguirse redescubriendo la huella del mundo grecolatino y el paganismo clásico en las culturas europeas del Mediterráneo, lo que evidentemente no ocurre en otros países de Europa donde la aproximación a la Antigüedad siempre se dio, por lo general, revisitando el mundo antigua a través de vías cultas y arqueológicas o librescas.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

C. M. R. Más tarde, a partir de tu primera novela, realizaste una versión teatral, *Paganos*. Yo leí la novela como un intento de trascender la mera ficción novelesca como la entendemos habitualmente, y encontrar en ella algo de mito, y en ese sentido me pareció muy coherente que desembocase en una pieza teatral, ¿es un teatro que mantiene algo del origen del género: lo ritual, la anagnórisis, la catarsis…?

L. D. V. Todo fue bastante casual. Pero yo no hubiera aceptado lo que surgió como un encargo concreto si no le hubiera encontrado, desde el primer momento, ese sentido. Todo el sentido que precisamente acabas de señalar. Porque siempre he tenido muy claro que con mis novelas quería acercarme a esa dimensión que tiene el mito de respuesta o nueva pregunta respecto a un misterio, de aproximación no racional pero plausible en su relato, como señalaban los *Diálogos* platónicos, al tenebroso campo de la pugna, tensión e intensidad entre opciones contrarias que el mito plantea si no pretende resolver. El teatro entonces, y por así decirlo, me esperaba (o aguardaba a mi relato) pues es, en su dimensión ritual, el escenario por antonomasia del mito. Aun sabiendo eso, no lo constaté del todo hasta que asistí, en la Villa Romana de Almenara, que es la que, además, dio pie a mi primera narración novelística, que *Los últimos paganos* era tanto drama como novela o, según yo mismo me he permitido bromear, una «tragedia tecnificada» (en la medida que el montaje incorpora videos que se proyectan y sobrios pero complejos efectos audiovisuales).

C. M. R. En *Los últimos paganos* hay una gran presencia de la poesía. No solo hay poemas insertos, sino que incluso en la prosa, en realidad, es posible encontrar versos y poemas incrustados, un pensamiento poético en torno a una alabanza del paganismo sumamente conmovedora: «Habíamos conseguido que el mundo pareciera casi en orden. Y, en cierto modo, perfecto. Quizá el paganismo sea solo una colección de fábulas, no sé si morales o inmorales, como llegó a escribir Agustín, el obispo de Hipona. Pero se trataba de una poesía que daba sentido a nuestras vidas» (2010: 49), «El cambio de Dios nos ha dejado a la intemperie, sin dioses conocidos, solos en el universo y rodeados de peligros» (2010: 67), «Ya estamos, en cierto modo, derrotados. Nuestro mundo está dejando de existir. Pocos creen en él. Nadie sabe lo que vendrá después. Luchamos contra lo que parece ya inevitable» (2010: 113). No encuentro en la literatura española muchos referentes a cuya estela se pueda acoger este pensamiento, fuera de Luis Alberto de Cuenca, quien precisamente prologa tu poesía reunida, pero cuya poética se sirve de un lenguaje muy diferente del tuyo. ¿Hay algún modelo que tú reconozcas en la novela, o autores actuales en narrativa y en poesía con quienes sientas una especial afinidad?

L. D. V. Algo en que he evitado incurrir es en la escritura de meras fábulas, ya fueran ideológicas o morales. Creo que son fatales para la literatura en general y la que yo procuro cultivar, en particular. En la fábula la respuesta, que existe previamente, resulta más importante que la pregunta. En la reutilización de mitos sucede al revés: la contestación que supuestamente nos da ese mito surgido de un *mitologema* anterior, responde al relato, a ese caso que se nos cuenta, de algún modo, sí, pero al hacerlo genera una infinidad de nuevas interrogantes. La conexión con Luis Alberto de Cuenca es muy acertada, sin duda. Porque, si bien pueden existir esas «diferencias de lenguaje», es mucho lo que compartimos al movernos ambos entre el mundo académico y el de la creación, mostrándonos apasionadamente deudores de los modelos literarios que nos legó la Antigüedad. Y convencidos de la actualidad que conservan muchos de ellos. En mis novelas publicadas puede apreciarse que las referencias que me han servido son variadas: Robert Graves, al que siempre he admirado como ensayista y poeta, es una de ellas; John Berger es el «culpable», entre otras resonancias suyas que no sería difícil encontrar,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

especialmente en mi segunda obra de ficción, de que en *Todas nuestra víctimas* me decidiera a incluir un ensayo final, sobre cuya pertinencia guardé reservas hasta el último instante. En el estilo, en la búsqueda casi desesperada de un «tono» y un «andamiaje» adecuado, por complejo que resulte, para lo que quiero contar, es António Lobo Antunes quien con probabilidad más influye en cómo quiero o me gustaría escribir. Y es que hay páginas suyas de verdad deslumbrantes, auténticos «misales» de la mejor literatura.

C. M. R. Un tema fundamental de tu obra de creación es la memoria, pero no entendida solo en el plano personal, sino en el intergeneracional: aquello que nos liga a los seres humanos que nos han precedido y a aquellos que nos seguirán, el hilo, por tanto, que nos sigue haciendo humanos, reconocibles en otros pese a los siglos que nos separan. En cierto modo, el paganismo de tu obra va también por ahí, como un intento de recuperar una comunicación con el pasado y con los muertos más natural que la que nos ha impuesto el Cristianismo. Creo que ese tema, y el peligro de perder esa memoria, aparecen expresados en tu obra con motivos recurrentes: el bosque como territorio primigenio o mundo anterior al mundo, el regreso a la casa (y el riesgo de extraviarse y no encontrar el retorno a ella), el perro (o el lobo) y lo que enseñan, en su convivencia, al humano, los pájaros y su canto, el accidente de coche… A veces estos motivos aparecen de manera casi idéntica de unos libros a otros, estableciendo puentes de comunicación entre los títulos, como pasadizos que hacen de ellos una única obra, rompiendo incluso los límites entre géneros… ¿Buscas deliberadamente tender esos puentes, con un proyecto de «obra total», o es algo espontáneo en lo que reparas después, en la lectura?

L. D. V. Creo que somos, fundamentalmente, un animal hecho de memoria y algo más. Y los paradigmas de tiempo, lugar y la memoria que los ligaba entre sí han cambiado bruscamente en los tiempos recientes. Pero yo creo que lo que más nos empobrece es tragarnos nuestros propios clichés o estereotipos acerca de nosotros mismos. O los que nos imponen desde fuera otros. Y me gustaría insistir una vez más en la importancia y utilidad de los estudios antropológicos en la construcción y gestión de la identidad cultural, por ejemplo, que es algo de tanta transcendencia en el desarrollo integral de los pueblos hoy en día, en tiempos de globalización. Y ser, así, conscientes y dueños en buena parte de nuestro propio relato identitario y evitar en lo posible que nos lo confeccionen ni adjudiquen otros… Yo, en efecto «he regresado». No únicamente porque vivo la mayor parte del año en el mismo paisaje en que crecí de niño. Mi retorno ha sido a unos recuerdos de infancia de los que he sacado la fuerza para afrontar las dificultades por las que he tenido que pasar. Y eso, efectivamente, lo aprendo con mis averiguaciones en unos y otros campos, con mis itinerarios personales entre creación y ciencia, pero —sobre todas las cosas— interconectando tales aprendizajes y recorriendo esos «pasadizos» y «puentes» en una y otra dirección. Mi mundo se compone de bosques, casas y perros muy concretos, muy reales, que he conocido, que me han enseñado. Y de la fortaleza que he podido encontrar en una infancia, si no feliz afortunada, que me legaron mis padres. Todo se completó cuando entendí que con sus creencias «no oficiales», con su religión íntima, que, sin que ellos lo supieran, también era, como la de sus vecinos en el mismo pueblo, más pagana que cristiana, podía perfectamente coincidir. Con todo, eso no lo descubrí hasta que murieron y fui a visitar su tumba.

C. M. R. En esa toma de partido por el paganismo como una forma de religión más humana que la judeocristiana me ha parecido que los personajes femeninos desempeñan un papel especial como depositarios del *secreto* frente al *dogma*… Carmen en *Todas nuestras víctimas*, Vétula en *Los últimos paganos*… ¿Crees que las mujeres, por haber

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

estado durante siglos ligadas a la esfera del hogar y lo privado, han podido mantener mejor esa familiaridad con los ritos que se pierden?

L. D. V. Un asunto que me viene interesando mucho desde hace tiempo y sobre el que he ido reuniendo bastante material de todo tipo, aunque haya publicado solo algún artículo al respecto, es el del pensamiento mágico y, más en concreto, la brujería (y las particulares interconexiones dentro de ella entre lo «culto» y lo «popular»). No es que con ello pretenda seguir la senda que hizo célebre a quien reconozco como uno de mis maestros, Julio Caro Baroja, pero creo que con sus indagaciones sí tocó de cerca un gran tema antropológico sobre el que conviene continuar investigando: la marginalidad de la mujer sabia. Es el mito de Medea, por volver al mundo clásico, pero también el modelo de la mujer que —como bien señalas— conoce lo que no alcanzan a saber los demás, un secreto que puede estar muy cerca de nosotros, acechando…

C. M. R. *Todas nuestras víctimas* es un libro coral en el que se concitan las voces de varios narradores con puntos de vista opuestos, y con un fin que los iguala entre sí, y que además los iguala a las generaciones anteriores, con las que hay, sigue habiendo, cuentas pendientes. Pero junto a los narradores está también integrada la voz del autor, explícita en el ensayo final. ¿Responde a la necesidad de sumar ficción y no ficción para lograr una escritura que pueda lograr acercarse de algún modo a la realidad, que parece escapar siempre a nuestras palabras?

L. D. V. Por completo, sí: la narración aborda aparentemente el suicidio de un antiguo gerifalte franquista y el regreso algo misterioso de su hija a la casa familiar. El tema de los desaparecidos en la Guerra Civil y por el terrorismo. Pero hay mucho más. Porque esos sucesos hacen que se vayan desencadenando una serie de recuerdos y fantasmas familiares por parte de ella y de su hermano, a la sazón alcalde del pueblo castellano en que ambos nacieron. Se trata, por lo tanto, de una historia de familia como la de tantas otras familias españolas, pero contada aquí a varias voces por los miembros actuales y, en algunos casos, desaparecidos de la misma, en que de repente irrumpe con todo su impacto la ejecución de un atentado terrorista cuya autoría no acaba de dilucidarse. Es la segunda entrega de la trilogía iniciada sobre «Los mundos destruidos», junto con mi novela de *Los últimos paganos*. Y a diferencia de aquella, en que se indagaban hechos ocurridos en un pasado remoto, en esta narración lo que se cuenta llega hasta nuestro mismo presente. De ahí los ecos o alusiones algo nebulosas a lo que podrían ser los atentados del 11M en Madrid. Incluso, hay momentos en que el relato parece adentrarse en el territorio en sombra de un desconcertante futuro… el de nuestro país.

C. M. R. Aunque en este libro la memoria se manifiesta en la forma concreta de la memoria histórica, el abordar conjuntamente otro episodio con víctimas a las que se les niega en cierto modo la memoria, o se tergiversa ésta en función de intereses variopintos, como es el 11M, creo que se universaliza el tema, ¿es así? ¿crees que ocurre especialmente en España?

L. D. V. Sí. Porque como explico en la «Nota aclaratoria» al final del libro, y también vengo a resumir en el «Sermón» que cierra el relato, «no es de la Guerra Civil ni de unos atentados concretos de lo que habla esta historia, sino de otras amenazas y otros terrores que aún nos acompañan o pueden estar por venir». Pues es la mía una novela sobre las cuentas pendientes con la memoria que aún tiene nuestra nación, pero también acerca de la necesidad de reconstruir para ella una casa o patria común en que puedan obtener el digno lugar y reconocimiento que les corresponde «todas nuestras víctimas». Tal reconciliación solo puede hacerse desde el rigor. Puesto que la inesperada proliferación, últimamente, de películas y libros que dan la impresión de buscar cierta

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.vextra3.5229

clase de «conciliación» entre las dos (o distintas) Españas, por «*light*» que esta sea, puede sonar bien, pero también suscita alguna inquietud. Y es que cabe preguntarse si se está llegando a un reencuentro real o a un simulacro de él. Esa sería la cuestión que surge tras ver películas como *Mientras dure la guerra*, en que no pocos espectadores saldrán del cine cuestionándose si la aparente objetividad con que se nos presenta el inicio de la contienda incivil no enmascara, tras el revoloteo de banderas sucesivas, una deliberada confusión engañosamente neutral; si hay, o incluso es factible, sin dejar al lado la veracidad histórica, un reencuentro o conciliación reales. Hay dos aspectos que parecen chirriar en este sentido: la enseña que al fin ondea y prevalece es la que es, y no la otra a la que solo se ve flameando muy puntualmente; y los asesinados en las cunetas parecen estar durmiendo la siesta de un pícnic. Es decir, no hay nada cruento en el film, ni otro símbolo alternativo a la bandera que aún representa a la nación. Lo que me preocupa. Ya que no habrá de darse auténtica concordia si se relativiza o aligera la historia y no se cuenta lo que sucedió en toda su verdad. Por terrible que esta parezca. De la misma manera que el catastrofismo excesivo y la ausencia de equidad al encarar nuestro pasado nada ayudará para conocer la realidad de un país en lo bueno y malo. E incluso para amarlo o defenderlo sin excesos ni necesario ninguneo o desprestigio de otros. Digo esto, acordándome de que —como antes hemos recordado— mi obra, *Canciones populares de la Guerra Civil,* fue de las primeras en aproximarse, desde una mirada antropológica, a la pervivencia oral de las canciones de uno y otro bando. En un libro y una edición inicial del mismo, la de Taurus, que, si bien se difundió bastante, no dejaba de encontrarse, al ser presentado en algunas librerías o en la Biblioteca Nacional, con más de una reticencia. Ya que sí da a veces la impresión de que no somos conscientes de la carga pesada del franquismo que España arrastra prácticamente en todos los sectores de actividad y que provoca, por ejemplo, que se sigan prohibiendo canciones desde unas y otras facciones cuando ostentan el poder. Quizá a causa de que se instituyó durante los años de duración de aquel régimen un sistema parasitario y mafioso que, más que desaparecer, ha venido a refinarse o adoptar nuevas y sofisticadas formas de dominación. Lo que cabe apreciar en cómo se siguen haciendo muchos negocios, cómo se condiciona a veces el normal funcionamiento de las administraciones o se hace política no «desde» sino «con» eso que se sigue llamando «el mundo de la cultura». Un mundo teledirigido demasiado frecuentemente por el poder o poderes. Así, decidiéndose estratégicamente a quien se premia o consagra y a quiénes no; y qué es oportuno o no en lo político de acuerdo con el instante que se vive y las estrategias de la cúpula imperante. Todo eso habrá que tomarse muy en cuenta, también, porque no se puede pervivir sin memoria, sin conciliarnos y avenirnos con ella como país.

Valladolid, julio 2019-enero 2020

Bibliografía

Augé, Marc (1993): *El genio del paganismo*, M. A. Galmarini Rodríguez (trad.), Barcelona, Muchnik.

Burke, Peter (2014): *La cultura popular en la Europa moderna*, A. Feros, Sandra Chaparro (trads.), (3ª ed.), Madrid, Alianza. DOI: <https://doi.org/10.1386/jepc.5.2.89_1>

Cabornero, Javier (2015): «Epílogo», en *En honor de la quimera*. *Poesía junta y revisada*. Díaz Viana, Luis, Madrid, Devenir, pp. 259-297.

Díaz Viana, Luis (1986) (ed.): *Canciones populares de la Guerra civil*, Madrid, Taurus.

Díaz Viana, Luis (1999): *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la «invención» de la cultura popular*, Oiartzun, Sendoa.
Díaz Viana, Luis (2003): *El regreso de los lobos. La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización*, Madrid, C.S.I.C.
Díaz Viana, Luis (2010): *Los últimos paganos. Nivaria o la leyenda del fin del mundo*, La Coruña, Ediciones del Viento.
Díaz Viana, Luis (2015): *En honor de la quimera. Poesía junta y revisada*, Madrid, Devenir.
Díaz Viana, Luis (2017): *Miedos de hoy. Leyendas urbanas y otras pesadillas de la sobremodernidad*, Salamanca, Amarante.
Díaz Viana, Luis (2018): *Paganos*, Valladolid, Páramo.
Díaz Viana, Luis (2018): *Todas nuestras víctimas*, Valladolid: Difácil / Páramo.
Díaz Viana, Luis (2019): *Los guardianes de la tradición… y otras imposturas acerca de la cultura popular*, Valladolid / México D.F., Páramo-LAN, Universidad Nacional Autónoma de México.
Goldsmith, Kenneth (2011): *Uncreative writing. Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press.
Godsmith, Kenneth; Dworkin, Craig (2011) (eds.): *Against expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Illinois, Northwest University Press.
Gramsci, Antonio (2013): *Antología*. Manuel Sacristán (sel., trad. y notas), Tres Cantos (Madrid), Akal
Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (1983) (eds.): *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press.
Marcuse, Herbert (2010): *Eros y civilización*, Álvaro Pombo (pról.), Juan García Ponce (trad.), Barcelona, Ariel.
Nixey, Catherine (2018): *La edad de la penumbra. Cómo el Cristianismo destruyó el mundo clásico.* R. González Ferriz (trad.), Madrid, Taurus.

Fecha de recepción: 20 de enero de 2020
Fecha de aceptación: 24 de febrero de 2020