

EL IMAGINARIO SENTIMENTAL Y VISUAL DE SAN JUAN DEL PUERTO (HUELVA). UNA APROXIMACIÓN ANTROPOLÓGICA

The sentimental and visual imaginary of Saint Juan of Puerto (Huelva). An anthropological approach

Juan Carlos Romero Villadóniga

Fecha de recepción: 21/11/2017.

Fecha de aprobación: 15/03/2018.

Resumen: No hay mejor forma de conocer la apreciación histórica que a través de sus expresiones artísticas. Reflejo material de un imaginario lleno de conexiones ocultas que le dan sentido, son fruto de una identidad que se desarrolla en unas coordenadas concretas. Así, detrás de cualquier elemento artístico se esconde todo un entramado relacional tanto con el entorno, como con la comunidad de pertenencia. En este artículo se tratan de poner las bases conceptuales y las tramas ocultas que intervienen en la construcción de recreaciones populares tomando como ejemplo la producción presente en una comunidad marismera onubense.

Palabras clave: Complejidad, identidad, lugar, imaginario, sentimiento.

Abstract: There is no better way to know historical appreciation than through their artistic expressions. Reflecting material of an imaginary full of hidden connections that give meaning, are the fruit of an identity that develops in concrete coordinates. Thus, behind any artistic element lies a whole relational network with both the environment and the community of belonging. In this article they try to put the conceptual bases and the hidden plots that take part in the construction of popular recreations taking like example the present production in a community marshes of the province of Huelva.

Key Words: Complexity, identity, place, imaginary, feeling.

* * *

1.- LA ARTICULACIÓN COMPLEJA ARTE-TERRITORIO-IDENTIDAD

Para Borriaud (2001), el arte es una situación de encuentro, donde se ponen en marcha mecanismos de sociabilidad que transponen lo real, siendo lo realmente importante no tanto la obra en sí, sino el conjunto relacional que se establece. Al igual que Marcel Mauss (1995), presta más atención a las situaciones de intercambio que se establecen entre el artista y el público, que al valor en sí de la obra.

Y es que, partiendo de esta premisa, la producción artística no sería sino el resultado de redes de cooperación en las que el creador únicamente interactúa con sus iguales como un agente canalizador del pensamiento colectivo (Becker, 1982). Así, el arte no sería sino el DON maussiano en el que se aporta algo personal de forma altruista, sin pedir nada a cambio, para volver a producir algo nuevo con un valor añadido: el reforzamiento del vínculo entre las personas que intercambian los valores presentes, en este caso, el autor y el público (Valeri, 1993).

En el mundo antropológico el arte es contemplado desde una perspectiva compleja, manteniendo una concepción de la estética entendida como dimensión esencial de la vida humana que se define *“no por su autonomía sino por el profundo entrelazamiento con otras esferas de lo humano, como pueden ser la ética, la social o la espiritual”* (Fernández, 2005:25).

En este sentido, el arte debe ser entendido como máxima expresión plasmable del imaginario colectivo. No sólo plasma un objeto, un momento, una situación, muy al contrario. Cuando el artista crea está expresando, por el medio que sea, su concepto del mundo, su lenguaje, sus ritos, su percepción de lo real y lo no tanto, pero que está en su matriz cultural, en definitiva, está reforzando un imaginario instituido (Castoriadis, 1996) o bien está ayudando a generar uno nuevo instituyente.

Tal y como evidenció Hauser (1978) en su momento, el artista es parte del mundo y participa de él. No es sino fruto de unas condiciones culturales concretas y, por tanto, su creación está inmersa en ella, de una forma aceptada o transgresora, dependiendo del momento y el estilo. El arte está fuertemente enraizado en la identidad y el territorio donde se inscribe, no puede permanecer ajeno a ello.

De esta forma, como comenta Pena López (2013) *“una de las vinculaciones más fuertes a las imágenes artísticas la produce la asociación de éstas a un territorio afectivo, a un territorio sentimental. Estos territorios sentimentales colectivos, situados más allá de nuestro entorno familiar y de sus imágenes”*. Esta ligazón intrínseca se traduce en todo un conjunto de símbolos y un lenguaje específico que le dota de sentido a la comunidad, aportando una visión específica a la vez que universal (Pena, 2013), siendo esa la gran aportación del arte al ser humano, la universalidad en su singularidad.

Y es que el arte, al igual que la condición humana, debe ser visto en su complejidad para poder comprenderse o al menos intuirse. En un mundo racional-mecanicista-cartesiano, donde todo debe ser medido y tamizado por el sentido lógico, el arte escapa de sus manos. Hace falta recurrir entonces, a una visión más amplia, en su complejidad más absoluta (Morin, 2004), rescatar las conexiones ocultas que intervienen en toda acción humana, como diría Capra (2003), y asumir la importancia del sujeto (Pozzoli, 2006) como tal y en el contexto de la sociedad. Tan sólo partiendo de la necesidad de enfocar todo suceso observable desde un punto de vista complejo, se logrará llegar a un mayor o menor conocimiento, pero más exacto, ya que todo se halla interconectado en un interser e intersón (Thich Nhat Hanh, 2010).

No se puede concebir la identidad del individuo, ni su imaginario social ni, por tanto, su expresividad y creatividad artística, si es separado del entorno territorial y cultural donde opera mental y físicamente. Toda persona tiene una forma peculiar de interpretar el tiempo, el espacio, de codificar los signos que en ellos se producen, y ello sólo es explicable a partir de su pertenencia a una comunidad concreta en unas coordenadas espacio-temporales igualmente específicas.

De esta forma, el territorio no es un mero contenedor físico, sino que es un constructo intelectual que *“cada observador elabora a partir de las sensaciones y percepciones que aprehende durante la contemplación de un lugar, sea este rural o urbano. Por tanto, desde el punto de vista cultural, el paisaje no es la naturaleza ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos, sino que se trata de una elaboración intelectual que realizamos a través de ciertos fenómenos de la cultura”* (Maderuelo, 2010: 35). Es decir, el territorio no es sino, como apunta Raffertin (1980) un espacio valorizado y puesto en valor simbólico por parte de una comunidad concreta.

Así, en tanto construcción social, quedan ineludiblemente ligados territorio-identidad-arte, entendiéndose esta última como la sublimación expresiva de la anterior, de ahí que consideremos la importancia de valorar en todo momento la identidad antropológica del artista y sus estilos, de forma particular y diferencial, pero siempre en el marco de la cultura artística española (Rosenblum, 1999; Brown, 1999). Por esta razón resulta tan importante concebir la inserción del artista en su contorno físico y humano, pues explica su Cultura en el sentido más amplio (Stoezel, 1970; Bassand, 1990) y, con ello, su imaginario interior y social que dota de significativo y significado a su obra.

2.- LA IMPORTANCIA DE LOS JUEGOS DE LA MEMORIA Y LOS SENTIMIENTOS

En esta articulación entre arte, territorio e identidad, la memoria y los sentimientos juegan un papel fundamental, al servir como cohesionadores culturales. No se puede concebir ninguna identidad, ya sea ésta individual o colectiva, si no es recurriendo a la memoria, o más bien a las memorias, como apunta Jelin (2001), las cuáles basaran su credibilidad a partir del refrendo y consenso respecto al resto de la colectividad.

En este proceso de creación de la memoria, tres factores entrarán en juego. Por un lado el “sujeto”, el cual rememora y olvida a partir de lo que Halbwachs denomina marcos sociales de la memoria; por otro estaría los contenidos, definidos éstos por ser *“vivencias personales directas, con todas las mediaciones y mecanismos y de los lazos sociales, de lo manifiesto y lo latente o invisible, de lo consciente y lo inconsciente. Y también saberes, creencias, patrones de comportamiento, sentimientos y emociones que son transmitidos y recibidos en la interacción social”* (Jelin, 2001: 17). El tercer y último componente vendría de la mano del cómo y cuándo se olvida, es decir los procesos de rememoración y olvido.

De esta forma, la construcción de la memoria va a poder responder tanto de forma individual como colectiva, incidiendo directamente sobre los imaginarios sociales y, por tanto, sobre la creación artística. Así, cuando se plasma en una obra pictórica, o una literaria, evocaciones y recuerdos pasados, lo que se está haciendo es revalorizar los marcos sociales en los que se inscribe la memoria, cobrando la producción un valor añadido al estético, al formar parte del imaginario mismo de la cultura donde se inscribe la labor del artista, sirviendo como fuente reproductora de memorias al reforzar mediante su aceptación popular, valores y otros elementos con un elevado contenido simbólico.

Por esta razón, la creación artística es, pura expresión identitaria llena de huellas significativamente interpretables por el sujeto que forma parte de una colectividad concreta, al disponer de centros mnemónicos o puntos de referencia.

Así, la memoria se configura como uno de los principales elementos de cohesión y referenciación en el seno de una comunidad y, por lo tanto en la creación artística desde el punto de vista cultural. El actual fenómeno de sobremodernidad al que estamos siendo sometidos, denunciados por autores como Auger (2008) o Ritzer (2002), cuando este último habla de los efectos de la macdonalización en el mundo actual, entraña tras de sí un problema de dimensiones globales, la pérdida de referentes identitarios, y con ello culturales, especialmente en comunidades donde existe una supervivencia de sus estructuras gracias a la tradición, la transmisión de valores intergeneracionales, y la asunción colectiva de la pertenencia a un grupo. Así, la revalorización de imaginario social colectivo por medio de la creación artística es tan importante, ya que sirve como dinamizadora al tiempo que refuerza los marcos colectivos en los que se asientan los valores sociales.

Pero para que éste pueda producirse, debe entrar en juego los sentimientos, concebidos éstos como *“una tonalidad afectiva hacia un objeto, marcada por la duración homogénea de su contenido, si no en su forma. Manifiesta una combinación de sensaciones corporales, gestos y significaciones culturales aprendidas a través de las relaciones sociales. La emoción es la resonancia propia de un acontecimiento pasado, presente o futuro, real o imaginario, en la relación del individuo con el mundo; es un momento provisorio nacido de una causa precisa en la que el sentimiento se cristaliza con una intensidad particular: alegría, ira, deseo, sorpresa, miedo, allí donde el sentimiento, como el odio o el amor, por ejemplo está más arraigado en el tiempo, la diluye en una sucesión de momentos que están vinculados con él, implica una variación de intensidad, pero en una misma línea significativa”* (Le Bretón, 1995: 105)

Desde el campo antropológico, los sentimientos van a permitir discernir prácticas sociales, así como elementos integradores del imaginario de una colectividad. Para el caso artístico, a la hora de analizar su producción local y su proceso de significación, resulta vital su conocimiento, ya que permite ahondar en la matriz cultural del artista y su obra, dotándola de sentido e insertándolas en las vivencias simbólicas de una comunidad. De esta forma, la creación cobra vida en el

seno de la sociedad, siendo no sólo producción, sino también reproducción de una especial forma de interpretar la vida.

Pero para poder llegar a ello, hay que abandonar una concepción cartesiana reduccionista que limita la comprensión del hecho artístico, para adentrarse en una perspectiva compleja, pues una creación no es nunca un proceso aislado e inmóvil sino, más bien, como aplicaría Prigogine (1997), se convierte en una relación de relaciones donde se integra el mundo físico, el sentimental, el imaginario, y hasta el puramente noológico.

La producción artística, sea la que sea, se inserta en un espacio mezclado sentido, percibido y vivido por unos actores que lo ha ido modelando simbólicamente al tiempo que físicamente, a sus necesidades. Por esta razón, a la hora de abordar la influencia que ésta ejerce sobre una colectividad determinada, y viceversa, se debe buscar en todo momento los entrecruzamientos espacio-temporales, así como los imaginarios que se construyen y se recrean en el seno tanto del sujeto como de la comunidad a la que pertenece, ya que van a ser los que le otorguen un sentido y forma concreta a la creación misma.

3.- EL IMAGINARIO SANJUANERO A PARTIR DE SU RECREACIÓN SENTIMENTAL Y VISUAL

El imaginario sanjuanero está íntimamente relacionado con su entorno marismeño. Situada en las proximidades a la capital onubense, la población se ubica en las inmediaciones a la desembocadura del río Tinto, con una notable importancia de los espacios marismeños y fluviales. Desde el siglo XV, las relaciones entre sus habitantes y el río-entorno marismeño han sido muy estrechas, habiéndose instalado en sus inmediaciones varios puertos comerciales, así como florecientes industrias relacionadas con la extracción de sal, la actividad molinera, la pesca o la carpintería de ribera.

Esta especial configuración de la población va a provocar, igualmente, la creación de un imaginario en el que el entorno húmedo va a estar presente en rituales, relaciones sociales, modelos de ocupación del espacio y así un largo etcétera.

Dicho imaginario va a continuar presente hasta nuestros días. Así, a pesar de no disponer ya de puertos, ni de salinas, ni molinos debido a la acción depredadora del ser humano, especialmente tras la instalación de un complejo industrial químico, este imaginario aún se mantiene vivo en las mentes y las percepciones de sus habitantes, generando ese apego al lugar, una específica apreciación sentimental-visual del entorno.

Ya en sus aguas rojizas no se pueden bañar los sanjuaneros debido a los problemas de contaminación, tampoco la pesca de sardina y jureles va a ser una de sus señas de identidad. Sin embargo, los juegos de la memoria que allí operan, así como el apego que se va a tener por unos lugares con una significación cultural muy

específica, va a provocar que el espacio simbólico sanjuanero gire alrededor de esa especial apreciación del espacio.

Por esta razón, no va a ser difícil encontrar en todas las manifestaciones artísticas un proceso simbiótico entre el espacio humano y el natural, entre el vivido-normando y el idealizado, generando “lugares imaginarios” en los que se mezclará el entorno real con el ideal, lo cual no es sino una sublimación del lugar en los referentes que conforman la identidad de sus lugareños.

No hay estilo artístico que no se encuentre impregnado de esta concepción dual espacio real vivido-espacio ideal sentido, desde las expresiones pictóricas, pasando por las literarias, las teatrales o hasta las performance con sentido reivindicativo. Ello es muestra de la enorme importancia que van a tener los sentimientos en la cosmogonía marismeña local, generando un entramado de relaciones, símbolos y ritos que conforman la identidad del ciudadano y, por ende, del artista.

El elenco de iconografías locales es abundante en cuanto a volumen, pero parco en temáticas. Así, un paseo por la Escuela Municipal de Artes Plásticas, saca a la luz innumerables representaciones simbólicas en un intento de inmortalizar un espacio vivido, al tiempo que sentido y recordado. Muelles, marismas, salinas, baños, molinos, o barcas de pesca van a ser argumentos muy recurrentes en todo momento, cobrando especial protagonismo respecto a otros temas, pues en ellos no sólo se congregarán las técnicas de los hábiles artistas locales sino que, también, serán motivos de excusa para el recuerdo por tiempos de antaño, decepciones presentes e ilusiones futuras. Así, la expresión artística como vehiculizadora de los sentimientos de la comunidad al tiempo que, como fuente de cohesión social, cobra en manifestaciones como ésta su máximo esplendor.



Fig. 1. *Apreciaciones populares del entorno marismeño*. 2016. San Juan del Puerto. Foto: Juan Carlos Romero Villadóniga [JCRV].

Igualmente, este sentido de pertenencia y de apego se puede comprobar en la que es una de sus máximas expresiones culturales, la Revista de San Juan Bautista, patrón de la villa y centro aglutinador de la mayor parte de las actividades de dinamización de la población. Con una periodicidad anual, la publicación recoge desde artículos de opinión, pasando por investigaciones históricas y antropológicas, o ingentes producciones poesías y relatos locales con una temática variada.

Las portadas de dicha revista son un referente de primer nivel a la hora de abordar la simbiosis existente entre el imaginario actual y el entorno húmedo próximo. La figura del patrón está siempre presente en todas las portadas y relatos, pero acompañando a la figura, el resto del atrezzo va a variar en sus formas, aunque no en su fondo, lo cual es indicador de una simbología perfectamente estructurada en ritos y rangos entre los sanjuaneros.

Motivos recurrentes van ser las continuas menciones al río Tinto y su entorno marismeño. En todas las portadas, desde 1976 (primera de las analizadas), la presencia del símbolo por excelencia del pueblo, su escudo compuesto por una carabela surcando las aguas tinteñas, aparecen en un lugar preeminente, destacando los tonos cobrizos en todas las composiciones.

Del mismo modo, la presencia marismeña es motivo recurrente. Tal es el caso de la portada del año 1984, donde el río cobra vida y se conforma como un elemento más de las fiestas. En un ambiente idealizado, pues no se corresponde con el entorno actual, el río cobra substancia y se funde con el entramado urbano sanjuanero, lo cual nos hace ver cómo **el espacio vivido es a la vez espacio sentido** (Miró, 1997), **pero aún más es un espacio idealizado**, siendo síntoma inequívoco de la abstracción de este tipo de lugares en la idiosincrasia sanjuanera.

Este ejemplo de medio percibido-medio real simbiotizado en un mundo simbólico-idealizado es arquetípico de las portadas, tanto anteriores como posteriores. Así, unos años antes, en 1981, el motivo marinero nuevamente vuelve a cobrar protagonismo, generando de nuevo una unión subjetiva entre el mundo lúdico, el natural y humano, lo cual no es sino signo indicador de la imposibilidad de poder conocer la identidad y el imaginario colectivo si no es recurriendo a las conexiones ocultas (Capra, 2003) y las complejidades emergentes que allí se producen de forma cotidiana (Morin, 2004).

A lo largo de los últimos años próximos al fin de siglo, las alusiones e improntas marismeñas van a ir aumentando de forma tanto cuantitativa como cualitativa, coincidiendo con un proceso de revalorización del entorno marismeño, especialmente las salinas y el muelle del siglo XIX, con fines lúdicos, los cuales servirán como reforzadores sociales de la población, generando igualmente, una revitalización de las simbologías asociadas a dichos entornos, asociadas ahora a espacios de ocio más que de producción.

En las portadas esta revitalización se reflejará mediante la integración de elementos propios, tales como el muelle o las salinas dentro del entramado urbanístico sanjuanero.



Fig. 2. Portadas integradoras del medio en la simbología sanjuanera. 2016. San Juan del Puerto. Foto: JCRV.

Se concebirá pues, como una parte más a destacar, el escaparate de San Juan para el resto del mundo. Pero a su vez tendrá un reflejo en la propia sociedad sanjuanera, sumida por aquellos entonces en un proceso de redefinición identitaria debido al crecimiento exponencial con población venida de localidades cercanas.

Portadas como las de 1993, 1995 y 1996 no son sino reflejo del sentir popular, una vuelta a los orígenes, tomándose como elemento referencial el muelle del siglo XIX, ya que, por aquellos entonces aún se desconocía el paradero del muelle primigenio, el cual sólo estaba en el arraigo de los más ancianos del lugar quienes lo asociaban a zonas de baños y poco más.

Una fusión entre mundo urbano, mundo espiritual, espacio natural, en un espacio sentido-vivido-querido, todo un entramado de sentimientos, lo cual indica hasta qué punto forma parte de la mentalidad colectiva e individual entre los sanjuaneros en tiempos presentes.

Esta ligazón es igualmente observable en el interior de la revista, con poesías, relatos y composiciones literarias plagadas de continuas alusiones al patrimonio vivido-sentido. En este sentido, unas veces con carácter reivindicativo, otras veces más recubiertos de nostalgia y, para el caso de los más pequeños, llenos de preguntas sin resolver, reflejan todo un imaginario con lenguajes específicos relacionados con el mundo marinero y marismeño, ritos cotidianos sacralizados en las mentes populares, así como imágenes con un elevado contenido simbólico en el entramado de sus habitantes.

Es toda una *memoria colectiva* (Halbwachs, 2002) navegando por entre un mundo de papel, un mundo de identidad tanto individual como grupal con un sentimiento común, una espacial apreciación del mundo, donde el sujeto dotado de reflexividad (Pozzoli, 2006), es capaz de generar por medio de su capacidad de autocrítica, nuevas condiciones para crear imaginarios instituyentes (Castoriadis, 1996), los cuales mejoren o sustituyan los ya instituidos.

Y es que no podemos separar la concepción artística, y menos en este caso, de la creación del sujeto como tal y en sociedad, definido éste por las “cualidades de discontinuidad, evenencialidad, singularidad, originalidad, diferencia aleatoria, incertidumbre, irreductibilidad organizacional y organización de sí” (Solana, 2000: 284), ya que estas propiedades van a generar una autoafirmación en un doble sentido, respecto a sí mismo y con respecto a los OTROS, al disponer de programas informacionales propios (Solana, 2000), los cuales se ponen en contacto con los del resto de la comunidad.

De esta forma, el sujeto creador se va a componer de varias dimensiones y cualidades constitutivas, influyendo en su obra así como en su concepción del mundo que le rodea. Así, como centro de su universo (auto-ego-centrismo), el sujeto va a recurrir a una constante auto-referencia para el reforzamiento de su YO, todo ello con una ego-finalidad (Solana, 2000).

Pero paralelamente a esta parte del individuo “egoista”, el ser humano posee también el principio de inclusión en sí (Morín, 2004) pues, como queda reflejado en el paradigma de la complejidad, los antagónicos están siempre presentes y no pueden separarse, pues entre ambos se dan sentido por medio de la dialógica. Así, el sujeto también desarrolla una acción constante de inclusión en un contexto comunitario. De esta forma, *en virtud del principio de exclusión, el individuo se auto-trasciende ocupándose de los otros e integrando, así, el egocentrismo en un geno / socio-centrismo* (Solana, 2000:290). Esta integración en su contexto de iguales se traduce en la gestación artística en un proceso de creación donde se aúna el YO con los OTROS, en un proceso simbiótico del imaginario particular y del comunitario.

Para el caso que nos ocupa, la producción literaria analizada responde a esa dualidad en la que se mezclan lo individual y lo colectivo, lo real y lo imaginario, lo vivido sentido y lo idealizado, siempre con ese juego dual y dialógico, lo cual nos hace comprobar hasta qué punto la tramas simbólicas del entramado sanjuanero están imbricadas en un TODO complejo que le dota, al mismo tiempo de UNICIDAD (Morín, 2004).

Intentar aquí recoger todo el elenco de poesías y narraciones ligadas con el entorno marismeño analizadas en la revista patronal sanjuanera es misión imposible. Con más de 200 referencias en los números estudiados, aproximadamente un 45% del total que componen dichos números, nos hablan de un mundo onírico a la par que reivindicativo, donde la conciencia social toma la palabra para reclamar una protección del espacio sentido, como se puede comprobar en la poesía de Rafael Cruzado Romero (1982), una de las tantas dispersas por entre sus páginas, quien se expresará en los siguientes términos:

*“Y es San Juan
marinera y campesina,
porque la mar es libre,
abierta, inmensa, sin fronteras;
con ese duendecillo de pueblos encantados
y para ser más justo, andaluz y marinero
blanco de cal
y azul de cielo
y un verde de la mar puro y sereno.”
(...)*

Esta idealización, ya sea a partir de un fenómeno real o no, está muy presente en la literatura sanjuanera y, como toda idealización, percibe el entorno de forma

parcial y segmentada, siempre a partir de un imaginario muy específico donde la integración de la naturaleza con la acción humana da sentido a todo. ¡El lugar es, ante todo, una construcción simbólica de la cultura modelada a través del apego!, y cuanto mayor sea ese apego, mayor va a ser la matriz simbólica que va a poseer. Y es que, al igual que la hipótesis de Sapir-Whorf (2004), existe una cierta relación entre las categorías gramaticales del lenguaje que una persona habla y la forma en que la persona entiende y conceptualiza el mundo. Y el arte, como expresión sublime de la Cultura, no es sino un vehiculizador perfecto para ello.

Esta cosmovisión presente en las revistas patronales se puede observar también en otros elementos tales como exposiciones fotográficas o teatrales sin ir más lejos. En las primeras, los motivos recurrentes van a ser el muelle del siglo XIX, los espacios marismeños, así como el río Tinto, ocupando, en este sentido, cuantitativamente las primeras posiciones de éstas. Bien sea como safari fotográfico o como concurso visual, la nostalgia se plasma en todas las instantáneas, curiosamente casi siempre realizadas en tonos de grises o magenta, en un intento de conectar inconscientemente el autor, los tiempos pasados con el presente, generándose así un proceso diacrónico en el que el espacio natural aglutina los rasgos identitarios pasados y presentes, lo cual puede chocar con la actual concepción de la sobremodernidad (Augé, 2008), donde el tiempo es objeto de consumo.

Con respecto a la segunda, el espacio natural se ha convertido en improvisado escenario de representación de sucesos y momentos importantes de la idiosincrasia sanjuanera, tales como su participación en la gesta colombina o las relaciones comerciales que tendrán lugar en su puerto a lo largo de la Edad Moderna. Esta integración visual y sentimental, servirá como cohesionador del colectivo, al tiempo que reforzará las conexiones con el entorno húmedo, complejizando aún más las tramas simbólicas presentes en la cotidianeidad sanjuanera.

Hasta incluso el propio viario responde a una peculiar visión sentimental-visual del espacio, en el sentido que se ha configurado a lo largo del tiempo buscando salidas al entorno natural marismeño. Así, las disposiciones del trazado van perpendiculares al puerto histórico, generando una simbiosis visual entre el espacio humano y el natural, formando entre ambos una unidad, pasando a formar parte del espacio percibido del ciudadano reforzando, de esta manera, las ligazones entre ambos medios, no pudiéndose entender el primero sin el segundo y viceversa. Toda la población se encuentra jalonada de monumentos alusivos al mundo marismeño. Barcos de todo tipo (carabelas y de pesca especialmente), se ubican por las entradas a la población así como en plazas y algún que otro centro público, sirviendo de referentes espaciales, al tiempo que reforzadores de la idiosincrasia local.

Esta peculiar percepción del espacio dotará al artista local de un lenguaje temático propio e intrínsecamente propio, muy diferenciado del resto del entorno, influyendo igualmente en técnicas y otros recursos expresivos, dando lugar a estilos más ligados a un entorno marítimo que de campiña, y todo ello debido a ese especial imaginario generado a golpe de relaciones, durante más de cinco siglos.

4.- CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas anteriores hemos podido comprobar la existencia de unas tramas ineludibles entre el artista, el territorio donde inscribe su obra, su imaginario identitario, su proceso de valorización de la memoria y los sentimientos como elemento aglutinador.

Y es que las manifestaciones artísticas son algo más que una réplica. En este sentido, estamos en desacuerdo con la concepción de arte de Harris (Harris, 1999: 644), cuando comenta: *“la tarea del artista consiste en replicar estas formas (existentes en la vida real) mediante combinaciones originales de elementos culturalmente estandarizados –sonidos, colores, líneas, formas y movimientos familiares y agradables”*.

La obra artística no es sólo materia y comunicación. En su interior recoge el sentimiento del sujeto, así como su propia concepción en comunidad la cual le da sentido. Para el caso que nos ocupa, desvincular la obra artística en cualquiera de sus manifestaciones, de las diferentes dimensiones del sujeto, así como de la visión de éste hacia el “otro” y de la dimensión ego-excluyente moriniana (Solana, 2000), no hace sino desvirtuarla de su contexto real.

El ser humano vive en un entramado simbólico (Geertz, 2001) y todo se encuentra mediatizado por ésta. De nada sirve valorar una manifestación artística si ésta no es insertada en la verdadera dimensión de su creación. Hay que entender al artista, como también hay que entender los códigos simbólicos en los que se mueve, ya que toda manifestación es un don maussiano del sujeto para con el entorno social donde desarrolla su obra.

Para el caso sanjuanero queda probada la ligazón existente entre una determinada forma de apropiación simbólica del espacio, con la generación de un imaginario donde va a coexistir un lenguaje, unas imágenes, ritos y formas de entender la vida muy específicos. Y va a ser esta forma de construir el imaginario como va a influir en el proceso creativo, desarrollándose en torno a él toda una cultura visual, literaria o interpretativa con un marcado carácter marismeño.

Pero para que tanto el imaginario, como la producción artística, pueda tener sentido de por sí, debe nutrirse de los sentimientos, construcciones sociales de las emociones que perduran a lo largo del tiempo y que tienen una aprobación social (Le Breton, 2012). Van a ser los sentimientos los que articulen la concepción del mundo del sujeto con la percepción de los “otros”, favoreciendo puntos de encuentro comunes y signos de interpretación de la producción artística que difícilmente pueden concebirse si no es por medio de éstos.

Por esta razón, concebimos la producción artística sanjuanera, desde un punto de vista antropológico, como una obra sentimental-visual, es decir, mediatizada por los sentimientos y el apego por el lugar donde se desarrolla. Es la máxima expresión del pensamiento individual en el contexto de una comunidad, siempre desde la perspectiva cultural. Es, por tanto, la historia artística de un sentimiento.

5. BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, M. (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Becker, H. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- BORRIAUD, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. París: Les Presses du Réel.
- CAPRA, F. (2003). *Las conexiones ocultas*. Barcelona: Anagrama.
- CASTORIADIS, C. (1996). *La institución imaginaria de la sociedad, vol 2: el imaginario social y la institución*. Barcelona: Tusquets.
- GEERTZ, C. (1987). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- GEERTZ, C. (2001). *Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- HALBWACHS, M. “Fragmentos de la Memoria Colectiva”, *Athenea Digital*, 2 (2002), pp. 45-56.
- HARRIS, M. (1999). *Introducción a la antropología general*. Madrid: Ed. Alianza.
- HAUSER, A. (1978). *Historia Social de la Literatura y del Arte*. Madrid: Guadarrama.
- JELIN, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Ed. Siglo XXI.
- LE BRETON, D. “Por una antropología de las emociones”. *Revista Iberoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y sociedad*, 1 (2012), pp. 69-79.
- MADERUELO, J. “El paisaje urbano”. *Estudios Geográficos*, 71 (2010), pp. 575-600.
- MAUSS, M. (1995). *Sociologie et Anthropologie*. París: PUF.
- MIRÓ, M. “Interpretación, identidad y territorio”, *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 5 (1997), pp. 33-37
- MORÍN, E. (2004). *Introducción al pensamiento complejo*. México, D. F.: Editorial Gedisa.
- PENA, C. (2013). *Territorios Sentimentales. Arte e Identidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- POZZOLI, M. T. “El sujeto de la complejidad. La construcción de un Modelo Teórico Transdisciplinar (eco-psico-socio-histórico-educativo)”, *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, 5 (2006), pp. 1-16.
- PRIGOGINE, I. (1997). *Las Leyes del caos*. Barcelona: Ed. Crítica.
- RAFFESTIN, C. (1980). *Pour une géographie du pouvoir*. Paris: Librairies Techniques.
- RITZER, G. (2002). *La macdonalización de la sociedad. Un análisis de la racionalización en la vida cotidiana*. Barcelona: Ariel Sociedad Económica.
- ROSENBLUM, R. (1999): *On Modern American Art*. New York: Harry N. Abrams Publishers.

SOLANA, J. L. (2000). *Antropología y complejidad humana. La antropología compleja de Edgar Morin*. Jaén: Comares Editorial.

STOEZEL, J. (1970). *Psicología social*. Marfil: Ed. Alcoy.

NHAT HANH, T. (2010). *Ser paz. El corazón de la comprensión*. Mexico: Arbol Editorial.

VALERI, V. "Buying women but not selling them: gift and commodity Exchange in Huauilu Alliance", *MAN*, 29 (1993), pp. 1-5.