

MAH DIA QUE PANE

GENEALOGÍA Y HERENCIAS
DE LO COTIDIANO

NURIA OLMO LÓPEZ

TRABAJO FIN DE MÁSTER

FACULTAD DE BELLAS ARTES /
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

MÂH DIÂ QUE PANÊ

GENEALOGÍA Y HERENCIAS DE LO COTIANO

Trabajo Fin de Máster
para optar al título de Máster Oficial en
Arte: idea y producción.
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Sevilla



Autora: Nuria Olmo López
firma del estudiante:

Tutor: Santiago Navarro Pantojo
VºB Tutor:

AÇÍ A BOTE PRONTO

Êtte Trabaho de Fin de Máttê plantea una imbêttigaçión teórico-pláttica en tónno a la problemática çoçio-culturâh y heopolítica que atañe a la figura de la muhêh andaluça a terminô heneralê, y de manera particulâh en lâ hônna-lerâ y muherê de ámbito rurâh. Dêdde êtta idea prinçipâh, tomamô lô relatô no ehemónicô que êttâ figurâ deçarroyan, îttoriâ colêttibâ y familiarê, pa un lenguahe y un çimbolímno dêdde lâ prâtticâ de creaçión contemporánea; çentrando çu deçarroyo en lô queaçerê, lâ erençia y lâ laborê, tanto dométti-câ como de taho, pa êbboçâh de manera reçinnificá la cõttrûççión identitaria e idioçincrâçica que define a la muhêh rurâh andaluça dêdde çu deçarroyo henealóhico.

PALABRÂ CLAVE

Erençia, identidá, henealohía, feminímno andalûh, queaçerê, neofolklore, mnémeçî

RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Máster plantea una investigación teórico-plástica en torno a la problemática socio-cultural y geopolítica que atañe a la figura de la mujer andaluza a terminos generales, y de manera particular en las jornaleras y mujeres de ámbito rural. Desde esta idea principal, tomamos los relatos no hegemónicos que estas figuras desarrollan, historias colectivas y familiares, para construir un lenguaje y un simbolismo desde las prácticas de creación contemporánea; centrando su desarrollo en los quehaceres, las herencias y las labores, tanto domésticas como de tajo, para esbozar de manera resignificada la construcción identitaria e idiosincrásica que define a la mujer rural andaluza desde su desarrollo genealógico.

PALABRAS CLAVE

Herencia, identidad, genealogía, feminismo andaluz, quehaceres, neofolklore, nmémesis

ÍNDICE

I. “BARRÊH PA LA CAYE”: INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO,	33	APORTACIÓN 2. Jato y Viandas	48
I.1 Tradiciones e inercias andaluzas: la vecina como sujeto político	14	2.1. Proceso de creación y producción	55
I.2 Conformación de identidad como ente colectivo: principio de las culturas e imaginario popular	16	APORTACIÓN 3. Ajuar	61
I.3 Neofolklore, EPA y nuevos movimientos contraculturales en Andalucía	18	3.1. Proceso de creación y producción	62
II. “FAENÂ”: OBJETIVOS, OBJETO DE ESTUDIO Y GRADO DE INNOVACIÓN.	23	3.2. Medalla	64
II.1 Objeto de estudio y grado de innovación	24	APORTACIÓN 4. Pelliza	66
II.2 Objetivos	25	4.1. Proceso de creación y producción	70
III. “TRAHINÊ”: METODOLOGÍA.	29	V. DESARROLLO DISCURSIVO	75
IV. “BARCONÊ, REHÂ, BANDERÂ, BIANDÂ Y AHUARÊ”. APORTACIONES ARTÍSTICAS Y OTRAS ACCIONES.	33	V.I “NIÑA, ¿Y TÚ DE QUIÉN ERÊ?”: Genealogía, plasticidad y discurso.	79
APORTACIÓN 1. Arbonaida	36	V.I.1 “Herenciâ, fatigâ y alegriâ”: Dramatización, desdramatización y alegría como planteamiento ante la precariedad.	82
1.1. Proceso de creación y producción	40	V.I.2 “Faenâ de ida y vuelta del tajo a la caça”: cuerpos de trabajo	92
1.2. Balcón	44	V.II. “AJUARÊ”: anécdotas y sentires como forma legítima de conocimiento	99
1.2.1. Proceso de creación y producción	46	V.II.1 Construcción de realidades a través de relatos	103
		VI. CONCLUSIONES	107
		VII. FUENTES DOCUMENTALES	113
		VIII. ALHAJAS: LEGADO ANECDÓTICO Y OBJETUAL// ANEXO	121

**A MI LUISA, A MI MERCEDES, A MI MADRE Y A MIS AMIGAS.
PORQUE NUNCA SE SOBREVIVE NI SE TRANSGREDE SOLA.**

Y A SANTIAGO, POR METERME EN VERA.

I. BARRÊH PA LA CAVE

INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO



Fig 1. Google Maps, Av. de Andalucía 119, La Luisiana (Sevilla), [captura del 21 de febrero de 2023]
<https://www.google.com/maps/@37.5249971,-5.2510974,3a,75y,264.12h,90t/data=!3m6!1e1!3m4!1s3URyMNE25cG426seCis0CQ!2e0!7i16384!8i8192?entry=ttu>



I. 3. TRADICIONES E INERCIA S ANDALUZAS: LA VECINA COMO SUJETO POLÍTICO

“SI ME QUIERO DEFINIR, ESTOY OBLIGADA A DECLARAR EN PRIMER LUGAR :”SOY UNA MUJER”; ESTA VERDAD CONSTITUYE EL FONDO SOBRE EL QUE SE DIBUJARÁ CUALQUIER OTRA AFIRMACIÓN”

SIMONE DE BEAUVOIR, EL SEGUNDO SEXO, 1949

La Luisa der Tata, una de las figuras de esta imagen capturada de Google maps, (concretamente la que está escobón en mano con su *bambo* de fregar) era muy amiga de *la Carmen de Matías*, de quien siempre decía que limpiaba su casa *de dentro pa’ fuera* para sentarse en la puerta a esperar que secara; y mientras, no perderse detalle de lo que pasaba en la calle y en el pueblo entero. A *marujeá* también podríamos decir. Estas acciones, intencionadas o no, generan dinámicas sociales y crean conexiones extra e intramuros, ya que no se hubieran hecho tan amigas si no hubieran coincidido cada día fregando la puerta, yendo a por el pan o incluso compartiendo a ratos la crianza de sus hijos, y hasta sus nietos. Son, en gran medida, acciones colaborativas que crean sociedad y vínculos extrafamiliares y socio-espaciales que trascienden el umbral de lo privado.

Normalmente, en el refranero popular se usa la expresión contraria a la que hacía Carmen: “*Barrê pa’ dentro*”, que hace referencia a cierto egoísmo, individualismo, guardarse de contextos externos o incluso desentenderse de problemas ajenos, llevando por bandera “*lo mío pa’ mi*”. Sin embargo, me atrevería a decir que, el sentir andaluz es mucho más de *barrer pa’ fuera*, de contarle las penas a tu vecina, de compartir olla de potaje en una *zambombá* navideña o un guiso en el campo y de sentarse en la puerta en verano a la fresca con un gazpacho recién hecho. Desembocar lo aprehendido en casa

compartiéndolo en la calle. Este sentir, esta hermandad, es retroalimentativa y desinteresada, como una madre, una hermana, una amiga o una vecina. Y es en ese trajín, ese intercambio de saberes y sentires que nace desde las entrañas del hogar pasando los umbrales de la casa, por las aceras y negocios locales, hasta llegar a las tertulias de tajo y espacios de trabajo comunitarios, donde se generan, se perpetúan y se difunden los relatos que heredamos, desarrollando nuestra identidad, una idiosincrasia o un sentimiento que puede ser tanto familiar como de pertenencia.

La figura de la mujer andaluza comprende un papel indispensable en la construcción de la **identidad territorial** que nos determina. Podríamos decir, que es tal la sinceridad y la espontaneidad de sus actos, que derivan en ser sujetos prácticamente performativos, encargados de enseñar el valor del sentir colectivo y transmitir esa “**actitud natural**” de la que habla **Husserl**, que dibuja el mundo cultural de las herederas y su **corporalidad emotiva**.

“Cada nuevo animal humano únicamente podrá llegar a “adquirir” su carácter “humano” y únicamente podrá llegar a adquirir esa forma de vida “humana” como es la de estar en “actitud natural” dentro de su mundo cultural concreto, gracias, y solo gracias, a sus congéneres, a esos congéneres que le rodean desde que nace y con los que hay interacción desde el mismo momento del parto.”

Esta sinergia, compendio de aprendizajes o situaciones que nos conforman llevan implícito un claro carácter artístico, que se refleja en cada quehacer genuino, en la forma de afrontar y resolver los problemas, y en la reacción sarcástico-cómica ante la precariedad. Como dice **Mar Gallego**: “*La calle como tablao, la casa como espacio artístico... Personaje y persona se dan de la mano en los barrios obreros andaluces.*” Es por esto que es prácticamente inherente el desarrollo cultural o popular andaluz con las prácticas artísticas que tienen lugar en esta tierra.

I. 2. CONFORMACIÓN DE IDENTIDAD COMO ENTE COLECTIVO: PRINCIPIO DE LAS CULTURAS E IMAGINARIO POPULAR.

TENGO LA SENSACIÓN VERNÁCULA DE QUE TODOS LOS HOMBRES POR CULTURA SON HERMANOS, SIENDO ELLA LA PRÓXIMA FINALIDAD COMÚN, SIENDO EL “ESPÍRITU” LA PATRIA VERDADERA DE TODOS ELLOS, POR EL HOMBRE Y POR EL SER DE LA PATRIA QUE NO ES OTRO SI NO LA LIBERTAD.

BLAS INFANTE, IDEAL ANDALUZ

Giorgio Agamben define **pueblo como cuerpo político unitario**, como un concepto polar, que indica un doble movimiento y una compleja relación entre dos extremos: *“El pueblo, pues, lleva ya siempre consigo la fractura biopolítica fundamental. Es lo que no puede ser incluido en el todo del que forma parte y lo que no puede pertenecer al conjunto en el que está ya incluido siempre”*. Sin embargo, **Blas Infante** en el Ideal Andaluz, siguiendo el principio de las culturas en contraposición al principio de las nacionalidades, dice: *“La humanidad aspira a otro resultado y esa aspiración sólo puede llegar a satisfacerla mediante la aplicación del principio de las culturas; para quienes los pueblos son entes no políticos sino culturales; para quien la voluntad actual o la pletórica cultural es la base del discernimiento de las autarquías.”* En cierto modo, las palabras de Infante, aunque de forma no intencionada, reafirman el concepto de Agamben, ya que en su discurso también se crea una contraposición entre nación y cultura, ambos inherentes de un modo u otro al propio concepto de pueblo y, por tanto, pilares base de la propia conformación de identidad como ente colectivo; ya que la cultura en sí es política, y es en esa descripción identitaria o idiosincrásica donde se generan conceptos

que son asociados a una iconografía o imaginario popular, que a su vez están regidos, nos guste o no, por sistemas políticos que dictan su uso u obsolescencia, y el reconocimiento o valor estructurando jerarquías (aunque cada vez más difusas) de oposición entre alta y baja cultura.

Pedro G. Romero en la revista *Desacuerdos 5: sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, afirma con respecto a esta cuestión: *“Efectivamente la cultura popular es un agente que fluctúa, algo móvil, que se desplaza sin conseguir ser fijado en ningún lugar determinado. Es cierto que ya no existe un consenso sobre el lugar exacto que ocupa este imaginario popular y es por eso que quisiéramos ofrecer una mirada sobre los distintos vectores que lo agitan. Podemos afirmar que las distintas culturas del estado español han encarnado fuertemente identidades populares tanto en términos de folklore como de consumo turístico y también, paradójicamente, en un proceso de sublimación que ha alcanzado a la gran cultura académica”*. La encarnación de esas identidades mezclando términos de folklore y consumo turístico mencionadas por Pedro G. se comienza a dar, principalmente aquí en Andalucía, en torno a los ‘70, Las generaciones posteriores nacidas en democracia, y en una autonomía instaurada, hemos crecido rodeados de una iconografía popular en auge y evolución, desde el mollete antequerano con aceite el 28 de febrero al ritmo del himno de Andalucía a flauta dulce, pasando por el merchandising de la Expo ‘92 con la emblemática figura de *Curro*, con pegatinas de “Al turismo, una sonrisa”, hasta el imaginario que se producía desde Canal Sur dignos de un estudio sociológico en programas como los *Ratones Coloraos* con Jesús Quintero y la amalgama de personajes que frecuentaban su plató, *Menuda Noche* o *La tarde aquí y ahora* con el omnipresente presentador Juan y Medio, y por supuesto, *Bandolero*, que se ha convertido en un icono atemporal para muchas generaciones. Es a raíz de todo este imaginario popular que se produce lo que nos lleva a la reformulación iconográfica y política, hilado además a la situación de precariedad juvenil y las trabas que encontramos debido a nuestra situación geopolítica, en el sur del contexto nacional y europeo, que respalda lo que llamamos “**Neofolklore**”.

I.3. NEOFOLKLORE, EPA Y NUEVOS MO- VIMIENTOS CONTRA- CULTURALES EN ANDALUCÍA

En Andalucía se está generando un fuerte movimiento idiosincrásico cultural y lingüístico, en gran parte por colectivos jóvenes y artistas emergentes. Se vuelve a escuchar a **La Niña de lo Peines**, las calles están llenas de pintadas que reivindican el EPA (**Êttandâ pal andalûh**)¹ y se bebe de nuestras raíces con el afán de seguir generando cultura contemporánea que no suene a tópico de tienda guiri, en busca de una reapropiación del costumbrismo desde una visión no obsoleta como la que suelen vender como tópico, o incluso determinado por la “marca España”. Nueva contracultura andaluza que viene a decir que lo nuestro no está en venta, sino en desarrollo y valor.

En “*la generación del mollete: crónica de un nuevo andalucismo*”, un ensayo de **Jesús Jurado** donde analiza las inercias andalucistas de estas generaciones, introduce la polémica del neofolklore y la contracultura actual andaluza desde el germen generado por **Rosalía** con el disco *El mal querer* y las críticas recibidas por apropiacionismo cultural de todo el universo flamenco, arropado además por anécdotas como el uso oportunista por parte de la ultraderecha de su éxito “*malamente*” para cerrar un mitin en la Plaza de la Marina (Málaga), mismo sitio donde fue asesinado Caparrós en la manifestación por la autonomía del 4 de diciembre de 1977. Al igual que Jurado, puedo decir que yo también me debato entre la fascinación por la música de Rosalía (hablando de su faceta más flamenca) y algo de frustración por el hecho de que la autora respondiese a

¹ Êttandâ pal andalûh es una ortografía extraoficial que recoge y adapta mediante transcripciones fonéticas las particularidades de los dialectos andaluces. Ya en trabajos anteriores como el TFG, *Reaños: la gráfica del acento*, se hizo uso de estas transcripciones para reforzar la carga política e identitaria del proyecto.

un perfil totalmente inútil para nuestra hipótesis, no sólo por la carencia de raíces andaluzas sino porque es políticamente aséptica. Pero la cuestión, en todo caso, se centra en porqué surge esta polémica en torno a Rosalía y no contra otro artista.

“Discutimos sobre apropiación cultural cuando se construye un sujeto colectivo que reivindica determinados elementos culturales como propios. O podemos plantearlo a la inversa : sólo es posible construir una identidad colectiva reclamando la propiedad sobre determinados elementos culturales, y esa es una operación que solo se puede realizar denunciando su apropiación por parte de un otro. [...] la importancia o, si se prefiere, la inevitabilidad de que surjan denuncias de apropiación cultural cuando hay un proceso de construcción nacional/popular en marcha , aunque solo sea como manifestación de una cultura hegemónica, de una batalla cultural por definir qué define a quién”. Este proceso de construcción responde a “la emergencia, todavía incipiente y difusa de un nuevo andalucismo”. (Jurado, 2022, p.12)

Carlos Mármol, periodista de la Vanguardia, dedica un artículo a “*La identidad cultural del Sur*” en el que habla una vez más de estos estereotipos entorno a nuestra cultura con textos tan casposos como este:

*La categorización del Sur como un espacio donde la cultura se expresa a través del costumbrismo es una **imagen arcaica**, pero gozó (y todavía disfruta) de aceptación por parte de muchos andaluces, orgullosos de esta visión ajena. La idea cultural de la Andalucía más clásica es, por tanto, una invención que, a partir de este **exotismo**, pasó rápidamente al ámbito de la **idealización**. Los referentes meridionales se convirtieron así en símbolos inequívocos de lo español, en buena medida porque las élites del Sur del siglo XIX tenían una influencia notable en la política de la España decimonónica. Cuestión distinta es que dichos sectores sociales trabajasen por su propio interés en lugar de en favor de una causa colectiva. Tal distinción, en **la España del caciquismo y los casinos**, no existía. Hasta 1868 la identidad cultural de Andalucía está marcada por el encanto de lo anacrónico. Su perfil es el de una tierra alegre, a pesar*

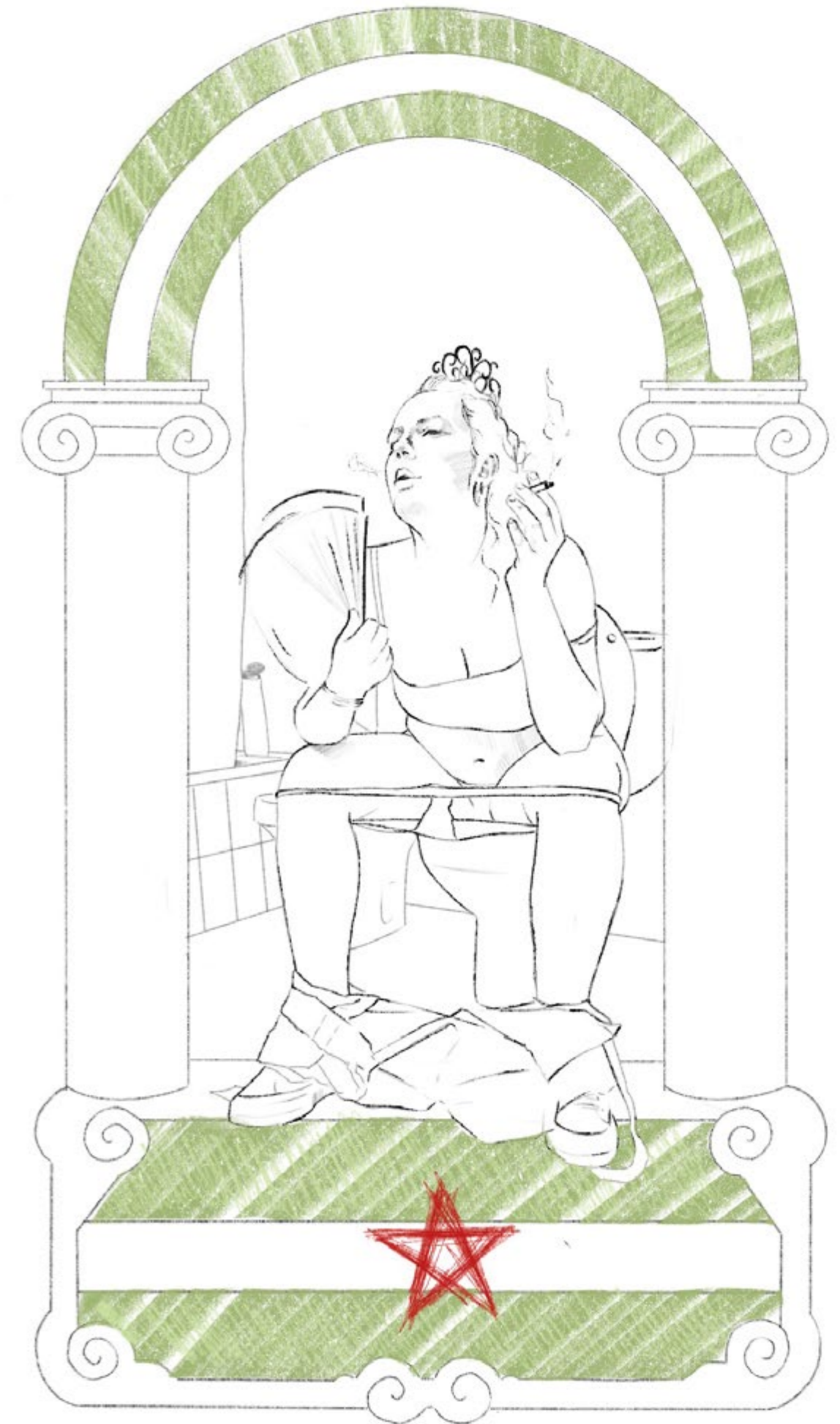
de padecer carencias, amante de la fiesta y cuya mentalidad se orienta más a cubrir los mínimos de la subsistencia que a la calvinista actividad industrial.

Este escrito, fechado el 22 de enero de 2020, guarda la misma imagen arcaica sobre su percepción que, según él, el contexto cultural andaluz, ya que no dice nada que no discutiera **Ortega y Gasset** en *El ideal vegetativo del Andaluz*. Aferrándose así una vez más al lastre de mono de feria, el cristo y el imán de flamenca para la nevera, obviando la riqueza evolutiva del propio costumbrismo rancio, de claro carácter ideológico y mediatizado, que se está dando entre los más jóvenes (y no tan jóvenes) actualmente. Más que anacrónico, me atrevería a decir, que el encanto por el que está marcada Andalucía, atemporal y resiliente, ya que sus costumbres y folklore evolucionan y se adaptan, lo que hace que sigan vivas. Aunque no hace falta mirar solamente hacia el futuro, ya en los setenta, desde esta Andalucía podrida, había núcleos de efervescencia cultural y vanguardia tanto artística como musicalmente que siguen avanzando y generando señas de identidad potentes desde el margen.

Entre toda esta marabunta en búsqueda del reclamo de identidad y dignidad, se pretende también poner sobre la mesa la problemática de la Andalucía rural a través de prácticas artísticas contemporáneas, acercándolas al propio pueblo. Una de las primeras acciones que relacionan todos los términos y cuestiones que se pretenden reunir en este trabajo de investigación, fue un happening desarrollado para la asignatura de Cuerpo, espacio y acción en el arte. Partiendo de dos terminos que fueron asignados, acción mínima y vincular, se desarrolla una acción en torno al vínculo que se crea al hacer taprs desde un cariño puro, tan puro como el de tu abuela. Poniendo en valor las enseñanzas y los afectos que se transmiten y se heredan de generación en generación, que podría ser un básico resumen de este proyecto.²

Fig 2. Nuria Olmo, Sin título (2022).
Ilustración digital

² En en anexo aparece el fanzine realizado que documenta la acción y propone la circularidad de la misma.



II. FAENA

OBJETIVOS, OBJETO DE ESTUDIO
Y GRADO DE INNOVACIÓN

II.3. OBJETO DE ESTUDIO Y GRADO DE INNOVACIÓN

Este proyecto nace, tomando las palabras de **Donna J. Haraway**, de la necesidad de recuperar el contexto, la tierra, el suelo y el devenir de las experiencias del cuerpo y su cotidianeidad como lugar válido para generar saberes. Tomando como punto de origen las problemáticas sociopolíticas que abarca la mujer en el ámbito rural, recogiendo relatos o experiencias cercanas y heredadas, se busca materializar un espectro de situaciones y quehaceres adquiridos desde lo doméstico y lo genuino, que construyen tanto una identidad personal como territorial. Basándose en cierta forma este modo de proceder en la idea que se sugiere en la fenomenología del ser:

*“El método fenomenológico aplicado por Husserl ha permitido descubrir que, por debajo de las diferentes culturas y de las diferencias personales entre unos sujetos humanos y otros, siempre hay unas formas o estructuras de la vida humana y del mundo humano que son universales y que no cambian nunca. Son estructuras ligadas apriorísticamente a toda nueva vida humana en medio de un mundo humano. Y éstas son las que en fenomenología intentamos descubrir y describir, haciéndolas visibles. Y al describir la “actitud natural” nos damos cuenta de que esta estructura de todo sujeto humano está muy ligada a su propia vida biológica y, en concreto, a su **corporalidad empática emotiva**, una de las estrategias que su biología trae consigo de modo natural. Sin esta empatía emotiva es seguro que el nuevo sujeto no podría sobrevivir muy fácilmente”*

Por lo tanto, el principal objeto de estudio, tanto a nivel plástico como discursivo, se basa en la figura de la mujer andaluza, principalmente jornalera, desde un plano familiar y cercano, el cual comprende también una serie discursos/anécdotas/relatos que vienen dados por el desarrollo cultural e identitario al que está sujeto este arquetipo, y que por lo tanto se

transmite en forma de valores que mutan de generación en generación, conservando y evolucionando la antes mencionada por Husserl “corporalidad empática emotiva”. Tomando estos valores como base para generar piezas tangibles que los narre, partimos de conceptos que buscan más una expresión plástica como “**huellas mnémicas**” (**Marc Augé**) y “**cuerpos territoriales**” (**Silvia Federici**), teniendo como premisa el propio cuerpo sus acciones y texturas para desarrollar un lenguaje.

“NEGAR LA POSIBILIDAD DE CUALQUIER IDENTIFICACIÓN SOCIAL Y POLÍTICA ES EL CAMINO HACIA LA DERROTA”

SILVIA FEDERICI

II.2. OBJETIVOS

GENERALES

El principal objetivo de este Trabajo de Fin de Máster se centra en poner en valor aspectos esenciales que conforman gran parte de la idiosincrasia andaluza tales como los relatos familiares, quehaceres y herencias claudinas ligadas al acento o al trabajo, típicas de situaciones geopolíticas ubicadas en lo rural; haciendo especial énfasis en el desarrollo del mismo desde una visión crítica y feminista en torno al arquetipo de mujer andaluza y jornalera y sus problemáticas. Se afrontan estos conflictos desde la creación artística, a través de la multidisciplinariedad, siendo abordados desde diversas formas, mediante cuestiones que van desde lo genealógico, a lo corporal o lo político como base del proyecto.

ESPECÍFICOS

- Poner en valor los relatos heredados no institucionalizados a través de su argumentación y visibilidad mediante las prácticas artísticas.
- Reconocer, desde una visión no victimista, la figura de la mujer andaluza, estableciendo una reformulación del arquetipo de mujer jornalera.

nalera y mujer andaluza en general, mediante la reafirmación de sus estrategias *psicofolkloricas*, dramatización y desdramatización como planteamiento ante la precariedad.

- Reformulación simbólica del ámbito de lo rural y sus feminismos, estableciendo un lenguaje plástico que indague en el imaginario popular.
- Poner en valor los quehaceres genuinos a través de su característica performativa.
- Introducir el neofolklore y nuevas corrientes contraculturales en el ámbito de lo rural y viceversa. Acercar a lo rural las prácticas artísticas contemporáneas e involucrar, en la medida de lo posible, a mujeres en el propio proceso.
- Continuar y extender una rama de estudio en torno a la identidad e idiosincrasia andaluza, que tuvo su inicio en 2021 con mi Trabajo de Fin de Grado Reaños: la gráfica del acento (<https://idus.us.es/handle/11441/131080>), y que sirva este mismo proyecto como premisa para formular nuevas cuestiones y con ellas futuros proyectos.

III. TRAHINĚ

METODOLOGÍA

Este trabajo de investigación y producción se divide en dos bloques principales. El primero recoge la catalogación y el análisis de las piezas (aportaciones artísticas) que sostienen el presente Trabajo de Fin de Máster, donde premia la multidisciplinariedad en torno a las técnicas. Y un segundo bloque en el que se aborda el contexto socio-cultural y político que atañe la problemática principal, y sustenta el discurso de la obra realizada.

Como característica identificativa de este proyecto cabe señalar la elección del **EPA (Êttandâ pal andalûh¹)** para nombrar ciertos títulos y/o epígrafes, además de ciertas expresiones populares, como respaldo identitario al documento teórico en sí. También, suma una relevante carga política y reivindicativa respecto al dialecto andaluz y las problemáticas que existen todavía sobre su expresión en ámbitos académicos o formales, como la redacción de este mismo trabajo. El EPA en sí es una ortografía extraoficial que trata de adaptarse de manera genérica a las variantes del dialecto mediante transcripciones fonéticas, por lo que, tomando este recurso, se reafirma que este proyecto está hecho para ser leído en parte y en concreto en ciertas expresiones en **“andalûh”**. También, como respaldo al lenguaje, cabe destacar el uso de la tipografía que aparece en títulos, subtítulos y algunas citas. Se trata de **Justa y Rufina²**, un par de tipografías que se desarrollan en un ensayo histórico en torno al patrimonio tipográfico de Sevilla, y que cuenta con varios autores locales que se dedican al diseño gráfico y participan activamente en la cultura y contracultura Sevillana.

En el apartado V. Desarrollo discursivo, hemos distinguido dos subapartados: el primero centrado en las **herencias familiares** en base a elementos genealógicos, costumbres o de lenguaje, y que han servido de base para algunas de las acciones y producciones; y el segundo, en los **aspectos objetuales** a través de ajuares que sirven de impulso para introducir la idea de relato o vínculos emocionales en el contexto de lo familiar.

3 https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%8Attand%C3%A2_pal_andal%C3%BBh

4 <https://justayrvfina.com/>

Esta producción guarda en común, tanto en su desarrollo teórico como práctico, el uso del método fenomenológico del autor anteriormente mencionado, Husserl. Este método se basa principalmente en el sujeto humano, en las personas, la observación y estudio de su mundo entorno para hacer su descripción. *“Una descripción fenomenológica que tiene en su punto de partida una doble decisión: la primera es la de adoptar una actitud investigadora que lleve a evidencias originarias, es decir, aquello que no provenga de prejuicios relativos y cambiantes, sin fundamento real, sino que sea en sí mismo fondo de validez absoluta; la segunda decisión es la de hacer epojé de las distintas teorías habidas sobre las emociones.”* (Pintos,2010). Esta forma de orientar el proyecto puede vincularse también a autores más ligados al ámbito propiamente artístico como puede ser **Nicolás Bourriaud** desde sus escritos sobre *Estética relacional*, donde defiende el concepto del arte que construye *“modos de existencia o modelos de acción dentro de lo ya existente”*. Y por otro lado también podemos mencionar a **Lucy Lippard** con el texto *Mirando alrededor*, en el que narra situaciones que pueden servir como directrices: *“Para cambiar relaciones de poder inherentes en el modo en el que el arte se produce y distribuye en la actualidad, necesitamos continuar buscando nuevas formas enterradas como energías sociales aún ni reconocidas como arte”*. Pero el principal referente teórico y base de este proyecto se trata de un ensayo sobre feminismo andaluz de la autora y periodista andaluza **Mar Gallego**: *Como vaya yo y lo encuentre, feminismo andaluz y otras prendas que no veías*. Este libro realiza un estudio sociológico y generacional sobre la figura de la mujer andaluza, dando solidez teórica a la construcción identitaria territorial en base a la cotidianeidad y los sentires innatos de las mismas. Es por esto que mi proyecto busca tener la misma proyección, si bien orientado desde un plano artístico y poniendo mayor énfasis en la mujer rural, ya que parte de los argumentos que respaldan las obras se basan en los afectos desde una perspectiva más personal.

IV. BARCONÊ,
REHÃ, BAN-
DERÃ, BIANDÃ
Y AHUARÊ

A P O R T A C I O N E S A R T Í S T I C A S Y
O T R A S A C C I O N E S

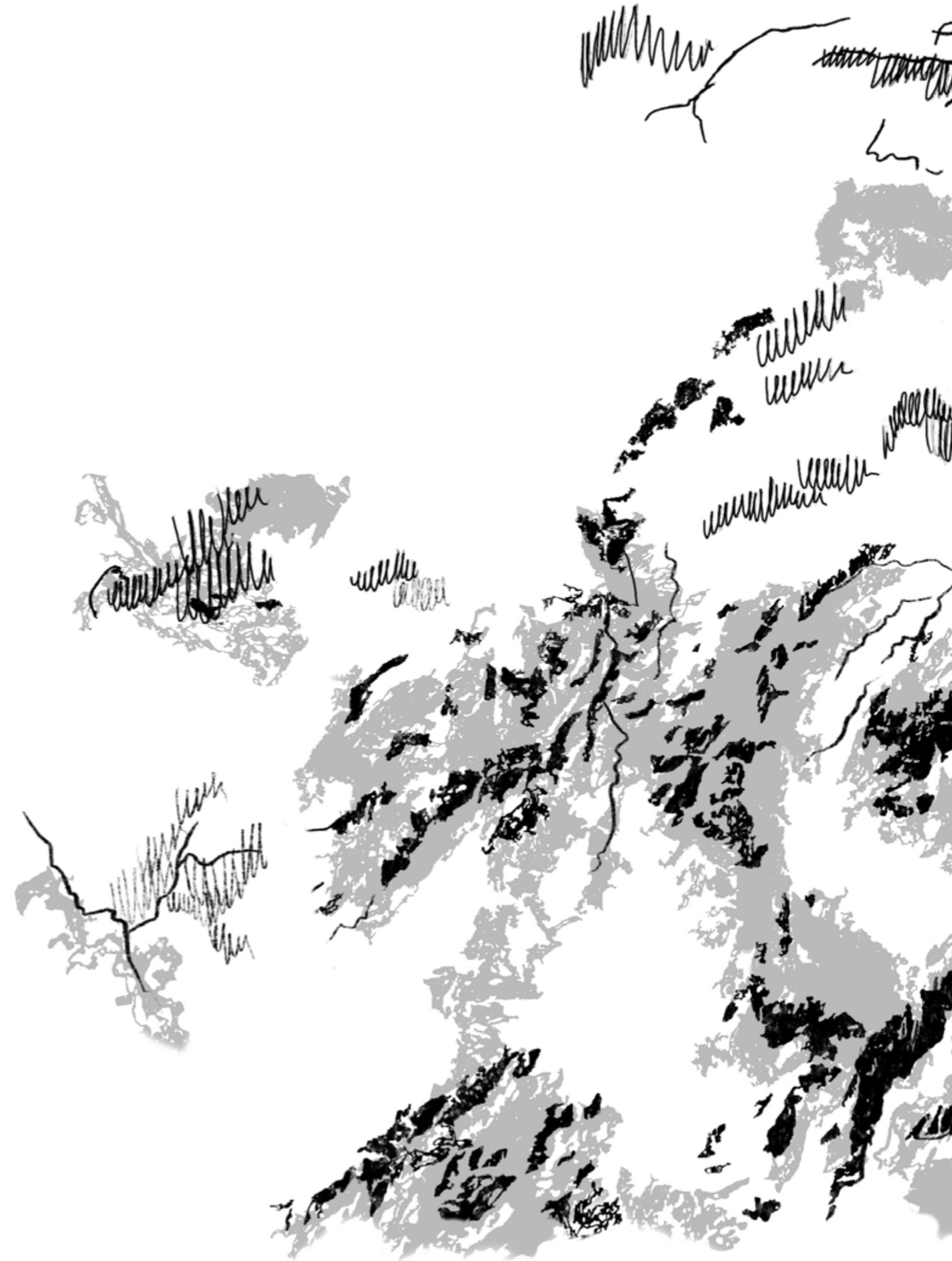
UNA MIRADA DESDE LA ALCANTARILLA
PUEDE SER UNA VISIÓN DEL MUNDO
LA REBELIÓN CONSISTE EN MIRAR UNA ROSA
HASTA PULVERIZARSE LOS OJOS.

POEMA 23 DE LA OBRA ÁRBOL DE DIANA,
ALEJANDRA PIZARNIK.

Se parte desde la cotidianidad de lo objetual para llegar a planteamientos que pongan en tela de juicio, reiteren o simplemente dramaticen o desdramaticen la situación sociocultural y geopolítica que ocupa el desarrollo de este proyecto, llegando al resultado o transformación matérica y simbólica de estos objetos en otros, o a la aparición de nuevos objetos en sí. Para ello nos basamos en recursos que van desde lo historiográfico hasta lo documental, desde lo objetual hasta la captura de lo cotidiano, con un gran componente igualmente banal como profundamente familiar.

En palabras de Andrés F. Roldán en *“Prácticas estéticas de la intervención de objetos”*: *“El arte como manifestación de la cultura, los objetos como evidencia de la misma y las prácticas como las maneras de abordar la cotidianidad establecen un campo de análisis de la cultura material en concordancia con el objeto de estudio de la estética”*. A nivel formal, es este el punto al que se pretende llegar, generar un vínculo entre la propia cultura y los objetos que son manifestaciones de la misma a través de prácticas artísticas para generar debate.

Las piezas como tal no buscan tener una rigurosidad técnica ni seguir ciertos parámetros a la hora de construir, más bien se centra más en la espontaneidad, interdisciplinaridad y su puesta en escena, mediante recursos plurimedios, que van desde los visuales táctiles, hasta los acústicos o transcripciones escritas, y la necesidad de cada concepto de adaptar materiales para poder llegar a la construcción de un cierto imaginario que trascienda desde lo individual a lo colectivo.



A P O R T A C I Ó N 7 .
A R B O N A I D A

ARBONAI DA
SERIGRAFÍA SOBRE LINO SIN-
TÉTICO
600 X 300 CM
SEVILLA, 2022





3.3. PROCESO DE CREACIÓN Y PRODUCCIÓN

Arbonaida es la palabra que da nombre a la bandera de Andalucía. En la conferencia *“los símbolos del pueblo andaluz”*, el 27 de febrero de 2021 en Casares, **Antonio Manuel Rodríguez Ramos** apunta que este término tiene origen andalusí: “albulaida”, diminutivo de “balad” que significa mi tierra, mi país; y al utilizarse en diminutivo denota cercanía y cariño. Es un gesto que pretende poetizar lo político, hablar de la tierra, del contexto y de vivencias. Extrapola el significado del objeto como símbolo llevándolo a un plano personal, cotidiano, y de alguna manera menos institucionalizado.

En el artículo 6 del Estatuto de Autonomía de Andalucía nos dice primero que la bandera de Andalucía es la tradicional formada por tres franjas horizontales -verde, blanca y verde- de igual anchura, tal como fue aprobada en la Asamblea de Ronda en 1918. **Fernando Repiso** en el libro *Símbolos y derechos andaluces* donde hace un análisis histórico e iconográfico de la bandera andaluza, la define en una frase como: *“Llamada a la unión para parlamentar... Convocar al pueblo para La Paz.”* Esto se debe a la interpretación de sus colores ya que la bandera blanca se usa para establecer diálogo y pedir paz, y la verde se utiliza para convocar al pueblo, es señal de agrupamiento, llamada y unión. También **Ortega Y Gasset** en su análisis sobre el fenómeno andaluz en su *“Teoría de Andalucía”*, no se si a modo de alabanza o crítica comenta: *“Paradójicamente, Andalucía ha caído en poder de todos los violentos mediterráneos, y siempre en veinticuatro horas, por decirlo así, sin ensayar siquiera la resistencia. Su táctica fué ceder y ser blanda. De este modo acabó siempre por embriagar con su delicia al áspero ímpetu del invasor. El olivo bético es símbolo de paz como norma y principio de la cultura.”* (Ortega y Gasset, 1942).

Antes de ser institucionalizada existen diversas hipótesis que especulan sobre el origen histórico de la misma, desde el reinado del Taifa Al-Mutasim hasta que se oficializa en la asamblea de Ronda de 1918. Pero es

la última vez, antes de hacerse oficial, cuando aparecieron estandartes blanquiverdes de dos franjas horizontales a manos de las jornaleras en la *“sublevación comunera de las mujeres de Casares”* a principios del siglo XX. Y aunque probablemente este hecho histórico haya sido uno de los principales puntos decisivos para Blas Infante a la hora de elaborar la bandera, como se recoge en algunos testimonios, no existe la suficiente información ni datos contrastables sobre éste suceso principalmente por dos causas: la primera es que las revueltas jornaleras que comienzan a surgir a mediados del siglo XIX fueron silenciadas de manera general arrojando y asesinando a los sublevados, por lo que quedan pocos testimonios oficiales que respalden la historia de los jornaleros; y por otro lado el eterno *impasse* que llevamos arrastrando a lo largo de toda la historia: el simple hecho de ser mujer. De hecho, en el libro anteriormente mencionado de Repiso, del que se rescatan esta serie de relatos o anécdotas, ni siquiera menciona esta aparición femenina en la historia de la bandera.

En cuanto a producción artística previa, hay una gran cantidad de artis-



Fig. 3, Mateo Maté, Nacionalismo Doméstico (2020) <https://mateomate.com/nacionalismo-domestico/>

tas que han empleado o intervenido este objeto con el fin de crear un discurso político, reivindicativo o de protesta. Por ejemplo encontramos la polémica Bandera de sangre de **Santiago Sierra**; la *Nueva bandera europea* de **Rogelio López Cuenca**; la performance que realizó **Irene Mohedano** con una bandera de España; o el *Nacionalismo doméstico* de **Mateo Maté**, que conceptual y estéticamente puede ser la referencia que se acerque más a la idea principal de esta pieza, ya que busca convertirla en un objeto que guarde el concepto de bandera pero desvirtualizándola y aportándole una nueva forma y significado. Convirtiéndola en tierra. En palabras de **Andrés F. Roldán** en las prácticas estéticas de intervención de objetos: una mirada en perspectiva arqueológica sobre las formas: *“podemos recabar la superficie de la cultura material, pudiendo llegar a delimitar un territorio inhóspito de lo cotidiano, lo cual enfatiza el significado y puesta en juego de estrategias estéticas”*.

Arbonaida se construye respetando las proporciones de un lienzo de recolección de aceitunas, ya que este objeto en sí recoge todas las características que busca narrar esta pieza: trabajo y tierra, abrazado por un elemento textil funcional todavía en la actualidad, lo cual hace que funcione también como nexo generacional. Y distinto uso que puede atribuirse a esta tela, después de llamarla “bandera”, le otorga una carga política en torno al posicionamiento social de lo rural y lo popular desde la institución, ejerciendo una denuncia sátira. Por esto también, está pensada para desempeñar usos diversos: como sábana, como mantilla, como ropa-estufa, como mantel...



1.2. BALCÓN

APORTACIÓN 3.3

FICHA TÉCNICA:

BALCÓN

HIERRO LACADO Y OXIDADO

220 X 307 X 32 CM

LA LUISIANA, 2023

3.2.3. PROCESO DE CREACIÓN Y PRODUCCIÓN

El balcón, más que una aportación artística como tal, podemos decir que se trata de una extensión performática de la arbonaida en sí y la materialización mediante una acción de lo que Mar Gallego llama *psicofolklore*, término que enlazaremos y desarrollaremos más adelante, pero en líneas generales de lo que trata es de dar la vuelta a términos originarios de culturas populares que han sido denostados. Utilizar estos elementos como fuente y no como debilidad.

La idea del balcón surge de la emergencia o necesidad de tener un espacio expositivo o de comunicación donde mostrar mi bandera, Arbonaida. Dada mi situación precaria, pero alimentando la misma mi ingenio psicofolklórico y dramatización de situaciones genuinas, decidí, a mis 23 años, pedir un balcón a los Reyes Magos. Figuras que, como todos conocemos, forman parte de un histórico imaginario popular, siendo en cierta forma casi una deidad para los más inocentes, ya que a través de ellos canalizas deseos, que para llegar a conseguirlos debes "ser una niña buena". Es esta forma sarcástica o ingeniosa, la que lleva a poder pedir voz, o incluso financiación en cierta manera, de forma creativa.

Averidos Reyes Magos:
Como todos los años, este también he sido muy buena además de una tía xuliziama, por supuesto; pero como la cosa sigue de regular patris tampoco me voy a poner enkiza... Por pedir, pedir, pedía un trabajo NO precario y una beca FPU, pero bueno, entiendo que sois magos, no ministros, así que centrando mis deseos en cosas que pueden ser reales me gustaría pedir lo siguiente:

- Un balcón pa colgar mi bandera, ya que mi mae no me lo quiere compra a ve si me lo echai ustede, que Manuel Ruiz los está vendiendo sueltos.
 - Unos calcetines duros
 - Donaciones pal alquiler
- Yasta.

Me gustaría hacer especial hincapié en el balcón xfa xfa.



Nos vemos pronto
partecce bien

Uniq'line

Esta acción que en un primer momento fue simplemente intuitiva, me ha llevado a hilarla con un relato que contó Maria Jimenez sobre su infancia en una corrala de Triana:

-¡FULANITA!, SI ME ESCUCHAS UNA CANCIÓN TE
LIMPIO EL SUELO.
YO LE CANTABA UNA CANCIÓN, DRAMATIZABA, LLO-
RABA Y LE LIMPIABA EL SUELO. INVERTÍA, INVER-
TÍA EN MÍ.

Ahora tengo un balcón. sin ventana, ni pared, ni casa. Solo una reja. Que no entiende de muros, ni de encarcelamientos, sino lo contrario. Está abierta a ser habitada, al reclamo político, (rememorando a la icónica escena berlangiana en “Bienvenido Mr Marshall”), a las saetas, a tirar flores (en esas escenas populares que se repiten en nuestro calendario), a tender bragas, a colgar banderas y macetas con gitanillas (que miran nuestra identidad, gustos y naturaleza hacia afuera y desde lo alto). He logrado para mí misma la resignificación de un objeto que no tiene ningún uso, o puede tenerlos todos, depende de la capacidad reactiva psicofolklorica con que se mire. Ya no es un balcón, es un ente vivo en continuo tránsito.



APORTACIÓN 2,
JATO Y VIANDAS

JATO Y VIANDAS
ESTAMPA CORPORAL Y FROTA-
GGE SOBRE TELA
350 X 60 CM (CADA PIEZA)
(SERIE DE 9)
SEVILLA/ LA LUISIANA/
OCHAVILLO DEL RÍO, 2022









Fig. 4: Nuria Olmo, La Patro y la Mercedes (2022).
Fotografía.

2.3. PROCESO DE CREACIÓN Y PRODUCCIÓN

Esta aportación, en cuanto a solidez teórica, sigue las mismas directrices que Arbonaida, la reformulación simbólica institucional principalmente orientada a la bandera, aunque Jato y viandas lo hace desde una visión un poco menos politizada, o más bien, menos centrada en lo institucional. Esta pieza de carácter instalativo habla también del trabajo y la tierra pero desde un plano más corpóreo, más genealógico también. Comienza a narrarse, con la intervención de varios cuerpos, tratando así los relatos heredados generacionales que son el punto central de todo el trabajo académico en general.

La pieza principalmente es de carácter textil, ya que el textil en sí podría estar directamente unido a connotaciones femeninas por el cliché histórico de las labores domésticas como son lavar, tender, coser, etc. Pero además guarda la carga política haciendo referencia a las ya mencionadas banderas. Estas “banderas” que se proponen tienen una característica en concreto, que son intencionadamente verticales (a modo de banderolas o estandartes) con la intención de eliminar el contexto bélico que guardan todas las banderas horizontales, ya que históricamente, las franjas de color horizontales hacían referencia simbólica a cada una de las tribus involucradas en una batalla.

En cuanto al desarrollo técnico de la pieza podríamos llegar a catalogarlo como estampa performati-

va en sí. El hecho que intervengan tres cuerpos de un mismo linaje desarrollando una pieza de connotaciones sociopolíticas, hace que no solo el resultado, sino el proceso sea parte fundamental de la conceptualización de la pieza. La intencionalidad de este proceso tiene bastante que ver con lo que cuenta María del Mar Bernal (2014) en el artículo *“Grabado y performance: una desobjetualización de la gráfica”* sobre **Regina Galindo**: “La artista utilizó su cuerpo *“no como cuerpo individual sino como cuerpo colectivo, cuerpo global. Ser o reflejar a través de mí la experiencia de otros, porque todos somos nosotros mismos y al mismo tiempo somos los otros. Un cuerpo que es, entonces, el cuerpo de muchos, que hace y se hace, que resiste y se resiste”*. Es decir, desde esta pieza, hecha intramuros, se busca representar la evolución y herencia de la mujer andaluza como figura principal.

“El cuerpo se objetiva, se aliena y, vuelto huella y papel, espacio gráfico, textura, transparencia, forma estironeada por tintas, frotamientos y rodillos, revela significados que estaban ocultos por la ropa y por la opacidad de la piel. Por la rutina y las máscaras. Sujeta ahora a las leyes de visualidad gráfica, la piel despliega su extensión, retrocede en profundidades, avanza en volúmenes: abre su poros, sus cicatrices y sus estrías todas; aplasta sus sudores y sus pelos pegoteados contra el papel, poblando de espesuras sombrías, de surcos y grietas la superficie corroída de la carne, deformando sus contornos, descubriendo ausencias y transparencias no registradas por la mirada común o los registros de la anatomía. Y por eso, la piel se concentra y deja rastrear, a través de la densidad del cuerpo que sugiere, el rumbo utópico de una salida definitiva. Instrumento del amor, sede de la muerte.” (Escobar, 1994).

Con este fragmento, **Ticio Escobar** habla de la obra de **Oswaldo Salerno**, *Ropa Usada* en la que presenta copias serigráficas de su cuerpo en sábanas recogidas de hospitales y colgadas boca abajo como denuncia a los métodos de tortura de la dictadura paraguaya. Recordando así la pasión cristiana, la sábana santa, el sudario, del cual podríamos decir fue una de las primeras improntas del cuerpo humano. Estas mismas palabras

también nos llevan a obras como *Works and Body Prints* de la cubana **Ana Mendieta**, que como narra en este mismo artículo *“abanderó el problema de la identidad femenina cuestionando las convenciones que determinan el rol individual y social-múltiple- de la mujer.”* (Bernal, 2014).



Fig. 5: Ana Mendieta, Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks) (1974) <https://historia-arte.com/obras/sin-titulo-senal-de-sangre-n-o-2-huellas-del-cuerpo>

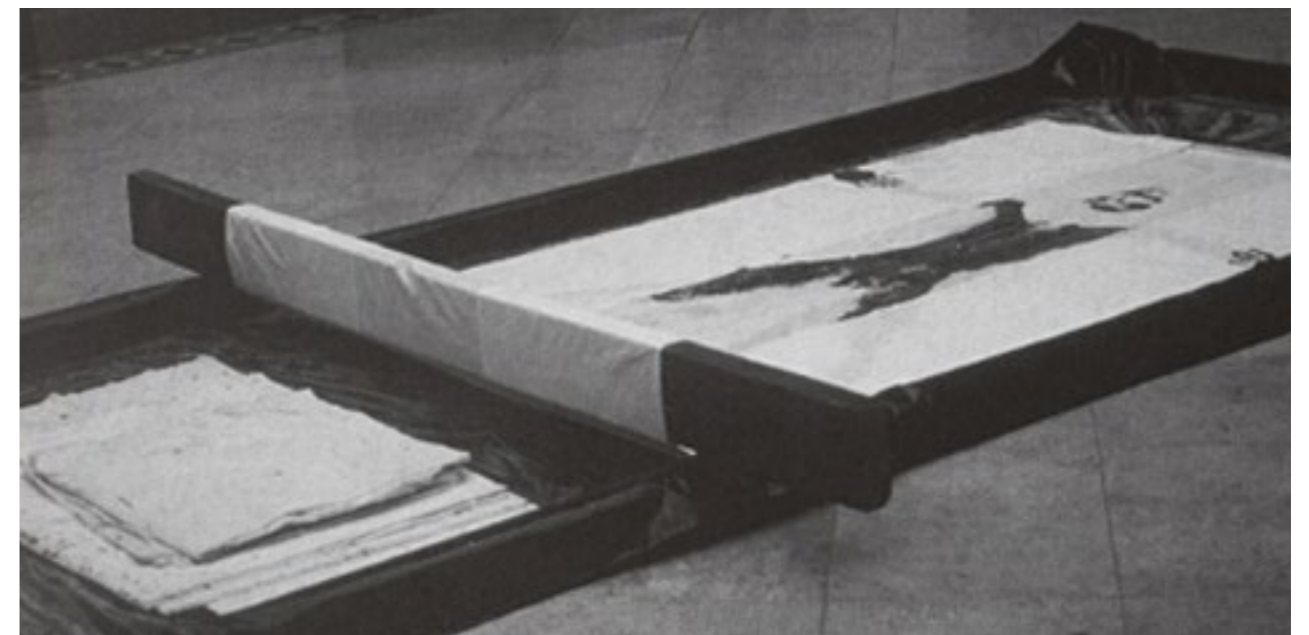


Fig. 5: Ana Mendieta, Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks) (1974) <https://historia-arte.com/obras/sin-titulo-senal-de-sangre-n-o-2-huellas-del-cuerpo>

El procedimiento técnico de la pieza se basa en realizar *frotage* sobre mi cuerpo, el de mi madre y el de mi abuela, con grafito en polvo y aceite, generando manchas sobre telas que recojan todas esas huellas, cicatrices, surcos, grietas... Que hablan de manera poética del paso del tiempo en sí y las historias y relatos personales que se extrapolan a una visión universal y desestereotipada del cuerpo femenino en una secuencia intergeneracional, en tres edades de identidad común y simultáneamente dispar.

Estas formas que se generan a partir de la estampación del cuerpo, donde quedan impresas sobre todo zonas más texturales como arrugas o pliegues y formas más definidas de la propia piel, nos lleva de manera sugerente al concepto de “huella mnémica”, anteriormente mencionado, que desarrolla Marc Augé. “Pero, ¿qué es una huella mnémica? Para responder a esta nueva pregunta, Pontails, siguiendo a Freud, sugiere diversos elementos de respuesta. En primer lugar, nos dice, la memoria es plural, existen diversos sistemas mnémicos. En segundo lugar, es necesario pasar de la noción de la huella a la noción de trazo, trazado secreto, inconsciente, reprimido: la noción no se ejerce sobre el acontecimiento, el recuerdo o la huella aislada como tales, sino sobre las conexiones entre recuerdos o entre huellas, ‘conexiones de las que ni siquiera las redes ferroviarias en que coexisten trenes de alta velocidad y vías en desuso pueden darnos mucho más que una imagen difusa’.” (Augé, 1998, p.30-31) Es decir, desde los trazos que se generan desde cuerpos que narran relatos individuales, poderlo extrapolar a la creación de una huella colectiva que narre un relato común.

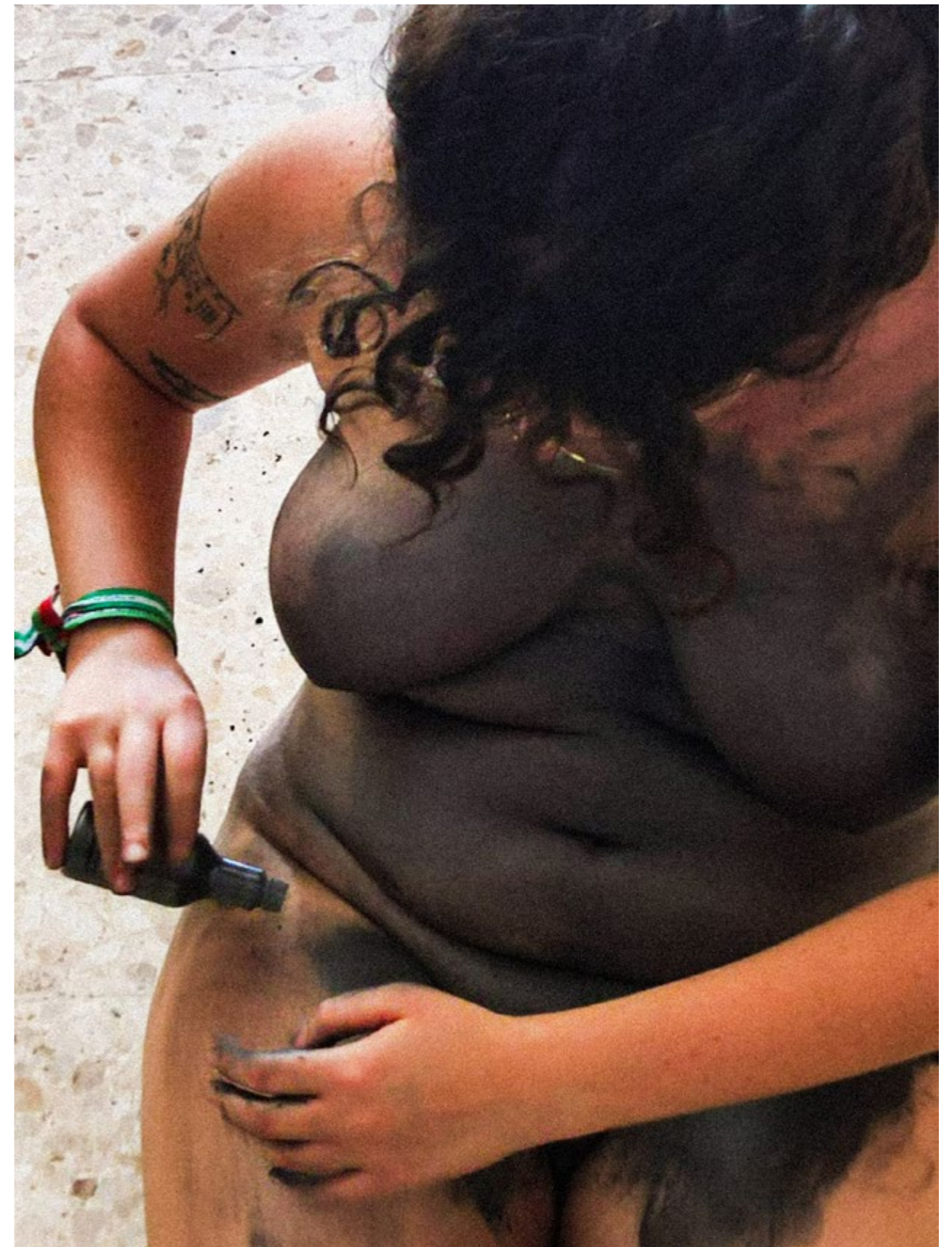


Fig. 7: Nuria Olmo, proceso Jato y Viandas (2022). Fotografía



A P O R T A C I Ó N 3 . A J U A R

A J U A R

CAJA DE CRISTAL Y MADERA, SÁBA-
NAS, SAN PANCRACIO, MEDALLA Y
ECRITOS/FOTOGRAFÍAS ARCHIVO.
40 X 60 X 20 CM (CAJA) (OBJETOS
MEDIDAS VARIABLES)

LA LUISIANA/ SEVILLA 2023

A P O R T A C I Ó N 3 . 3 . P R O C E S O D E C R E A C I Ó N Y P R O D U C C I Ó N

“APRENDER A HABITAR EL MUNDO EN LUGAR DE QUERER CONSTRUIRLO SEGÚN LA IDEA PRECONCEBIDA DE LA EVOLUCIÓN HISTÓRICA. EN OTRAS PALABRAS, LAS OBRAS YA NO TIENEN COMO META FORMAR REALIDADES IMAGINARIAS O UTÓPICAS, SINO CONSTRUIR MODOS DE EXPERIENCIA O MODELOS DE ACCIÓN DENTRO DE LO REAL YA EXISTENTE.”

LUCY LIPPARD

Esta pieza es un conjunto de objetos heredados que funcionan creando una narrativa en torno a las costumbres y los saberes o relatos genuinos que se generan dentro de un linaje; teniendo como objetivo consolidar o perpetuar estos discursos como forma legítima de acceder al conocimiento.

De todas las obras que se plantean, esta es la más ligada a lo objetual con ciertas tintas archivísticas. Llevándolo un poco a lo que denomina **Ana Varea** sobre el objeto de desván: “*Varea entiende que el objeto de desván es una extensión de la acción humana, en este caso concretamente de la de su familia, convirtiéndose en un puente entre el ser humano y su entorno, y teniendo además la capacidad de hablar de lo general a partir de lo particular.*” (Pérez,2017) De esta misma forma planteo mi ajuar, un conjunto de elementos heredados que narran por sí solos.

Se compone de varios elementos que se desarrollarán más exhaustivamente en el anexo, componiendo también un legado archivístico que refuerce el contenido de este proyecto y su desarrollo identitario. Pero principalmente consta de elementos religiosos que hablan de la fé heredada y en ocasiones impuesta, implícita también en muchas de las celebraciones populares o actos cotidianos. Otros que hablan de feminidad y sus labo-



res domésticas, como las sábanas del ajuar real de mi bisabuela. Y volviendo al término antes mencionado, que recoge la esencia del proyecto y la identidad de la figura que dibuja en sí, consta de una serie de relatos y documentos audiovisuales que respaldan las acciones psicofolkóricas; que habla de fatigas y duquelas desde la alegría y la dramatización.

Los elementos están recogidos en una caja de cristal, haciendo alusión a un relicario o a la idea de preservación, y sobre él se proyecta una videocreación que engloba imágenes y audio de los relatos anteriormente mencionados.

A P O R T A C I Ó N 3 . 2 . M E D A L L A

FICHA TÉCNICA:
MEDALLA
PLOMO FUNDIDO
3,5 X 2,5 CM
SEVILLA 2023

La medalla es uno de los elementos que hacen referencia a la fe casi impuesta o inherente a herencias familiares. Esta pieza concretamente es un positivado en plomo, material que refuerza el simbolismo de la pieza, de su original, que es una medalla de la virgen del Carmen de plata que mi bisabuela me regaló cuando era una niña. A esta misma virgen, no sé si por herencia materna o otros tipos de influencias, más supersticiosas que religiosas me atrevería a decir, es a quién mi abuela a llenado de flores durante años y años implorando plegarias que nunca se cumplían, hasta llevarla al hastío, decepción y enfado con la propia figura en sí, pero de la que es incapaz de deshacerse por esta fe primigenia impuesta. Es por esto que, como herencia, la fe es un lastre difícil de soltar.



APORTACIÓN 4. PELLIZA

“NO HAY CAMBIO SOCIAL O INNOVACIÓN CULTURAL O POLÍTICA QUE NO SE EXPRESE A TRAVÉS DEL CUERPO, NI PRÁCTICA ECONÓMICA QUE NO SE APLIQUE A TRAVÉS DE ÉL”
(TURNER, 1992)

PELLIZA
BRONCE, CERÁMICA (ARCILLA DE PULPA DE PAPEL) E HILO DE ESPARTO.
67 X 64 X 40 CM (FORMA VARIABLE)
SEVILLA, 2022





A P O R T A C I Ó N 4 . 3 . P R O C E S O D E C R E A C I Ó N Y P R O D U C C I Ó N

Nuestro cuerpo articula nuestra identidad y las relaciones de poder, siendo además un receptáculo de energías, facultades y resistencias, que se han desarrollado mediante un proceso de co-evolución con nuestro entorno.

Es por esto que desde la visión hereditaria y genealógica de la Andalucía rural y las jornaleras, surge esta pieza tras la necesidad de recuperar el contexto, la tierra y el devenir de la identidad en función de los sentires que aprehendemos y debemos reconocer como forma legítima de conocimiento, materializándolo a través de una cohesión de diversos cuerpos políticos. Los cuerpos que protagonizan la pieza crean una cohesión generacional y genealógica en cuanto a la figura femenina rural, tratándolo desde lo personal y los afectos para poder extrapolarlo a una representación más amplia que llegue a comprender la posición de la mujer dentro de los andalucismos actuales y de un pasado o también futuro cercano. Así, usando el cuerpo de mi madre y mi abuela como retales, consigo hilvanar un abrigo que me arropa y me viste, siendo yo el tercer cuerpo que interviene en la pieza, de manera más performática, y haciendo así alusión al acto real de cargar con el peso de los relatos que se heredan y las propias huellas (principalmente mnémicas) que dejan. *¿Cómo hablar de nuestra performatividad de género, raza y edad sin reconocer la coacción que generan determinadas formas de explotación y castigo?* (Federici, 2022, p.26)

El propio título de la pieza, *pelliza*, hace alusión a una prenda de ropa usada principalmente en labores de campo, sobre todo por ganaderos y jornales. Prenda además, normalmente ligada a la figura masculina, ya que aunque la labor de la mujer en el campo siempre ha existido, ha sido tan ignorada a lo largo de la historia que solo se le asocian roles y ropajes



ligados a las tareas domésticas.

Esta obra formalmente está inspirada en artistas como pueden ser **Paloma de la Cruz**, en cuanto al ensamblaje cerámico y el uso más etéreo en cuanto a este material se refiere; y por otro lado también cabe mencionar la pieza de **Julia Llerena** '*Ombbligo, cuenco, agua*', por el uso textural y sugerente, además de la combinación versátil y diversa del conjunto de piezas que componen la obra.



Fig. 8: Julia Llerena, Ombbligo, Cuenco y Agua (2021) <https://ocula.com/art-galleries/sabrina-amrani/artworks/julia-llerena/ombbligo-cuenco-y-agua/>



Fig. 9: Paloma de la Cruz, Gloria de las improntas (2017) <https://mujeresmirandomujeres.com/laura-pi-nillos-villanueva-paloma-de-la-cruz-mmm/>

Las piezas guardan organicidad tanto de la propia piel como de la tierra, intentando de alguna forma adaptarse a un nuevo cuerpo, que es el mío. Y el material, tanto el barro como el bronce, aportan la dureza respectiva de las figuras que me resguardan, intuyendo cierta similitud con una armadura.



**V. DESARROLLO
DISCURSIVO**



Este desarrollo discursivo se plantea en dos apartados que tratan de exponer el discurso, por una parte desde la perspectiva de la genealogía y las relaciones intrafamiliares, los modos relacionales que en ellas surgen, en las labores domésticas dentro y fuera del hogar rural, y por otra, desde los objetos heredados, los recetarios culinarios o ajueres cuyo fin trasciende de lo material a lo simbólico, y se repiten con el fin de preservar, como un ceremonial, un ritual de lo cotidiano familiar que establece al mismo tiempo una continuidad, un paralelismo y ruptura entre el ayer y el ahora.

Y. I. NIÑA, Y
TU DE QUIEN
ERÉ?

GENEALOGÍA, PLASTICIDAD Y
DISCURSO

“EL PESO DE LA COLECTIVIDAD EN ANDALUCÍA SE LLEVA EN CADA INTERPELACIÓN DEL “Y TÚ, ¿DE QUIÉN ERES?”. NO IMPORTA SI SOMOS CATEDRÁTICAS, ACTIVISTAS O BLOGUERAS. EN LOS PUEBLOS ANDALUCES, LA PREGUNTA MÁS IMPORTANTE ES ESA. A LAS PERSONAS EN ESTA CULTURA Y ESTE SUR, NOS COLOCAN YA EN UN SISTEMA PROPIO AL QUE PERTENECEMOS, AUNQUE NOS ENCONTREMOS DENTRO DE OTRAS ESTRUCTURAS TAMBIÉN.”
(GALLEGO, 2020, P. 382)

De esta manera introduce Mar Gallego en su libro “Como vaya yo y lo encuentre, feminismo andaluz y otras prendas que no veías” el territorio inexplorado de “ser la nieta de”; que genera roles identificativos que acompañan al desarrollo idiosincrásico y cultural.

Yo soy nieta de *la Luisa der Tata y Curro el leñaó*, la niña del Olmo, el más chico de sus hijos. Y por otro lado nieta de *la Mercedes de la Huerta y Rafael el Gordo*, la de la Mari, si le preguntas a mi abuela, la Patro si preguntas en el pueblo. Yo por mí misma no guardo apodo. Quizás porque después pretendí convertirme en otras cosas que me llevaron a alejarme de la cotidianidad del pueblo; pero una vez entras en la vorágine competitiva de aspirar a tener ciertos atributos, méritos, títulos académicos o renombre, por así decirlo, tranquiliza recordar que simplemente puedes ser la nieta de la Luisa der Tata o la nieta de la Mercedes. Y en ese simple título, que aparenta hasta connotaciones vulgares, lleva guardado todos los valores, los cariños y los relatos que conforman la persona que a día de hoy soy. Porque, como bien recalca Gallego en respuesta a esta pregunta, “no es una respuesta que necesite ser conquistada o alcanzada. Nos viene dada y contradice un sistema mercantil en el que la identidad, como la vida, se gana.”

De hecho, el sentido de este trabajo es incidir en la importancia de los lazos familiares como fuente de conocimiento, capacidades y, obviamente, bases identitarias. Es por ello, que lo genealógico adquiere especial relevancia en este desarrollo, ya que sin este principio no tendrían lugar los ecos que dichas raíces familiares y geográficas puedan motivar tanto en el desarrollo intelectual, como el plástico, a través de mi propio discurso como mujer, andaluza y artista. “Solo es posible el desarraigo si no se olvida el origen”.

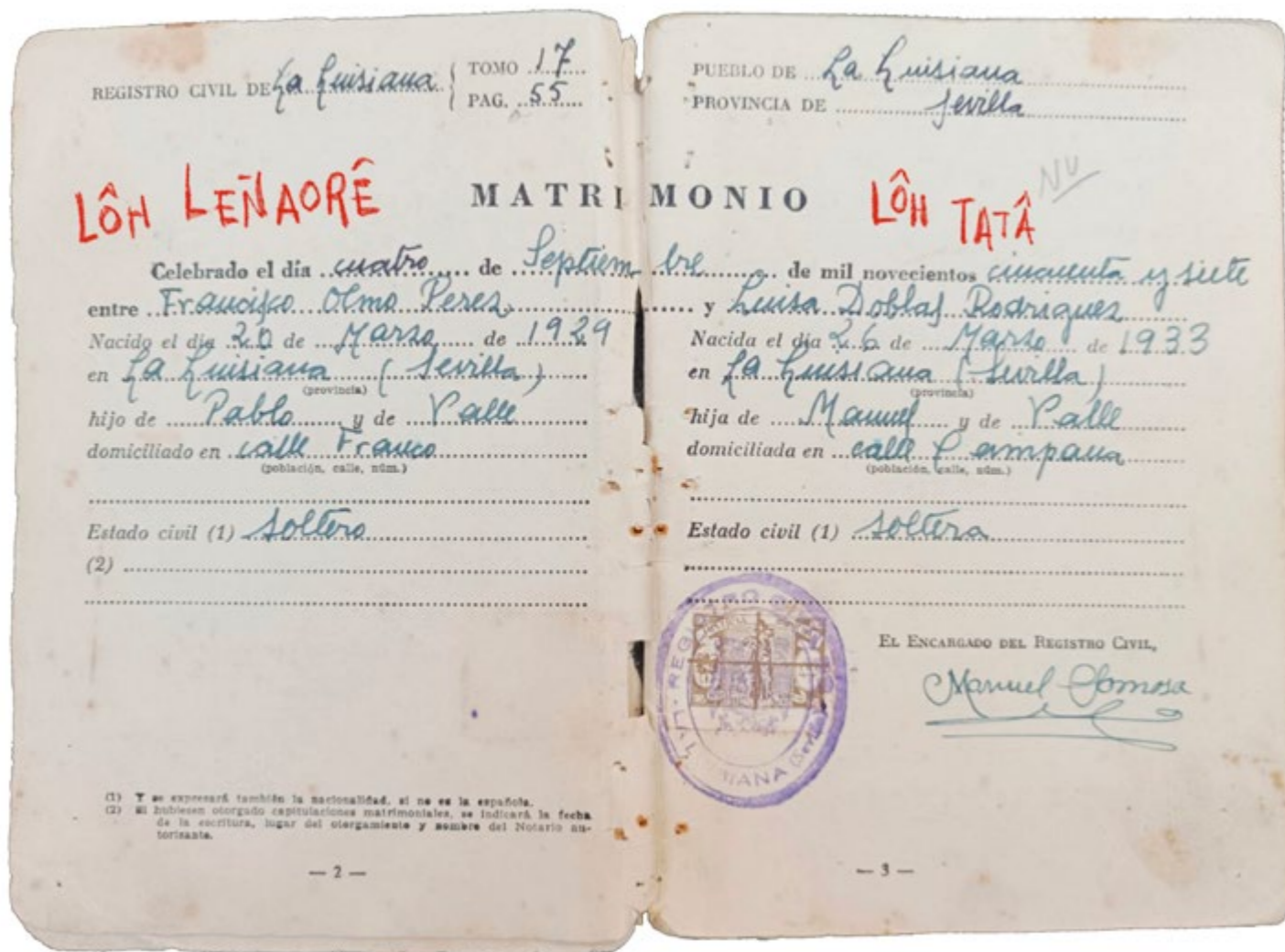


Fig. 10: Nuria Olmo, Libro de Familia (2023). Escáner y dibujo digital. Documento original de 1957.

**Y . I . S . H E R E N C I Á : F A -
T I G Á Y A L E G R Í A :
D R A M A T I Z A C I Ó N , D E S D R A M A -
T I Z A C I Ó N Y A L E G R Í A C O M O
P L A N T E A M I E N T O A N T E L A
P R E C A R I E D A D .**

El ser “la nieta de”, como hemos comentado anteriormente viene ligado a un contexto, tanto territorial como familiar que generan diversas cuestiones sociopolíticas que buscan una respuesta o solución en su misma cotidianidad. Es por eso, que es desde el comadreo donde surge un sistema de apoyo y autodefensa entre las mujeres, que se nutre de la expresividad corporal, el contacto y el arte, el arte de narrar, hacer de todo una hipérbole llevándolo casi a la carnavalización del propio sujeto. Que en cierto modo debemos decir, ahí reside la magia de la mujer andaluza, su *age*, su desparpajo. Pero este “*age*” es el mismo que delimita estereotipos y crea una exotización simplista en base a una forma de vida, que es condenada desde la otredad negándose a reconocer los relatos de nuestra tierra, dándole sentido al fracaso para poder ver que detrás de la pobreza hay culturas con sabiduría propia. Las inercias históricas, tras décadas de asignación ajena de la identidad andaluza, así como la consecuente y doble invisibilización de la mujer rural andaluza, no han sido más que motivos que han sumido a sus tareas, quehaceres y saberes a un progresivo ostracismo. Ostracismo al que, podemos decir, está condenado todo el pueblo andaluz desde sus orígenes por el simple hecho de estar en el sur. Lo que el sociólogo **Boaventura de Sousa Santos** (2018) llama *línea abisal*. Es una línea simbólica que divide la realidad en dos reinos “*el reino de este lado de la línea y el reino del otro lado de la línea*”, donde la realidad que existe en el otro lado de la línea se convierte en no existente. Además la línea abisal hace que entre los dos lados no exista comunicación. Cuando **Soledad Castellero** (2022) habla de esta teoría en “*Las sin tierra: rompiendo el mito de la musa andaluza*” afirma “*Andalucía se encuentra al otro lado de la línea. Esto explicaría por qué nuestros*

acentos no están en los medios de comunicación, por qué nuestra tierra es dedicada a la producción para la exportación o por qué las mujeres andaluzas han pasado a la historia mitificadas, folclorizadas y representadas como seres sin agencia. Esto ha ido provocando una subalteridad andaluza que afecta a su población en general y a las mujeres en particular. Y a las mujeres que ocupan trabajos esenciales mucho más. Hablamos de las jornaleras, las trabajadoras migrantes, las que alimentan el mundo desde la trinchera que les deniega un espacio público. Las ausencias también hablan y es por ello por lo que toca cuestionarse por qué ellas no están en la historia que nos han contado de Andalucía, por qué ellas no están entre las musas que nos han asignado ”

Es en respuesta a esta discriminación histórica o estado de invisibilidad donde surge el empoderamiento de figuras femeninas que reivindican el valor de estos relatos y la manera de ser. Desde el siglo XX, sobre todo con la mujer postfranquista, comienzan a aparecer entre las copleras letras, actuaciones y acciones en sí que comienza a dejar de lado la imagen sumisa, aunque todavía ligada al tópico folklórico vacío de significado para espectadores externos. Haciendo apología del “mito de la mujer andaluza”, como define Castellero, esa concepción histórica que nos lleva a personajes como **La Chiquita Piconera, La Malvaloca o Carmen**, que construyen un imaginario en torno a la idea de mujer andaluza que asocian directamente con belleza, ociosidad, prostitución... “*Una mezcla de folclore, orientalismo y sospecha que impera en el imaginario colectivo y que impide identificar lo andaluz con una cultura emancipante, pues en la creación del mito no hemos estado presentes nostras, las mujeres andaluzas, si no que nos ha venido impuesto*” (Castillero, 2022, p.33). Es partiendo de esta base, y con la posterior aparición de la figura de las folclóricas, lo que da pie en la actualidad a la evolución y resignificación del término, que está derivando en un imaginario popular que gira en torno al neofolklore, y las connotaciones reivindicativas que el mismo guarda. Las figuras de las folclóricas como **La Jurado o Lola Flores** se han convertido en estampas casi religiosas, ya que dieron paso, sin saberlo, a un punto de inflexión en la visión de la mujer, otorgándose libertades a sí

mismas que años atrás, y prácticamente en el momento que sucedieron, eran impensables. Como por ejemplo, una de las grandes frases de La Lola, y por la cual ha hecho que se convierta en un icono para el colectivo LGTBIQ+ también, fue *“Quién no se ha dao alguna ve un pipazo con una amiga”*, hasta llegar a la gran incidencia que tuvo intervención de **María del Monte** como pregonera del Orgullo de Sevilla en 2022.

A raíz de estas figuras principales que acabo de mencionar, dentro de las Folklóricas y una de mis favoritas, se encuentra **La Martirio**, que provoca un giro total en la imagen que había instaurada sobre los cánones de una coplera. Coetánea y amiga de kiko Veneno, Raimundo Amador y grupos que estaban sacando a flote el rock andaluz como Smash y Pata Negra, además de haber pertenecido a Jarcha, agrupación que tuvo bastante peso en la transición por su canción protesta, Maribel, crea este personaje cargado de sarcasmo y concentrado todos los tópicos posibles sobre la mujer andaluza postfranquista. La carnavalización extrema en la estética en sí y la dramatización burlesca ejerciendo en toda regla el papel de maruja, conforman un alter ego, que Maribel usó de manera resiliente para afrontar el papel de ama de casa y la crianza de su hijo sola, a la par que continuar con su carrera. Figuras como esta, son las que respaldan y dan pie al término formulado por Mar Gallego para su proyecto de feminismo andaluz anteriormente mencionado, el *psicofolklore*.

“Tiene por significado usar los elementos de culturas populares, cultivadas mayoritariamente por mujeres, que históricamente han sido denostados. El objetivo es darles la vuelta y usarlos como fuente y no como debilidad. Con respecto a Andalucía, en estas prácticas llevadas a cabo por mujeres pobres se incluyen su enorme capacidad comunicativa o la creatividad que ha tenido labrar para hacer frente a las diferentes situaciones de precariedad. En este devenir psicofloklórico suelo incluir también la figura de las folclóricas como elemento de juego, diversión y poderío, como forma accesible de ganarnos un personaje que haga de alter ego en nuestro día a día. Aglutino aquí la cuestión del activismo y del feminismo entrevistando a mujeres que, mayoritariamente, han pertenecido y per-

tenecen al movimiento feminista” (Gallego, 2020, p.160)

Figuras más puramente flamencas, que salen un poco de la performatividad folclórica, también tienen cabida dentro del término. Aunque desde un semblante y una imagen más austera, es inevitable las reacciones psicofolklóricas en entornos o situaciones que per sé son cómicas o dignas de dramatización sarcástica. El mejor ejemplo de todos probablemente puede ser **La Paquera de Jerez** en Tokio pidiendo un *pushero*, escena que queda recogida en el documental *“Por oriente sale el sol”* (de Fernando Gonzalez Caballos e Yvan Schrenk). En este mismo encontramos testimonios de La Paquera, que reafirma la problemática sociopolítica que atañe a la mujer andaluza de forma histórica, desde las figuras más bajas como las jornaleras, hasta emblemas del mundo del flamenco como es La Paquera.



Fig. 11: Captura de Pantalla, Por Oriente Sale el Sol, documental dirigido por Fernando González-Caballos, Yvan Schrek. <https://www.youtube.com/watch?v=OlgA0uwAOL8>

- TRAÉRME UN PUSHERO!
TENGO EL ESTÓMAGO ZECO, TÚ ZABE LO QUE É ZECO?
TOKIO DE MIS CANNÉ

“En aquella época de muchacha... toas las muchachas salían a la calle, a enamorarse, í a los sitio con las amigas... Yo no tenía na de ezo. Yo cin gustarme cantá, tenía que í pa ganá dinero. No tenía má remedio por las circunstancias de la que venía. De tiempos de posguerra. Me quitaban de los sitios y me llevaban a canta ar Puerto, a muchas fiestas que daban aquí en Jeré. Luego vino Purpón y me llevaba a los Naranjos, a muchas fiestas de los Bohórquez... Muchas fiestas. Horroroso. En sí yo no he tenío niñé.”

Sobre esta figura en concreto, y trabajando desde el quehacer orientado a una estética tópica y flamenca, se encuentra **Pilar Albarracín**. Desde los comienzos de su trabajo ha hecho girar a éste en torno dos postulados fijos que se complementan perfectamente a la hora de formar su obra desde un punto de vista material y conceptual. Estos dos postulados son la representación crítico-constructiva de las tradiciones populares de Andalucía y la utilización del cuerpo, su propio cuerpo, como soporte y medio de transporte donde -y con el que- elaborar narraciones. (Barbancho, 2007, p.36). Es por esto, Albarracín, el referente a nivel artístico más importante en cuanto a materialización que pueda mencionar a lo largo



Fig. 12: Pilar Albarracín, Tortilla española (1999) <http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos5.html>

del proyecto. Por la atención absoluta que presta en su obra al papel de la mujer y la dramatización de los mitos y tópicos, y por supuesto, por cómo lo aborda desde la multidisciplinariedad, y en la mayoría de sus formas, generando vínculo y conflictos desde el cuerpo.

En Tortilla a la Española (1999) se rasga con violencia el traje y hace una tortilla con él. La escena se presenta como si de un programa culinario se tratara, con un escenario aséptico y todos los elementos necesarios para hacer una tortilla a su alcance. La sorpresa llega al comprobar que una vez preparados los huevos, en lugar de patatas la artista/cocinera comienza a sacar jirones de su vestido carmesí, como si de jirones de su propia carne se tratara. Al final resulta que la tortilla simula estar hecha con carne de mujer. La mujer que trabaja para los demás, que se entrega, que alimenta. Es la transformación de la tortilla, o cualquier otro alimento, en un antropofagia metafórica. (Barbancho, 2007, p.37)

Partiendo de todas estas mujeres, que sin saberlo crearon escuela, nacen las pertenecientes a “la generación del mollete”, como lo llama **Jesús Jurado**. Desde los tanguillos de la Lola, de quien se dice que fue la primera rapera de España, comienzan a surgir jóvenes artistas que generan denuncia desde su posición como mujer andaluza desde la música, pero sobre todo el rap. Encontramos figuras relevantes como Bebe, Mala Rodríguez o sobre todo, **Gata Cattana**, que es prácticamente una deidad en este nuevo andalucismo por el legado que dejó antes de morir con tan solo 26 años, siendo poetisa y rapera. Quien mucho antes de la revuelta contracultural de 2018, ocasionada según Jurado por Rosalía, ya daba las primeras pinceladas (con el perdón de Enrique morente y Lagartija Nick en cuanto a fusión flamenco-electrónica se refiere) sobre las bases musicales de estas nuevas vertientes fusionando rap, flamenco y electrónica. Directrices que más adelante tomarán una gran cantidad de artistas andaluces. Tomando siempre posición y desde una visión muy crítica como andaluza y mujer.

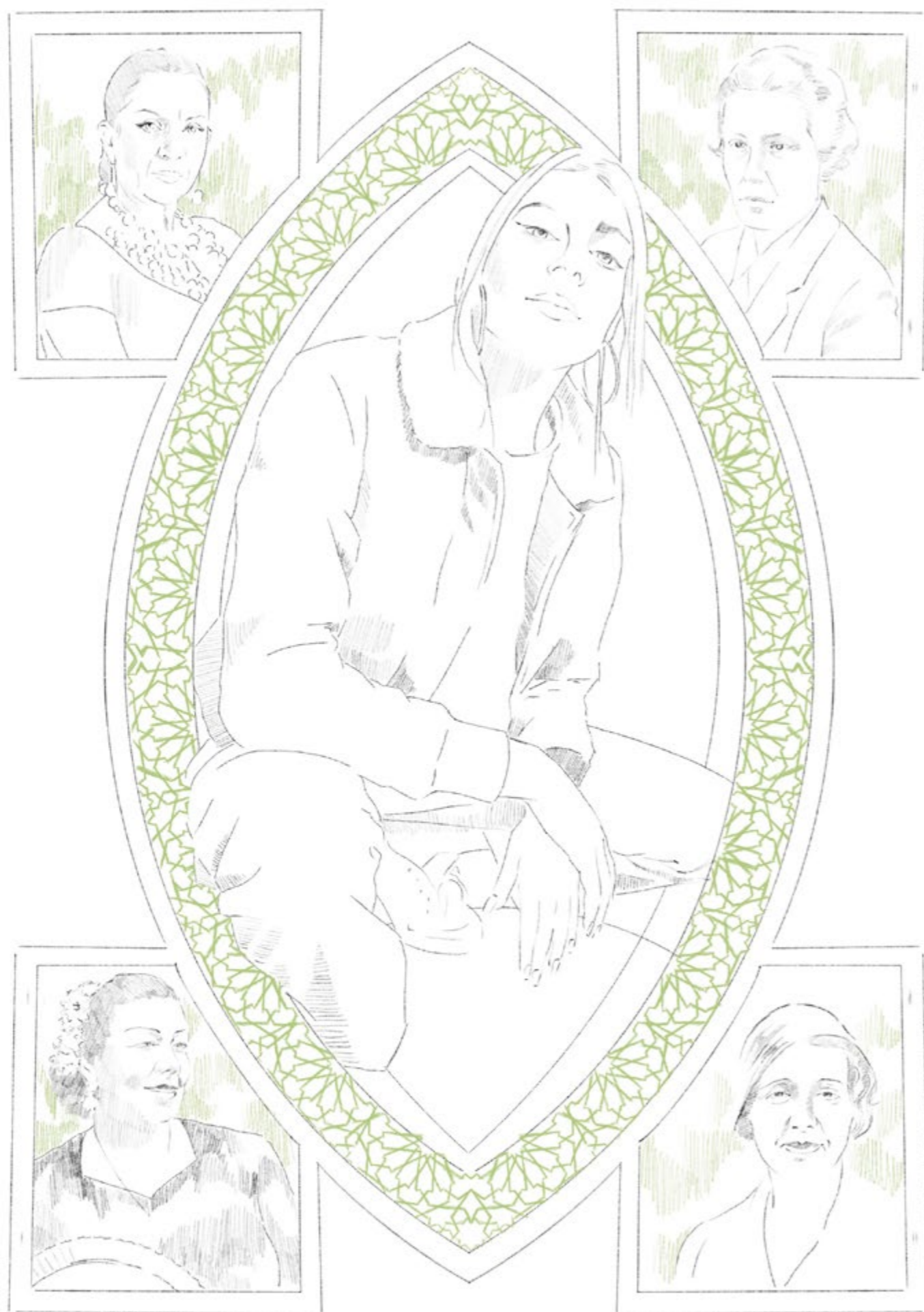


Fig. 13: Nuria Olmo, Tetramorfos (2023). Ilustración digital

[...] MÁS PA' ALLÁ QUE PA' ACÁ, POR SUERTE O DES-
GRACIA
FUERA CUATRO YONKIS ATRACAN UNA FARMACIA
ME VAN A CONVENCER A MÍ CON DOS O TRES FALA-
CIAS
SUCIAS, A NOÉ LE VA' VENIR TÚ A HABLAR DE LLUVIA
HUYE DE AQUÍ O TE LLEVAS LA DE TUVIA
SE TE NOTAN TODAVÍA LOS PALOS QUE NO TE DIERON
TORERO, RELAJA ESA POSTURA
AHÓRRATE LOS AIRES DE ENTENDÍO
CUANDO HABLES DE MI CULTURA
FUERA DE TÓPICOS, BASURA QUE OS INCULCAN
HABRASE VISTO ANDALUZA MÁS CULTA
QUISIERAN LLEGAR A ENTENDER
LO QUE SUELTA ESTA BRUJA
SE QUEDAN A MEDIAS Y LUEGO ME CULPAN
LA CHUPAN LOS GRUPOS DE MIERDA QUE TRIUNFAN
TO' EL MUNDO LO SABE, NO ES NINGUNA VERDAD
OCULTA
QUE SOBRAN MARUJAS Y FALTA PANOJA
CUÉNTAME ALGO NUEVO QUE NO SEPA, POR LA VIEJA
LO QUE TÚ SABES ES PURA TEORÍA DE PARKER
LO QUE YO SÉ NO TE LO ENSEÑAN EN LA ESCUELA
YO NO HE VENÍO A CLASIFICARTE, ASÍ QUE, POR
TANTO
AHÓRRATE LOS AIRES DE PARGUELA
RELAJA, QUE ESTOY HACIENDO ARTE DE MIS QUEJAS
TOCANDO DONDE PUEDO, COMO PUEDO Y SI ME DEJAN
CONFÍO EN QUE AL FINAL SE LLEVARÁN LA MORALEJA
DORMÍOS COMO VENÍAN LOS VEÍA DESPERTAR [...]

EXTRACTO DE TIENTOS DE ANA ISABEL GARCÍA
(GATA CATTANA)

Actualmente en el panorama artístico andaluz encontramos mujeres que son herederas de todo lo mencionado anteriormente: **Maria José Llargo, Rosario La Tremendita, Rocío Márquez, Carmen Xía o Mestizas** son actualmente iconos del panorama artístico andaluz, ya sea flamenco contemporáneo, rap o electrónica. Gracias a quienes se está desarrollando también una cierta estética que atañe a este *moderneo andalú*, refiriéndose a la actual vertiente contracultural que toda esta vorágine genera.

Aludiendo a esto, desde una estética *neofolklorica* y *macarrita-canastera*, donde podríamos utilizar también el *psicofolklore* como premisa por la fórmula reactiva y resignificativa del uso de estéticas que han sido denostadas, haciendo referencia por ejemplo a lo kinky; encontramos grupos y artistas referentes actuales que pertenecen a esta corriente como pueden ser **La Plazuela, Sevilla Distorsión, Califato ¾, Plasaporros** y, por supuesto, **la rapera-coplera Carmen Xía**, que centra toda su producción en el feminismo desde las carnes de una mujer andaluza. Uno de sus temas más polémicos y reivindicativos es *Orguyoça*, donde hace un recorrido desde las raíces del feminismo andaluz hasta la actualidad, abordando la problemática de la **andaluzofobia**; término que desarrolla la activista feminista y antropóloga onubense **Ana Burgos**, y que hace referencia no a la discriminación que existe hacia lo andaluz desde fuera, si no la que llevamos internamente cada una de nosotras y nosotros, por la violencia en la que nos han educado hacia nuestro estado natural y que nos hace autocorregirnos constantemente en cuestiones de acento, lenguaje o expresión corporal.

ORGUYOÇA, KILLA, DE TOÂH EYÂ
DE LA TIERRA QUE PIÇO DÊDDE OLIVO A CÔTTA
DÊDDE ER QUEHÍO ÂTTA MI CURTURA
QUE ÇE TE QUITE LA BERGÛENÇA EÇA DE ÇÊH AN-
DALUÇA

EXTRACTO DE ORGUYOÇA, CARMEN XIA

Arbonaida, Balcón o Pelliza podrían estar directamente unidas a estos términos y descripciones ya que son las piezas que abordan la problemática desde la postura más política. Buscando esa resignificación y reapropiación de una identidad a partir de tratar de construir un nuevo lenguaje (ortográfico y signifiicante) o estética.

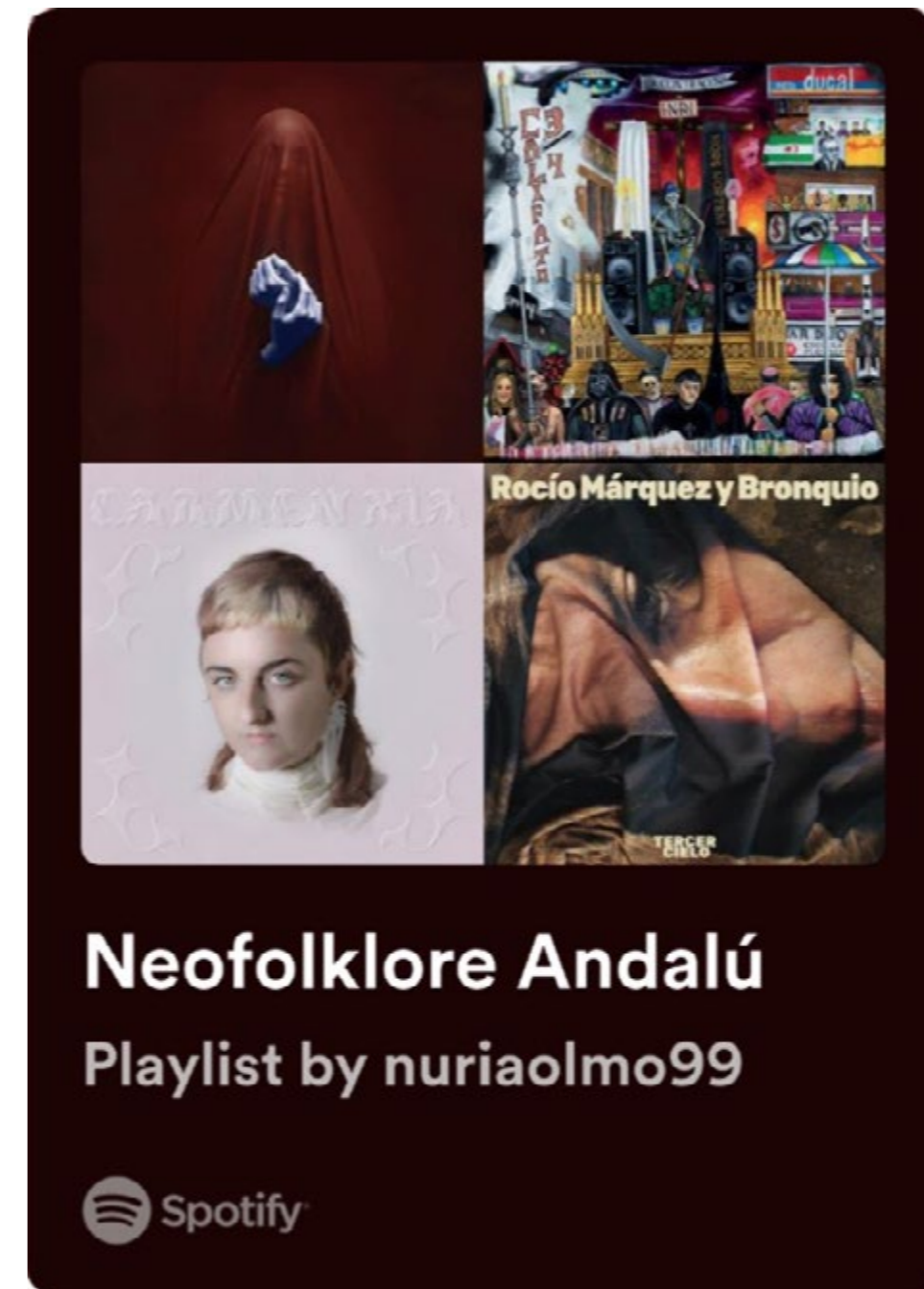


Fig. 14: captura de pantalla, Neofolklore Andalú, Playlist de Spotify (2023) <https://open.spotify.com/playlist/ONfuEVVRSdIcYb23FOVQWp?si=1e6fe32edaba42b5>

Y . I . 2 . FAENA DE IDA Y
VUELTA, DEL TAJO A
LA CAÇA:
CUERPOS TERRITORIALES

“EL FLAMENCO ES LA MÚSICA DE UN PUEBLO OPRI-
MIDO COMO EL GITANO Y DE UN PUEBLO POBRE
COMO EL ANDALUZ”. PACO DE LUCÍA.

El baile y el cante flamenco es el ejemplo paradigmático de sabiduría popular que conlleva la más auténtica conexión con la vida “en obras que se hacen solas a través de siglos y de poetas” como decía Juan de Mairena. Los cantes de ida y vuelta concretamente hablan de esa conexión pura con la vida. Su procedencia se ubica en el centro y sur de América. Uno de los más conocidos, como la guajira, procede de Cuba, y el término en sí hace referencia a los campesinos cubanos, hablando de todos estos de roles y quehaceres ubicados en torno al trabajo.

Dentro de la amplia ramificación del flamenco hay otros palos en los que su origen está también unido al trabajo, como podría ser el martinete, que se gesta a partir del ritmo de martillo en las fraguas, los pregones, las mineras o los cantes de trilla, también conocidos como cantes camperos, que marcan su ritmo con cascabeles o campanillas, como los que llevaban las bestias de tiro durante la faena de la trilla en las eras.

Los cantes de ida y vuelta, desde nuestra perspectiva, nos permiten hablar de las tareas que aluden a lo cotidiano, a las rutinas diarias, a los quehaceres que suscitan la actividad dentro y fuera del hogar, o entre hogares. El reparto de tareas, La compra (acciones externas), la colada (sábanas, ropas, estandartes), la plancha y la costura, la cocina (internas), la limpieza (externa e interna), el descanso, el palique y la política, las distracciones,

Pero lo más importante del cante flamenco y su expresión en sí no es la ramificación de sus palos por curiosa que me resulte, si no lo que transmiten. El flamenco habla de fatiga y de queja -el quejío-, como estrategias de resistencia al trabajo. **Maria Alcaide** en su proyecto *Cuerpos de trabajo*, habla del contexto cultural andaluz y el lenguaje asociado al cansancio laboral, como son los términos anteriormente mencionados. Alcaide los denomina como formas de resistencias somática, obrera y feminista. “Se plantea así la actualización de unos términos que son legado, a partir del trabajo con la tierra, desde la tierra, volviendo a la tierra...” (Alcaide, 2023) El término que toma principal protagonismo es el quejío, por su fuerza expresiva y de reclamo, entendiéndose, ante la precariedad desde una visión feminista; reiterando el uso de la garganta y su propia fuerza.

YO HE PASADO FATIGAS DOBLES
PERO VA A LLEGAR LA HORITA
QUE MI GUSTITO SE LOGRE
CON LA GANANCIA DEL SEBO
YO LES VOY A COMPRAR A MIS NIÑOS
UNOS ZAPATITOS NUEVOS
PAQUERA DE JEREZ (BULERÍAS)



Fig. 15: María Alcaide, *Cuerpo de Trabajo*, vista general de la exposición (2022) <https://mariaalcaide.com/home-esp/trabajo/cuerpo-de-trabajo-2022>

Antonio Manuel, en *Flamenco arqueología de lo jondo*, describe con una metáfora a través de la maternidad y el dolor mediante en un quejío, el flamenco en sí.

“Ella parió en la misma cama y el mismo día que murió de hambre uno de sus hijos . Sola. Su hombre andaba buscando faena para que no se le murieran más hijos esa noche. Como si estuvieran imantadas por un amor telúrico, las aguas de la placenta se filtraron por el jergón para ungir de rojo la cajita blanca donde descansaban los restos de su hermano, y darle el pésame. La vida encima, la muerte abajo. Y en medio, la madre. No me extraña que pariera callada para no despertar al niño muerto. Pero si al final gritó porque la dignidad se le quedó estrecha para contener las duquelas de la vida y de la muerte, que Dios me perdone porque en ese bendito alarido encerró la historia del flamenco”. (Rodríguez, 2021)

Esta artista plantea también si sería posible elaborar una genealogía andaluza de la representación en la que el quejío tenga un papel político y emancipador, o si hablamos más bien de formas estéticas y ficciones que perpetúan estereotipos en la intersección entre el trabajo manual y sueño. A esta y otras cuestiones similares, Alcaide pretende dar respuesta mediante la materialización de piezas textiles y audiovisuales.

El uso del textil en sí, ya alude a lo femenino, además de guardar la versatilidad del propio material en la variación de sus usos. En Jato y viandas se utiliza también el medio textil para hacer alusión a lo femenino, pero buscando de una forma diversa esa respuesta al papel político y emancipador en torno a la genealogía, sin convertirse en estereotipo. Aunque este proyecto no gire en torno al quejío como tal, es inherente a los términos a los que sí alude como son la fatiga y el trabajo como roles hereditarios.

Pero si nos centramos en la cuestión teórica de la pregunta anteriormente formulada, debemos sentar la base en la problemática que expone

Silvia Federici sobre la mujer en el ámbito laboral: *“En el desarrollo capitalista la mujer ha sufrido un doble proceso de mecanización. Además de estar sometida a la disciplina del trabajo, tanto remunerado como no remunerado, en las plantaciones, las fábricas y los hogares, se ha expropiado a la mujer de su cuerpo y se le ha convertido en un objeto sexual y en una máquina de procreación”.* Por lo tanto ser mujer ya nos encasilla dentro de un estereotipo, que se concreta y se carnaliza debido a nuestra situación geopolítica. Pero el quejío, aunque no se llame así fuera de Andalucía, es un grito de rabia que está dentro de cada una de nosotras. Es una forma resiliente y a la vez liberadora de expresión de nuestros cuerpos.

En el *Ideal Andaluz*, Blas Infante deja así constancia de la situación de las jornaleras:

“(…) He sentido indignación al ver que las mujeres se deforman consumidas por la miseria de las rudas faenas del campo, al comprobar cómo sus hijos parecen faltos de higiene y pan, como sus inteligencias se pierden atrofiadas por la virtud de una bárbara pedagogía, que tiene un templo digno en las escuelas como cuadras; o permaneciendo totalmente incultas requerida toda la actividad, desde la más tierna niñez, por el cuidado de la propia subsistencia, al conocer todas, absolutamente todas, las estrecheces y miserias de sus hogares desolados. Y después, he sentido indignación al leer en escritores extranjeros que el escándalo de su existencia miserable ha traspasado las fronteras, para vergüenza de España y Andalucía”.

Estos testimonios de Infante hacen alusión directamente a la problemática anteriormente planteada por Federici. Pero como testimonio mucho más concreto y real, al final de un archivo de audio, que yo misma grabé durante una tertulia familiar hace un par de años, *la Luisa der Tata* comienza a narrar una serie de historias entre amor y fatigas, cómo conoció a su marido, mi abuelo, y porqué comenzó a trabajar para sus padres; hasta remontarse a su niñez, y a cómo por su situación de pobreza y

precariedad le llevó a trabajar desde edades muy tempranas como a la mayoría de las mujeres rurales andaluzas.

Y luego después, con la familia que estábamos nosotros que trabajaba mi padre, po me dice "Luisa, ¿tu me quiere guarda los pavo?" Tenía una pira de pavo, y en er rastrojo cuando segaban er trigo po me llevaba yo los pavo pa que comieran en el campo... Y me dice la awela, la madre del awelo, "Luisa tu te quiere lleva los mio también?" Weno po me los llevo... Y guardaba yo los pavo de uno y de otro. Y compraron tela, porque entóhe no había ropa hecha, me compraron tela pa hacerme un vestido las do, me junté con tela pa dos vestíos porque teníamos na ma que uno. Y entonce dice mi madre no, uno pa la Carmen y otro pa ti... Ya pille yo uno nama también... Pero yo le guardaba los pavo a los awelo, y tenía mi padre también una cochina de cría me la llevaba yo al rastrojo de noche... y yo me tendía en er poco pasto que juntaba mientras que la cochina comía por allí. Y esa era la vida que teníamos en er campo. ¡Y me fui de niñera con nueve año!

(...) Una familia que se fue a trabaja allí ar campo, y le dijo al awelo ¿no me manda una de tus niña pa que me cuide los mio mientras que nohotro trabajamo? Weno po llévate a mi Luisa.. Ea, po allí ar campo, en un Chozo que había con un corchón en er suelo y yasta. Ganaba dos reale al día (...) ¿Tu sabe lo que eran dos reale no? (...) Media peseta.

Bueno po eso, y entonce me fui yo con esta familia y ganaba do reale, y me dejaba er cocido puesto en candela llama, y yo se lo tenía que tené guisado pa cuando ello terminaran de trabajá con er cocido hecho. (...) Y er vecino me dice "¿Te doy un reá y me guisa la olla a mi también?" Con nueve año... Digo bueno..

El hecho de parafrasear a mi abuela en el mismo epígrafe que a Silvia Federici o Blas Infante, hablando de feminismos sin que sean hegemónicos y representando el andalucismo desde lo no partidista ni patriarcal, como todos los términos que se asocian a problemáticas políticas, es lo que hace que encuentre *sentío* a este desarrollo y esfuerzo.

En palabras de Soledad Castellero *"nuestros patrones de poder estaban alejados de las realidades de nuestras madres, vecinas y abuelas porque nunca aparecieron ellas en libros de texto, en la televisión, en los periódicos ni en el relato hegemónico, más allá de cuando se anuncian las cifras de desempleo, del analfabetismo o por contraparte el folclore vacío de significado en fiestas señaladas"*. Pero gracias a mujeres como Castellero o Gallego se está dando un cambio de percepción y se está consolidando la resignificación del mito.

Las herencias, a través de esas mujeres, trascienden lo meramente material. De ellas heredamos saberes, recetarios, destrezas, paciencia, dedicación, cariño, carácter,... Esto es, las herencias que de ellas nos llegan superan lo material, suponen valores a la cultura que aportan mucho más que la masificación de objetos de consumo.

Citando otra vez a Mar Gallego, me reitero en estas palabras para mí imprescindibles: *"Por eso en los relatos nunca podemos olvidarnos de sus voces ni de sus sabidurías, ni de que ellas también son objeto de nuestros sentires colectivos y de nuestro presente, porque, si afirmamos que solo la gente joven es el futuro, estamos insistiendo en un modelo capitalista que desecha los cuerpos más sabios cuando ya no les sirve."*

**V.II.AJUAR:
ANÉCDOTAS Y
SENTIRES COMO
FORMA LEGÍTI-
MA DE CONOCI-
MIENTO**

**CONSTRUCCIÓN DE REALIDADES A
TRAVÉS DE RELATOS.**

ESCRIBIRÉ QUINIENTAS VECES EL NOMBRE DE MI MADRE. CON UN VESTIDO BLANCO TRAZARÉ CADA UNA DE SUS LETRAS POR LAS PAREDES DE MI DORMITORIO, POR EL SUELO DEL PATIO DEL COLEGIO, POR EL PASILLO DE LA CASA MÁS ANTIGUA. PARA RECORDAR MI ORIGEN CADA VEZ QUE YO VIVA.

[...]

GRITARÉ QUINIENTAS VECES EL NOMBRE DE MI MADRE PARA QUIEN QUIERA ESCUCHARLO, Y ESCRIBIRÉ QUE BENDIGO ESTE MEDIO CORAZÓN EN HUELGA MÍO, PUES NO OLVIDO: NACÍ PARA LLORAR LA MUERTE DE OTROS.

EXTRACTO DE TARA, ELENA MEDEL,
POETA CORDOBESA.

El ajuar, término que está quedando obsoleto por el propio desuso en las sociedades más actuales, hace referencia a un conjunto de objetos, principalmente menaje y elementos relacionados con el espacio doméstico que, hace años, recopilaban las mujeres a lo largo de su juventud o noviazgo para el momento de su emancipación. Siempre ligada al matrimonio, claro. Este acto era ejecutado por todo tipo de mujeres sin importar su clase social, aunque dependiendo del estatus reunían un ajuar más completo y lujoso, o menos. Estos objetos son los que determinaban el bienestar y la comodidad del nuevo hogar; además del destino común de todas las mujeres de la época, mandiles y cucharones que determinaban la labor femenina del hogar hasta el crucifijo del cabecero de cama que guarda la rigurosidad religiosa y un tanto supersticiosa cultivada desde hace siglos.

Si observásemos el ajuar desde una concepción actual, la utilidad real de lo objetual sería su conceptualismo en sí, forjar una visión casi como la que tiene Pilar Albarracín de lo que llama “**antropología de lo cotidiano**” en *Recuerdos de España*, donde ofrece una visión “*desacralizada, irreverente y liberadora de los mitos sociales y las estructuras ideológicas que toman cuerpo en el folclore y específicamente en el flamenco*” (Albarra-



Fig. 16: Pilar Albarracín, sin título (torera), (2019). <http://www.pilaralbarracin.com/fotografias/fotografias17.html>

cín,2010,p.10) Es decir, llevar los propios objetos a una resignificación que tengan cabida en el imaginario y la sociedad actual en sí, respaldando la evolución de los relatos que nos definen.

El imaginario popular en sí se sostiene reforzado por sostener una memoria colectiva. Cuando nos referimos a objetos de ajuar/desván, u objetos que actualmente se encuentran en desuso o están quedando fuera de esa memoria o imaginario colectivo, pasan a convertirse en recuerdos-imágenes, que es como define Augé a los recuerdos de la infancia, ya que para el registro iconográfico popular, esos conceptos ya casi difusos pasan a ser presencias casi fantasmagóricas, que acechan o aparecen levemente en nuestra cotidianeidad.

“Clifford Geertz habla de la cultura como un sistema de símbolos en perpetua interacción. Y Pal Ricoeur encuentra en esta definición un punto de apoyo a su propia definición de lo que él denomina mimesis I: para imitar o representar la acción (de lo cual trata en mimesis II) hay que ‘comprender previamente en qué consiste el actuar humano, su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad’. La literatura sería siempre incomprensible si no viniese a configurar lo que ya posee una realidad en la acción humana.” (Augé, 1998, p. 36-37)

Las dos hipótesis que barajan estos autores comprenden el objeto o conjunto de objetos que están siendo estudiados en sí: el símbolo ejecutando una acción. Todos ellos son elementos funcionales, ya sea con fines religiosos como medio para las plegarias o utensilios para desempeñar labores concretas. Todos ellos narran una forma de vivir anclada a una cultura y una tradición a escalas generales; y cada uno de ellos también guardan y narran historias personales que es lo que hace construir un linaje concreto, como bordar las iniciales en las sábanas; un ingrediente exacto en una receta; o la desacralización de una imagen religiosa para convertirla, desde el más pagano deseo, en un acto de simple fe. Son acciones que se entienden en un conjunto colectivo pero cada una habla desde su propia individualidad. En palabras de Mar Gallego *“las perso-*

nas estamos hechas de historias y también somos catalizadoras de las mismas”. Desde una posición donde jamás hemos encarnado el reconocimiento histórico y en la que hemos vivido muchos años siendo nadie, el único legado material y conocido que ha quedado para narrar nuestras historias han sido los objetos, *lô ahuarê*. *«Existen tiempos y lugares en los que la identidad no reside más que en los mitos, las creencias y los relatos, pero también en sus cosechas y el ganado y en sus vajillas y en comportamientos colaborativos»*. (Bellido, 2018, p.157)

Y . 2 . 3 . C O N S T R U C C I Ó N D E R E A L I D A D E S A T R A V É S D E R E L A T O S

Como afirmaba Lorca, *“hay cosas encerradas dentro de los muros que, si salieran de pronto a la calle y gritaran, llenarían el mundo”*, y cuando la Luisa der Tata y la Carmen de Matías- además de tantas mujeres- salían al rebate o a fregá la puerta, lo llenaban. No se trata de construir una nueva realidad, si no de darle voz a la nuestra ya existente. Se trata de seguir haciendo el puchero igual que lo hacía tu abuela, con el mismo ceremonial, un ritual a preservar. Gallego, en el artículo *“la memoria es una hierbabuena en el puchero”* equipara la hierbabuena a resistencia, y habla de esa transmisión generacional de saberes que reside puramente en actos. En quehaceres. *“No podéis construir memoria andaluza sin quienes llevan guardándola toa la vida. Las mujeres andaluzas. No cualquier mujer andaluza. Las pobres, las precarias, la que veían que una revolución era un ratito de cuidao con una vecina. Las grandes cuestionaoras de los grandes saberes. No podéis hacer revolución de memorias sin nosotras.”*

Recopilar, guardar, estudiar y reinterpretar testimonios reales. Hacer preguntas y dejar hablar a quienes nunca se les escuchó para hacer lícitos los orígenes de quienes no nacen con título, sino con apodo. Hasta ha-

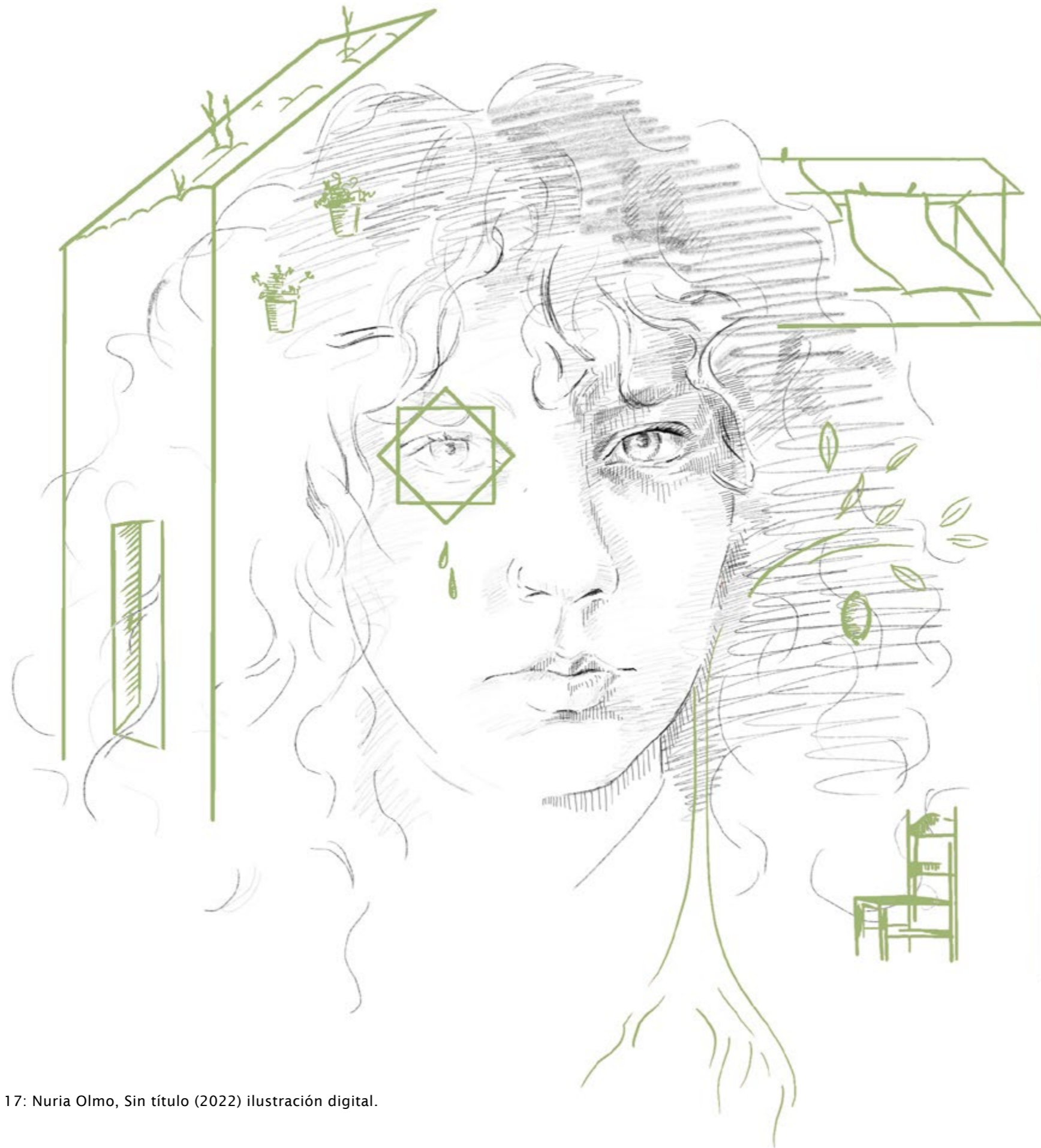


Fig. 17: Nuria Olmo, Sin título (2022) ilustración digital.

cer que se reconozcan de manera equitativa y desde una visión no clasista los valores que a nosotras se nos inculcan. Y que, por supuesto, deberíamos seguir enseñando. Porque es de ahí, desde lo aparentemente banal, donde se conforma una hemeroteca de saberes y sentíos colectiva que entrelaza una red de afectos infinita.

“A pesar de que en nuestras familias, todavía hoy, obtener un título formativo se vive como una acción política y una venganza poética, las niñas de clase obrera sabemos que no es suficiente. Que necesitamos poner en valor aquellos aprendizajes que nos dejaron quienes fueron definidas por el ‘no saber’ porque está en ellas nuestro único linaje. Algunas sentimos que, para que nuestra autoestima se repare, para que la identidades oprimidas sean protagonistas, tenemos que cambiar la mirada. Y que esto sólo será posible cuando el libro de recetas de nuestra abuela sea colocado en la historia del saber al mismo nivel que una tesis académica. Cuando la historia de quienes han sostenido y sostienen lo cotidiano y lo ordinario tenga la consideración histórica y la remuneración económica de quienes nunca se paran ahí.” (Gallego, 2020, p.103)

Este Trabajo de Fin de Máster, desde el primer momento no plantea la búsqueda de una solución ni la clausura definida de un proyecto, si no más bien plantea unirse a un movimiento en auge, al que hemos hecho alusión como *neofolklore*, aplicando una visión y una revalorización desde lo rural y los *sentire* usando como medio la creación contemporánea. Buscando en cierto modo lo que Karl Marx define como *“la obra de arte como intersticio social”*, es decir, comunidades de intercambio que escapan al cuadro capitalista. Partiendo siempre de objetos y relatos heredados para generar piezas que hablen de identidad colectiva desde vivencias particulares.

Dentro del desarrollo de este proyecto, y con vistas a proyectos futuros, se ha desempeñado, en la medida de lo posible, la intervención de múltiples cuerpos, la mayor parte de ellos de mis propios familiares, en algunas de las obras, reforzando y recalcando el valor de lo genealógico y lo colectivo. *“Como ha afirmado Lynn Sowder ‘Debemos alejar nuestro pensamiento de la idea de hacer un gran arte para la gente y trabajar con la gente para crear un arte que sea grande’. El feminismo y el activismo han creado modelos, pero apenas hemos profundizado sobre la complejidad con la que el arte podría interactuar con la sociedad”* (Lippard, 2001, p.68).

El desarrollo del proyecto en general trata de abrazar el devenir de Andalucía como una oportunidad de construcción alternativa que incorpora, y no rechaza, lo que históricamente ha sido despreciado e invisibilizado. *“Algunas de nosotras -de las niñas andaluzas- que fuimos excluidas del discurso por mujeres, pobres, mal habladas y catetas no queremos abrazar la misma educación que han usado quienes siempre nos han malquerido. Llevamos a cuestas los pucheros con yerbabuena, los dolores del alma, los suspiros, los silencios impuestos, el servilismo y las fatiguitas de quienes, sin saber que sabían, nos dieron la receta para una sociedad más justa, más colectiva y más solidaria.”* (Gallego, 2020, p.103)

El mayor logro de este trabajo no deja de ser hablar desde y por el mar-

gen dentro de la institución, para dar espacio y voz a las que siempre han sido nadie. Aportar una bandera, una nueva resignificación de arbonaida, a las sin tierra, como les llama en su libro Castillero, Construir una pelliza de huellas, que arrope y proteja con relatos, *tené un balcón pa chillá*, pa' quejarse, y *pa' cantá saeta si quiere*, o *pa' tendé* estandartes blancos, como si fueran sudarios, que enseñen el sudor y las arrugas por las que corre. Y por último, meter en un relicario to' lo que no hay que perder: fe, historia, esperanza y *psicofolklore*. Para que nuestros relatos ni se parezcan, ni sean hegemónicos. Con que sean nuestros tenemos más que de sobra.

EL DESARROLLO NO ES SINTETIZAR
MIL PRINCIPIOS ACTIVOS Y SUSTAN-
CIAS QUÍMICAS HASTA LOGRAR DAR
CON EL PERFECTO ANTIMOSQUITOS;
YA TENÍAMOS JAZMINES.

GATA CATTANA



Fig. 18: Nuria Olmo, La Luisa (2022) Fotografía Analógica

BIBLIOGRAFÍA

- Albarracín, P. (2010). Recuerdos de España. [catálogo]. Instituto Cervantes de Tokio
- Alcaide, M. (2023). Cuerpo de trabajo [Hoja de sala]. Cicus.
- Augé, M. (1998). Las formas del olvido. Barcelona: Gedisa.
- Barbancho, J. R. (2007). De cuerpo presente: narrativas del cuerpo in Andelucía. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Bernal, M. (2014). Grabado y performance: Una desobjetualización de la gráfica.
- Bourriaud, N. (2021). Estética relacional. Adriana Hidalgo Editora.
- Castellero, S. (2022). Las sin tierra: rompiendo el mito de la musa andaluza. Editorial Almuzara.
- Cattana, G. (2019). La escala de Mohs. Aguilar.
- De Beauvoir, S. (1981). El segundo sexo (1949). Buenos Aires: Siglo XX.
- De Sousa Santos, B.(2018). Introducción a las Epistemologías del Sur. Epistemologías del sur, 25-61.
- Grabado y edición: revista especializada en grabado y ediciones de arte, (42), 51-61.
- ESCOBAR, Ticio. (1994).El límite. Acerca de la obra gráfica de Orvallo Salerno. La Marea.
- Federici, S. (2022). Ir más allá de la piel repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo.
- Gallego, M. (2020). Como vaya yo y lo encuentre: feminismo andaluz y otras prendas que tú no veías. Editorial Libros. com.
- García, A. F. R. (2015). Prácticas estéticas de intervención de los objetos: La Arqueología del Objeto Como contenedor de signos (Doctoral dissertation, Universidad Tecnológica de Pereira. Facultad de Bellas Artes y Humanidades. Maestría en Estética y Creación).
- García, V. Q. (2018). La gestión patrimonial desde la periferia: el arte contemporáneo como regenerador del espacio rural. Sémata: Ciencias Sociais e Humanidades, (30).
- Haraway, D. J. (1995). Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza (Vol. 28). Universitat de València.
- Hernández, H. C. M. (2008). Profanación a la biopolítica: a propósito de Giorgio Agamben. Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana, 3(6), 15-36.
- Infante Pérez, B. (2010). Ideal andaluz. Varios estudios acerca del renacimiento de Andalucía. Sevilla, España: Centro de Estudios Andaluces.
- Infante, B., Pimentel, M., & Manuel, A. (2008). Andalucía: teoría y fundamento político. Almuzara.
- Jurado, J. (2022). La generación del mollete: crónica de un nuevo andalucismo. Lengua de Trapo.
- Lippard, L. R. (2001). Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. In Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa (pp. 51-72). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Olmo López, N. (2021). Reaños: la gráfica del acento. Ortega y Gasset, J. (1942). Teoría de Andalucía y otros ensayos.
- Pintos Peñaranda, M. L. (2010). Fenomenología de la corporeidad emotiva como condición de la alteridad.
- Pizarnik, A. (1962). Árbol de Diana (pp. 99-140). Sur. Repiso, F., & Ausso, J. (1980). Símbolos y derechos andaluces. Grupo Andaluz de Ediciones Repiso Lorenzo.
- Rodríguez, A. M. (2021). Flamenco. Arqueología de lo jondo. Editorial Almuzara.
- Romero, P.G. (2009). Desacuerdos 5. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cultura popular, (5),11-15.
- Scarano, L. (2021). Elena Medel: "Hablo el idioma de las mujeres que me fueron". Revista Caracol, (21), 74-99.
- Turner, B.S. (1992). Regulating bodies: Essays in medical sociology. Routledge

RECURSOS ELECTRÓNICOS Y WEBS

- ¿Te cuesta entender el andalûh? (s. f.). Transcriptor Andalûh. <https://andaluh.es/transcriptor/#/>

- Justa y Rvфина Fonts. (2022, 18 enero). Justa y Rvфина Fonts, un ensayo en torno al patrimonio tipográfico sevillano. <https://justayrvфина.com/>
- Colaboradores de Wikipedia. (2023, 29 septiembre). Êttand pal andalûh. Wikipedia, la enciclopedia libre. https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%8Attand%C3%A2_pal_andal%C3%BBh
- Gallego, M. (s. f.). Feminismo andaluz - Nuestro norte es el SUR. Feminismo andaluz. <http://www.feminismoandaluz.com/>
- Castillo, M. R. P. (2017, 28 noviembre). EL DESVÁN, relato íntimo y relato colectivo. PAC. <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/ana-varea-relato-intimo-y-relato-colectivo/>
- MármoISevilla, C. (2020, 3 febrero). La identidad cultural del sur. La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20200122/473025826149/andalucia-cultura-arte-tradicion.htm>

FILMOGRAFÍA

- García Berlanga, L. (1953). Bienvenido Mr. Marshall [Film]. UNINCI
- Gonzalez-Caballos, F. Schreck, Y. (2001) Por Oriente sale el sol: La paquera de Jerez en Tokio [Documental]. Maestranza films SL.
- Rodriguez Ramos, A. (2021) Los símbolos del pueblo andaluz.[Conferencia]. Radio Casares.

DISCOGRAFÍA

- Cattana, G. (2012) Tientos [Canción]. En Los siete contra tebas. Lisane
- De Jerez, P. Morao, M. (1997) Yo pasé fatigas dobles [Canción]. Pa saber de... (remasterizado 2012). Universal Music Spain S.L.
- Martirio (1988) Cristalitos machacaos [CD]. Epic Records
- Olmo, N (2023) Neofolklore Andalu [Playlist]. Spotify. <https://open.spotify.com/playlist/0NfuEVVRSdIcYb23FOVQWp?si=LNLi6leUSn2F-JEGspXJHsQ>
- Xia, C. (2022) Orguyoça [Canción]. En La Herida. Propaganda Pel Fet!

ÍNDICE DE APORTACIONES

- Aportación 1.1.1, Arbonaida, serigrafía sobre lino sintético(600 x 800 cm). Fotografía.
- Aportación 1.1.2, Arbonaida, serigrafía sobre lino sintético(600 x 800 cm). Fotografía.
- Aportación 1.1.3, Arbonaida, serigrafía sobre lino sintético(600 x 800 cm). Fotografía detalle.
- Aportación 1.1.4, Arbonaida, serigrafía sobre lino sintético(600 x 800 cm). Boceto tentativo.
- Aportación 1.2.1, Balcón, carta a los Reyes Magos. (21 x 29,7 cm). Ilustración digital.
- Aportación 1.2.2, Balcón, Hierro lacado y oxidado (220 x 107 x 12 cm). Fotografía.
- Aportación 2.1. Jato y viandas, estampación corporal sobre tela (150 x 60 cm). Fotografía detalle.
- Aportación 2.2. Jato y viandas, estampación corporal sobre tela, Instalación (150 x 60 cm (cada tela)). Fotografía.
- Aportación 2.3. Jato y viandas, estampación corporal sobre tela (150 x 60 cm). Fotografía detalle Mercedes.
- Aportación 2.1. Jato y viandas, estampación corporal sobre tela (150 x 60 cm). Fotografía detalle Patro.
- Aportación 3.1.1, Ajuar, Caja de cristal y madera, sábanas, San Pancrancio, medalla y escritos/fotografías archivo + proyección de vídeo. (40 x 60 x 20 cm (caja) (objetos medidas variables)). Fotografía.
- Aportación 3.1.2, Ajuar, Caja de cristal y madera, sábanas, San Pancrancio, medalla y escritos/fotografías archivo + proyección de vídeo. (40 x 60 x 20 cm (caja) (objetos medidas variables)). Fotografía detalle.
- Aportación 3.2, Medalla, plomo fundido (3,5 x 2,5 cm). Fotografía.
- Aportación 4.1, Pelliza, Bronce, cerámica (arcilla de pulpa de papel) e hilo de esparto (67 x 64 x 40 cm (forma variable)). Fotografía.
- Aportación 4.2, Pelliza, Bronce, cerámica (arcilla de pulpa de papel) e hilo de esparto (67 x 64 x 40 cm (forma variable)). Fotografía detalle manos de bronce)

- Aportación 4.3, Pelliza, Bronce, cerámica (arcilla de pulpa de papel) e hilo de esparto (67 x 64 x 40 cm (forma variable)). Fotografía detalle pecho.
- Aportación 4.4, Pelliza, Bronce, cerámica (arcilla de pulpa de papel) e hilo de esparto (67 x 64 x 40 cm (forma variable)). Fotografía detalle espalda.
- Aportación 4.5, Pelliza, Bronce, cerámica (arcilla de pulpa de papel) e hilo de esparto (67 x 64 x 40 cm (forma variable)). Fotografía.

ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1: Google Maps, Av. de Andalucía 119, La Luisiana (Sevilla), [captura del 21 de febrero de 2023]. <https://www.google.com/maps/@37.5249971,-5.2510974,3a,75y,264.12h,90t/data=!3m6!1e1!3m4!1s3URyMNE-25cG426seCis0CQ!2e0!7i16384!8i8192?entry=ttu>
- Fig. 2: Nuria Olmo, Sin título (2022). Ilustración digital
- Fig. 3: Mateo Maté, Nacionalismo Doméstico (2020) <https://mateomate.com/nazionalismo-domestico/>
- Fig. 4: Nuria Olmo, La Patro y La Mercedes (2022). Fotografía.
- Fig. 5: Ana Mendieta, Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks) (1974) <https://historia-arte.com/obras/sin-titulo-senal-de-sangre-n-o-2-huellas-del-cuerpo>
- Fig. 5: Ana Mendieta, Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks) (1974) <https://historia-arte.com/obras/sin-titulo-senal-de-sangre-n-o-2-huellas-del-cuerpo>
- Fig. 7: Nuria Olmo, proceso Jato y Viandas (2022). Fotografía
- Fig. 8: Julia Llerena, Ombligo, Cuenco y Agua (2021) <https://ocula.com/art-galleries/sabrina-amrani/artworks/julia-llerena/ombligo-cuenco-y-agua/>
- Fig. 9: Paloma de la Cruz, Gloria de las improntas (2017) <https://mujeresmirandomujeres.com/laura-pinillos-villanueva-paloma-de-la-cruz-mmm/>
- Fig. 10: Nuria Olmo, Libro de Familia (2023). Escáner y dibujo digital. Documento original de 1957.
- Fig. 11: Captura de Pantalla, Por Oriente Sale el Sol, documental dirigido por Fernando González-Caballos, Yvan Schrek. <https://www.youtube.com/watch?v=OlgA0uwAOL8>
- Fig. 12: Pilar Albarracín, Tortilla española (1999) <http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos5.html>
- Fig. 13: Nuria Olmo, Tetramorfos (2023). Ilustración digital
- Fig. 14: captura de pantalla, Neofolklore Andalú, Playlist de Spotify (2023) <https://open.spotify.com/playlist/ONfuEVVRSdIcYb23FOV-QWp?si=1e6fe32edaba42b5>
- Fig. 15: María Alcaide, Cuerpo de Trabajo, vista general de la exposición (2022) <https://mariaalcaide.com/home-esp/trabajo/cuerpo-de-trabajo-2022>
- Fig. 16: Pilar Albarracín, sin título (torera), (2019). <http://www.pilaralbarracin.com/fotografias/fotografias17.html>
- Fig. 17: Nuria Olmo, Sin título (2022) ilustración digital.
- Fig. 18: Nuria Olmo, La Luisa (2022) Fotografía Analógica
- Fig. 19: Nuria Olmo, la tortilla de papa (2022). Ilustración digital
- Fig. 20: Fotografía de archivo familiar, álbum de la Luisa (año desconocido). Fotografía analógica
- Fig. 21: Nuria Olmo, La Mercedes (2022). Ilustración digital
- Fig. 22: Nuria Olmo, Recetario (2023). Fanzine
- Fig. 23: San Pancraccio (2023). Fotografía de autor.
- Fig. 24: Testamento de la Mercedes (2022). Documento escaneado.

VII.
ALHAJAS:
LEGADO
ANECDÓTICO
Y OBJETUAL

A N E X O

“ CUANDO EL ÚLTIMO OBJETO
DE UN HOMBRE QUE HA MUER-
TO YA NO ESTÁ EN MANOS DE
NADIE, ESE HOMBRE MURIÓ ”
J . L B O R G E S

Debido a que algunas piezas realizadas durante este TFM se registraron en soporte audio, creemos conveniente transcribirlas tal cual, respetando las expresiones, su sentido coloquial y el acento o distorsión semántica que en ellos se percibe. A continuación se transcriben en este anexo como aportaciones complementarias de modo que completen la percepción de las piezas anteriormente descritas en las aportaciones.

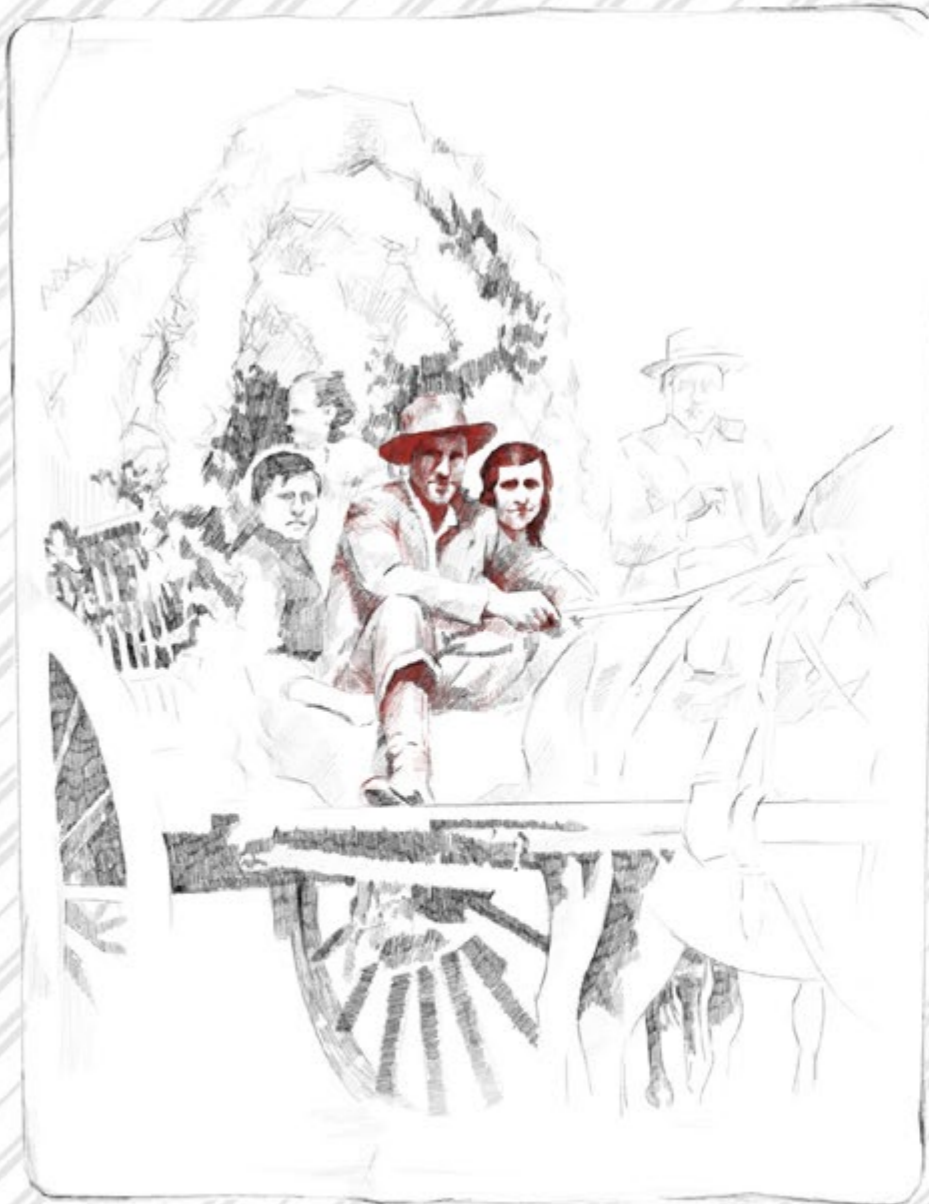


Fig. 19: Nuria Olmo, la tortilla de papa (2022). Ilustración digital

APORTACIÓN 1. ANEXO. LA TORTI- LLA - LA LUISA DER TATA

AUDIO:

[HTTPS://SOUNDCLOUD.COM/NURIA-OLMO-LOPEZ/LA-LUISA-DER-TATA?SI=30369CD7DA3242F8837C-DEA76E36332E&UTM_SOURCE=CLIPBOARD&UTM_MEDIUM=TEXT&UTM_CAMPAIGN=SOCIAL_SHARING](https://soundcloud.com/nuria-olmo-lopez/la-luisa-der-tata?si=30369cd7da3242f8837cdea76e36332e&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

Porque el año antes nos fuimos mi amiga, el novio de la amiga, el abuelo y yo. Y hasta la Sole nos venía enganchá.

Hicimos una tortilla de tres huevos... de tres huevos, y chorizo que llevaba ella y no se qué de fruta... Pa' las tres. Pero dice mi amiga: ¿invitamos a... los invitamos a comer? Ui madre mía.. Yo que iba a decir.. ¿iba a decir que no?... Bueno po' que se vengan a comer... Aquello era una vergüenza. Una tortillita azí de tre huevo y un peazo chorizo y no se qué de postre... Po mos queamo tos medio esmayaos...

Al otro año dice: ¿tu va a i a Campillo? ¿Tu no va a veni a la romería? Digo yo a la romería no voy... Po si tu no te viene me voy yo.. Dlgo bueno po vete tu. Y se fue a la romería y por eso se hizo la foto pa que me diera a mi coraje, que se había hecho la foto con las niñas invitándolas a pasteles (...) Po se hizo la foto y me la enseñó pa que me diera coraje...

-¿Pero porqué no fuiste tu?

¡Porque yo no tenía dinero pa' comprá pa i a la romería! ¡Porque el año ante había pasado yo mucha vergüenza con una tortillita que llevabamo de na!.. Y mi amiga dice vamo a invitarlos a Juani-llo, al novio de ella, y al awelo.. ¿se veni a come? Weno.. po que se vengan a come... Ya ves tu lo que llevabamo... aquello era una

vergüenza.. Cuando abrimo la cacerola... La tortilla mu arruga porque llevaba ¡más huevo que papa! ¡Y fíate tú tres huevo! Yo pasé una vergüenza... Yo no... Yo a la romería no me voy. Y cogió y se fue él. (...)

Yo no me fui por eso, porque yo no tenía pa llevarme de come pa i a la romería... ¿Pa la vergüenza que yo pasé el año ante? Digo yo hasta que no coma no me voy... Po yo m voy antes... Weno po vete. Y se fue. Aluego despué al otro año ya prepararon un carro y ya iba yo (que estará por ahí también, -sí, también hay foto del carro-) Ya iba yo en el carro con ellos, ya estaba la cosa mejo... Yo comía con ello.. Ello llevaban jamón, llevaban... cosa que yo no la podía llevá... -Aro, gente de dinero, Cristian..-Aro, ellos, su madre mataba cochinos, amasá amasaban una semana si y otra no o to las semana... Hacían pan. Tenían un horno y la abuela de... bueno la madre del abuelo amasaba el pan y hacía unos kilos de pan grandísimos... Y tenían ellos de to'. Mataban cochinos, tenían pan de sobra.. Tenían de to lo que tenemos ahora. Pero nohotro estabamo... A la cuarta pregunta.

Que muchas vece íbamos allí la tía Efigenia y yo “amo a i a ve si nos da Valle un cachito pan” (Valle era la madre de Curro). En er momento que llegamo allí, ya estaba Valle con er cuchillo en la mano pa darno pan, un peazo de queso, de tocino, de lo que pillara.. Ya nos lostaba dando.

Y luego despué, con la familia que estabamo nosotros que trabajaba mi padre, po me dice “Luisa, ¿tu me quiere guarda los pavo?” Tenía una piara de pavo, y en er rastrojo cuando segaban er trigo po me llevaba yo los pavo pa que comieran en el campo... Y me dice la awela, la madre del awelo, “Luisa tu te quiere lleva los mio también?” Weno po me los llevo... Y guardaba yo los pavo de uno y de otro. Y compraron tela, porque entohe no había ropa hecha, me compraron tela pa hacerme un vestido las do, me junté con tela pa dos vestíos porque teníamos nada que uno. Y entonce dice mi madre no, uno pa la Carmen y otro pa ti... Ya pille yo uno nama también... Pero yo le guardaba los pavo a los awelo, y tenía mi padre también una cochina de cría me la llevaba yo al rastrojo de noche... y yo me tendía en er poco pasto que juntaba mientras que la cochina comía por allí. Y esa era la vida que teníamos en er campo. ¡Y me fui de niñera con nueve año!

(...) Una familia que se fue a trabaja allí ar campo, y le dijo al awelo ¿no me manda una de tus niña pa que me cuide los mio mientras que nohotro trabajamo? Weno po llévate a mi Luisa.. Ea, po allí ar campo, en un Chozo que había con un corchón en er suelo y yasta. Ganaba dos reale al día (...)

¿Tu sabe lo que eran dos reale no? (...) Media peseta.

Bueno po eso, y entonce me fui yo con esta familia y ganaba do reale, y me dejaba er cocido puesto en candela llama, y yo se lo tenia que tené guisado pa cuando ello terminaran de trabajá con er cocido hecho. (...) Y er vecino me dice “¿Te doy un reá y me guisa la olla a mi también?” Con nueve año... Digo bueno..



Fig. 20: Fotografía de archivo familiar, álbum de la Luisa (año desconocido). Fotografía analógica

A P O R T A C I Ó N 2 . A N E - X O . A J U A R - L A M E R - C E D E S D E L A H U E R T A

AUDIO:

[HTTPS://SOUNDCLOUD.COM/NURIA-OLMO-LOPEZ/
AJUAR-MERCEDES?SI=5A878088E0794A689C-
545FB38E5332D6&UTM_SOURCE=CLIPBOARD&UTM_
MEDIUM=TEXT&UTM_CAMPAIGN=SOCIAL_SHARING](https://soundcloud.com/nuria-olmo-lopez/ajuar-mercedes?si=5a878088e0794a689c545fb38e5332d6&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

Párate a ve si lancuentro. (...) Esto e una combinación mia, de las que yo llevé cuando me casé... antonce está en otro cajón (...)

Parece que e esta. Mira: con su vainica y er nombre bordao.(...)

Esto está aquí a la charamandusca... Esto no se quien lo ha puesto aquí a la charamandusca...

Así coño (...)

El aserico de la awela, pa mete los peine (...)

En octubre hace la awela 22 que murió, estaba tu madre embarazá der Paulo, y la Tita mari embarazá der Alejandro... Cuando ella murió -¿Con cuantos años murió la abuela con 90pico no?- Con 94. -Po ya vestu si tienen años las sabana... ¿Y se casó mu joven la awela?- ¡No! Más vieja que patusalem... Si porque como dice que se presentó la guerra, pues se casó después de la guerra (...) La abuela nació en al año 7 (...) -Y la abuela te contaba cosas de la guerra?- Que estaba ella chica y que... Estaba apañando el ajuá pa casase y entone dice que tenía una poca de ropa comprá, como lo iban comprando a poquita poco las awela..., y dice que en el hueco una escalera pues metió er baúl con la ropa y su hermano Frasquito que era arbañí le echó un tabique, y lo pintaron pa que no se lo llevaran... Y aluego después de la guerra dice que no había tela, la gente se hacía vestíos de tela de corchón... Y to aquello. Y dice que le dijo la tía Carmen, su hermana mayo, “te vía compra Patrocinio la tela pase corchón” y dice Gloria que se va acaba las tela que la gente no hace nama que vestíos... Y entonce se lo compró que era rosa adamascao... Daquellas desas que

había antes la funda... y se casó después de la guerra -claro y la boda sería.. na casarse y yasta no? Porque...- Yo que sé. Ella no tiene afoto ni tiene na de la boda... Y nació en er 7... y la guerra fue en er cua? Cuantos años tenía? 32 años año (...)



Fig. 21: Nuria Olmo, La Mercedes (2022).

Ilustración digital



APORTACIÓN 3. ANEXO. RECETARIO

[HTTPS://SOUNDCLOUD.COM/NURIA-OLMO-LOPEZ/CALLOS?SI=5A378083E0794A689C545FB38E-5332D6&UTM_SOURCE=CLIPBOARD&UTM_MEDIUM=-TEXT&UTM_CAMPAIGN=SOCIAL_SHARING](https://soundcloud.com/nuria-olmo-lopez/callos?si=5a378083e0794a689c545fb38e5332d6&utm_source=clipboard&utm_medium=--text&utm_campaign=social_sharing)

Este proyecto, como ya se comenta en la introducción, es producto de un TEA para Cuerpo, espacio acción en el arte. La acción final tuvo lugar en clase de presentación del proyecto, donde cada uno de los participantes del happening reciben un recetario y un taper de callos, buscando crear un vínculo afectivo de la misma manera que hace una abuela con sus nietos cuando cocina, transmitiendo saberes culinarios compartiendo la receta, y lo más importante, buscar la perpetuidad del acto pidiendo que para completar el acto deben seguir el ciclo regalando tapers y compartiendo recetas.

Fig. 22: Nuria Olmo, Recetario (2023). Fanzine

Receta: vincular

1.Llama a tu awela, pregúntale como está y pídele tu receta favorita de su ehkizo glosario de comías.

2.Anota detalladamente los ingredientes y las indicaciones de preparación del plato.

3.Ve a comprar los ingredientes (siempre pensando en las condiciones alimentarias de cada uno de los comensales, como hace tu awela).

4.Ponte a guisá con mucho cariño y mucho age como ella lo haría. Puedes poner alguna edición antigua de "Se llama Copla", "Arrayán", "pasapalabra", alguna de las actuales telenovelas turcas o marujeá horas por teléfono pa meterte mejó en er papé.

5.Aparta los taperwé pensando en las personas a las que van destinados e inscribe a mano el nombre de a quien pertenece cada uno de ellos junto con su contenido, en este caso callos, tomando como referencia los taperwé de tu awela.

6.Asiste al lugar y a la hora citada con las personas con las que quieres crear un vínculo (en este caso el día 7 de febrero de 2023 en el aula 1-28, seminario de cuerpo, de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla).

7.Espera tu turno de intervención y reparte a cada persona su respectivo taperwé.

8.Acto seguido entrega a cada uno este recetario para que cada una de las personas vinculadas puedan guisá con amor pa quien quieran.

9.Anota tu propia receta y la documentación del acto en este recetario.



Paso 1. Audio

https://soundcloud.com/nuria-olmo-lopez/callos?si=1be93eb82d78496fa47957257bb5288d&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

PASO 2

INGREDIENTES

- CALLOS 1'5 KG
- CHORIZO (SIN GLUTEN NI LACTOSA, VERU Y FATI.O)
- PIMIENTO ROJO Y VERDE 2
- TOMATE 4 (SI SON CHICO)
- CEBOLLA 1 (GRANDE)
- LAUREL
- AJOS 4 o 5
- PIMIENTO MOLÍO
- VINO BLANCO
- SEITAN PARA RAFA Y FATI.S
- GUINDILLA

1. MAREA' LA VERDURA CON UN POQUITO DE ACEITE (PIMIENTOS, TOMATES, CEBOLLA, AJOS)

2. CUANDO SE AFLOJE TO HAY QUE PASARLO POR LA BATIDORA.

3. ECHAR LOS CALLOS A LA OLLA CON UN CHORREÓN DE VINO, LAUREL, SU POQUITA SAL, PIMIENTA Y 3 DEO NA O MENO DE UN VASO DE ACEITE. AÑADIR LA VERDURA

4. CUBRIR DE AGUA Y HERVIR 1H MA O MENO (EL CHORIZO AR FINA')

MERCADONA, S.A.
A-46103934

C/ DON FAC
41009 SI
TELEFONO:
04/02/2023 14:2
FACTURA SIMPLIFICADA



ANTUNEZ
CARNES Y CHACINAS

MDO FERIA PTO 23
TEF 686898035

V000103-01 0005650
05FEB23 02:40

Descripción

Descripción	kg	€/kg	€
1 BUNIA VERDE			
1 LAUREL HOJA	0.195	1290	252
1 CEBOLLA TUBO	NP 1x	010	010
1 PERA DEL SAZUE	1.591	920	1463
1 CAYENA-GUINDILLAS	NP 1x	010	010
1 CAYENA			
1 CAYENA			
1 PIMIENTO CHORICEF			
1 PIMIENTO			
1 PIMIENTO			
3 SEITAN	2,80	8,40	
1 VELA			1,85
1 VELA			1,60
1 CEBOLLA NORMAL 1250 ML			1,49
1 CALDO VERDURAS			1,00
1 PIMIENTO FREIR			
0,178 kg	2,01 €/kg		0,36
1 PIMIENTO ROJO			
0,362 kg	2,39 €/kg		0,87

TRA. 2 17.26

GRACIAS POR SU COMPRA
IVA INCLUIDO

TOTAL (€) 32,46
TARJETA BANCARIA 32,46

IVA	BASE IMPONIBLE (€)	CUOTA (€)
0%	3,97	0,00
10%	19,91	1,99
21%	5,45	1,14
TOTAL	29,33	3,13

TARJ. BANCARIA: **** * 8138
N.C: 072815442 AUT: 270507
AID: A000000041010 ARC: 3030

MASTERCARD Importe: 32,46 € MASTERCARD

ATENCIÓN AL CLIENTE - 800 500 220

SE ADMITEN DEVOLUCIONES CON TICKET



Callo
Naranja

PASO 4

Se llama



ALTERNATIVA MOERNA:

- TO EL SOFRITO Y ESO IGUAL QUE LOS OTROS
- CORTAR SEITÁN COMO SI FUERAN CALLOS
- EN VEZ DE CHORIZO AÑADIR PIMIENTO CHORICERO.



e g a n o s



neocostumbrismo pa guisá



Paso 5.



CALLO
RAQUEL

CALLO
VERO

CALLO
FATIMA

CALLO
YSA

CALLO
LUCIA

CALLO
FATE

CALLO
IRENE

CALLO
SANTIAGO

CALLO
ADRIAN

CALLO
ANDREA

CALLO
COCA

CALLO
RAFA

CARNES Y
CHACINAS
Antúnez
TERNERA
CERDO
CERDO IBERICO
CORDERO
MDO. PARRA
PUERTO 23
TEL: 007 212 600
SEVILLA

imatrio
olancé
Juan R. Volancé Rivero
Tel: 638 243 162



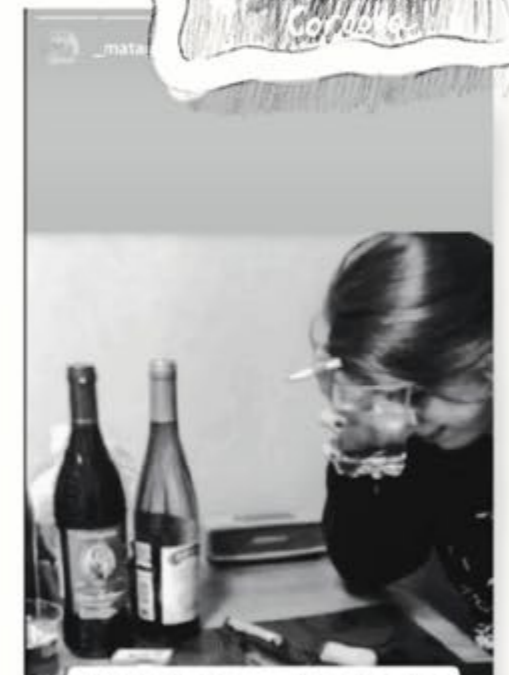
buenísimos !!! 14:16



Illo tremendo 0:04



rafaelga
Ver traducción >



Esta xika,,,, ha hecho
además callos d seitán para
lxs vengaxs,,,, es vuestra
Mari d confianza la awela k
los modernos desean

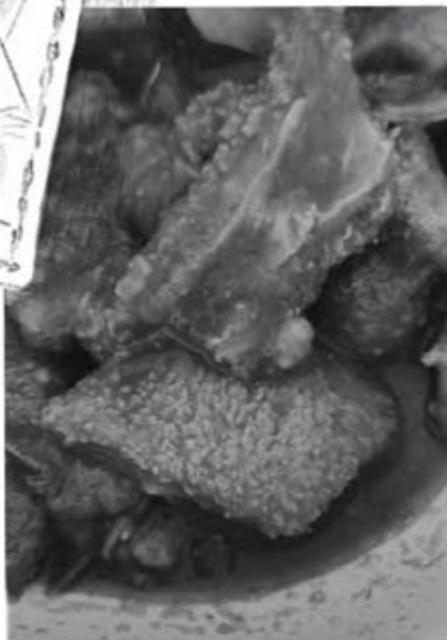
Enviar mensaje

Maravilloso happening! lo has bordao!! 14:20



Escandalizada por esta
delicia llamada los callos d
la nuria me encuentro en el
estado de nutrición más
profundo k he alcanzado en
17meses

Enviar mensaje



O sea 15:22

De los mejores día de mi vida 15:22

Nuria 15:23

Siempre tuya 15:23

Fdo. Irene 15:23

Me desmayo de rico 15:23



Illo wenisimo 0:32

Que riicoo 0:32



CAN'T HAVE ENOUGH CALLOS
VEGANOS

Enviar mensaje



¡ES TU TURNO!

ANOTA AQUÍ TU RELETA

Y LAS COSAS TO BONITAS

QUE TIENE EL PROCESO

¡Y QUIERE MUCHO A TU GENTEL

QUE APROVECHE ♡

APORTACIÓN 4. ANEXO. HERENCIA DE LA LUISA

Cuándo La Luisa der Tata se fue, a parte del poco dinero que tendría, lo que dejó fue una maceta de hierbabuena y otra de perejil. Verdes verdes las dos de *cogé* solecito en la azotea.

La hierbabuena *par cardito* y la sopa de *picaillo* que te quitaba to' los males y las recasacas en las comidas navideñas, y para atraer los buenos augurios. Siempre había ramillete pa' quien quisiera. Y *er perejil*, además de hacer con él unos filetitos al vino pa' llorá, tenía colmaito su san Pancracio de verde.

Se supone que esta figura, principalmente, sirve para pedir trabajo, pero el de la Luisa servía pa' to, ella le pedía pa' mis estudios, pa' aprobar el carné del coche.. Pa' lo que tu quieras. Y siempre siempre que mi abuela ponía perejil para mi, se cumplía. Era tanta mi fascinación por que funcionaran las plegarias a esa cacho de tiesto, que siempre le pedí quedármelo cuando ella faltara. Y así fue. El día que la Luisa se fue, después de despedirla, subí a la azotea, cogí un ramillete de perejil, el San Pancracio y sus 25 pesetas *pa su deo*, y volví a Sevilla.

Ahora, a pesar de mi ateísmo, yo también le pongo perejil. Pero no solo por mí. Para que mi amigo Javi encuentre trabajo, para que a mi María la llamen de más pelis, para mi hermano, para que los proyectos de los míos sigan adelante... Porque lo que la Luisa me inculcó no fue fe cristiana ni plegarias vacías, me enseñó a proyectar buenas energías, a alegrate de las victorias ajenas como si fueran tuyas y a compartir con la gente que quieres. Por eso mientras ese San Pancracio tenga perejil, las enseñanzas y los *sentire* de mi Luisa no habrán sido en valde.



Fig. 23: San Pancracio (2023). Fotografía de autor.

A P O R T A C I Ó N 5 . A N E - X O . T E S T A M E N T O

Casi desde que tengo uso de razón, mi abuela está dando directrices de cómo debe ser su entierro. La premisa principal es que nadie llore. Que nos volvamos a *juntá tóh*, hasta los que ya han renegado un poco del núcleo familiar, y que montemos una fiesta en la huerta como siempre hemos hecho. Porque ella dice que va a *está mu agustito*, que no nos tenemos que *preocupá*, sino *celebrá*. Eso sí, nada de incineración que dice que una vez se quemó las piernas y eso duele mucho.

Me ha dejado encargado a mí personalmente que pinte su lápida de flores de colores, al estilo patio cordobés, como el suyo. Para que no tengamos que preocuparnos de llevárselas y siempre estén bonitas. Qué irónico resulta que una persona que lleva tantos años cuidando de tantísima gente, no se dé ni un pequeño espacio para ser atendida. El leve pensamiento de llegar a ser un estorbo o una mínima carga es inconcebible. Ni después de muerta.

Como mi Mercedes mucho dinero tampoco tiene, también me ha dejado por escrito en un papel que *1000 ebro de suh ahorrillo personale* van destinados a los cubatas de la fiesta, indicando, además, la gente que está invitada al velatorio -Hijos, nietos, nueras, yernos, y novios y novias de nietos y nietas, y los Luisos-. Y mi abuelo, como el hombre fácil de llevar no es, y ella lo sabe mejor que nadie, al programa de Juan y Medio a que se busque una mujer o al asilo, en el caso que ella muera antes.

Esto es un tema recurrente y frecuente cuando nos vemos porque se trata desde un plano humorístico y sarcástico con vistas a un escenario triste, pero hay mucha verdad detrás de tanto discurso cómico. Para mí la Mercedes es una genia, porque sin saberlo, está orquestando un happening *post mortem*. Y es justo aquí donde reside las reacciones psicofolkloricas más inocentes y las creaciones artísticas espontáneas totalmente inherentes a este sentir andaluz.

Yo Mercedes Wals
dejo 1000 E para hijo
Nieto Nuera hermano y
Nobria y Nobrio de Nito
y Nita y los Luisos todo
el que venga al velatorio
Yo Mercedes que enpa
de cance

Mercedes Wals
los 1000 para
cubatas el Abuelo
a Juan y medio y
sino Santa Madalena



