

## DE LAS AGRICULTORAS A LA POLÍTICA CULTURAL. DOS PRÁCTICAS ETNOGRÁFICAS EN UNA MISMA COMUNIDAD: GALICIA

### FROM WOMEN FARMERS TO CULTURAL POLICY. TWO ETHNOGRAPHIC PRACTICES IN A COMMUNITY: GALICIA

Lourdes Méndez\*

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

#### Resumen

El artículo<sup>1</sup> expone el procedimiento seguido en dos prácticas etnográficas y, para ello, explicita los procesos seguidos para construir las problemáticas teóricas que las guiaron, y para seleccionar ciertas técnicas de investigación y desechar otras. Así mismo, se reflexiona sobre los efectos de la filiación y del sexo de la antropóloga en la primera de dichas prácticas. La reflexión con la que concluye el artículo ahonda en la cuestión de la práctica etnográfica.

**Palabras clave:** Práctica etnográfica. Problemática de investigación. Trabajo de campo. Observación. Situación de entrevista. Filiación. Sexo. Agricultoras. Política cultural.

#### Abstract

This article describes the procedure followed in two ethnographic practices, and therefore express the processes used to build the theoretical problems which guided them, and to select certain research techniques and discard others. It also reflects about the effects of filiation and sex of the anthropologist in the first of these practices. The reflection that the article concludes delves into the question of ethnographic practice.

**Key Words:** Ethnographic practice. Problems of research. Fieldwork. Observation. Interview situation. Filiation. Sex. Women farmers. Cultural policy.

---

\* Catedrática de Antropología social en la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (Bizkaia, España). Doctora en Antropología social por la Univesidad de París VIII.

<sup>1</sup> Este texto retoma, ampliándolo, parte del material que presenté en un Curso de Verano de la Universidad de Castilla-La Mancha dedicado a reflexionar sobre la práctica etnográfica en el siglo XXI.

Como cualquier disciplina científico-social, la antropología está atravesada por diversas controversias teóricas, ha desarrollado métodos, ha preconizado el uso de determinadas técnicas para recoger información y ha instituido progresivamente la práctica etnográfica como paradigma de la investigación antropológica. Un paradigma que, unido al ejercicio de la observación, establece la especificidad de nuestra disciplina con relación a otras que, haciendo uso de las mismas técnicas, no las emplean durante un trabajo de campo en el que es la persona que lo realiza la encargada de seleccionar las más adecuadas y de utilizarlas para obtener aquellas informaciones que, con posterioridad, construirá como datos etnográficos para analizarlos desde los supuestos teóricos elegidos y para, acto seguido, plasmar por escrito dichos análisis. En un primer momento, el antropólogo o la antropóloga opta por un tema de investigación; intenta construir su problemática de investigación; se esfuerza por utilizar los medios técnicos más apropiados para llevar a buen puerto su trabajo, y es arte y parte de un proceso de investigación en el que la práctica etnográfica es central. Esta particular idiosincrasia de la antropología afecta a todo trabajo de campo y hace que a lo largo de él se materialicen un conjunto de dificultades teóricas y técnicas que suelen plasmarse (en especial durante un primer trabajo de campo) bajo forma de múltiples interrogantes: ¿He construido bien mi problemática de investigación? ¿Es pertinente mi marco teórico? ¿He seleccionado las técnicas de investigación más adecuadas para lograr mis objetivos? ¿He reunido suficiente información y puedo, a partir de ella, y fiablemente, construir mis datos etnográficos? ¿Dispongo de una red suficiente de informantes o debo continuar ampliándola? ¿Me he implicado en exceso en la realidad que pretendo analizar y eso va a afectar a la objetividad de mi análisis? ¿Ha intervenido mi sexo en el acceso a cierto tipo de informaciones, y en que no tenga acceso a otras? ¿Cómo conjugo lo que los y las informantes dicen con los datos extraídos de fuentes documentales? ¿Qué criterios utilizo para segmentar el discurso de los y las informantes y seleccionar citas? ¿Qué indica la existencia de discursos locales contradictorios en torno a una misma cuestión? Y, probablemente, la pregunta del millón: ¿Cuándo debo dar por finalizado mi trabajo de campo? Ninguna práctica etnográfica es ajena a estas dificultades, y, por ello, voy a exponer cómo han intervenido en las dos a las que este artículo hace referencia.

## **AGRICULTORAS EN UN MUNICIPIO DE GALICIA**

Mi primera práctica etnográfica la llevé a cabo en un municipio del interior de Lugo a lo largo de diferentes periodos distribuidos entre los años 1982, 1983 y 1984. Mi intención era estudiar las transformaciones que se habían producido desde 1940 en la vida cotidiana de las agricultoras que en él vivían y, mi objetivo, que dicho trabajo diera lugar a una tesis doctoral (Méndez, 1988). ¿Por qué hacer trabajo de campo en ese municipio, y no en otro? Por mi procedencia étnica de origen, y por mis escasos recursos económicos. ¿Por qué ese tema? Por mis intereses teóricos y mis inquietudes políticas feministas. El municipio elegido como espacio territorial en el que llevar a cabo la investigación me convenía porque tenía de él un conocimiento previo, al proceder mi familia de él, y Galicia me convenía como área etnográfica por ser el gallego mi lengua materna, lo que me evitaba tener que dedicar tiempo a su aprendizaje. No obstante, para mí era evidente que el espacio territorial (el municipio) no constituía mi objeto de estudio, sino el lugar físico en el que se localizaban, articulaban y expresaban un conjunto de relaciones sociales (de producción/reproducción) en las que intervenía estructuralmente la variable sexo. También era evidente para mí que el municipio en cuestión formaba parte de dos unidades territoriales y socio-culturales mayores (Lugo y Galicia) que, a su vez, formaban parte de un Estado, el español. A mi entender, para construir mi objeto de estudio debía tener en cuenta todo ese entramado para no aislar artificialmente dicho municipio convirtiéndolo en una especie de isla.

### **La construcción de la problemática de investigación**

En el Departamento de Sociología y Antropología Social de la Universidad de Paris VIII, en la que estudiaba, nadie obtenía el visto bueno para iniciar su trabajo de campo si previamente no había construido su objeto de estudio planteando las problemáticas teóricas que deseaba abordar y sus hipótesis-guía. Los antropólogos (sí, eran varones) de dicho Departamento habilitados para dirigir Tesis de Doctorado consideraban que ese trabajo previo era indispensable, no tanto de cara a la elección del espacio local en el que cada estudiante desarrollaría su trabajo de campo, como de cara a la selección de las técnicas de investigación más adecuadas y a las maneras de llevar a cabo el trabajo de observación directa. Para ellos, aterrizar en el espacio local elegido sin haber construido el

objeto de estudio acarrea, como mínimo, dos peligros: que te pusieras a recoger información sin ton ni son, y que esperases que, como por arte de magia, dicha información hiciera emerger algún tipo de problemática teórica. Dadas estas exigencias, el alumnado del Departamento dedicaba un año a elaborar el proyecto de su futura Tesis. En mi caso dediqué aquel año, entre otras tareas, a leer textos del primer antropólogo español que, a mediados de los sesenta del siglo XX, había trabajado sobre Galicia: Lisón Tolosana. La lectura de sus diferentes libros me indujo a formular críticas que atribuí a dos motivos de diferente índole. A lo mediatizada que estaba mi percepción de la realidad social de los núcleos de población rurales gallegos por mis orígenes familiares, y a la incompatibilidad entre sus supuestos teóricos (funcional-estructuralismo), y los míos, extraídos de una antropología feminista materialista que en la época (y aún ahora) algunos y algunas consideraban mera y trasnochada ideología; y otros, aglutinando bajo la etiqueta “feminismo” la diversidad de perspectivas feministas existentes en Ciencias Sociales, le hacen responsable -aunque no sólo a él- de todos los males de la actual antropología<sup>2</sup>.

Mis críticas a los análisis de Lisón Tolosana concernían, fundamentalmente, a que me parecía que desembocaban en generalizaciones ahistóricas y esencialistas sobre la Galicia rural y la cultura gallega; a que reducían (o no tenían en cuenta) la complejidad interna de las relaciones sociales existentes en los núcleos de población rural (aldeas); y a que estaban androcéntricamente sesgados (algo, por otra parte, habitual). Existía así mismo otra dimensión en los escritos de Lisón Tolosana que me hacía dudar de si sabría yo realmente qué era eso del trabajo de campo y del método de observación. En su prólogo a *Antropología Cultural de Galicia* (Lisón Tolosana, 1979), indicaba que había recogido el material “en cerca de 300 aldeas y de unos 1500 informantes de las cuatro provincias de Galicia, durante los años 1964 y 1965”, señalando que había grabado las conversaciones en magnetófono, y que la razón primera que le había llevado a elegir Galicia era “su fuerte personalidad cultural”. Veamos, me decía yo, este libro parte de un presupuesto teórico que no comparto: entender Galicia como un área etnográfica al parecer homogénea y dotada de esa “fuerte personalidad cultural”; y se construye en base a una práctica etnográfica que parece haber consistido en recoger materiales “en cerca de 300 aldeas” [¿y por qué en esas 300, y no en otras, teniendo en cuenta, además, que Galicia tiene más de 45.000?, me preguntaba perpleja], dedicando a cada aldea, a lo sumo, algo más de dos días puesto que cada año sólo tiene 365. Así mismo, y suponiendo que los 1.500 informantes remitiesen de

---

<sup>2</sup> Ver el postscriptum “La reconstrucción de la antropología” añadido por J.R. Llobera a su libro *La identidad de la antropología*, Anagrama, Barcelona [reedición de 1999]

forma cuantitativamente equilibrada a cada aldea, tocaban a cinco por aldea. ¿Quiénes habían sido los y las informantes? “Centenares de hombres y mujeres de todas las edades que pacientemente respondieron a mis preguntas”, escribe el antropólogo, reduciendo a sus informantes a una especie de magma. Y ¿cómo habían sido seleccionados y por quién?

Lisón Tolosana no lo dice pero su prólogo deja entrever que quizás algo tuvieron que ver todos esos “Don”, “Doña” y “Señorita” a los que agradece sus “atenciones” con nombre y apellido y de provincia en provincia. En la experiencia vivencial que yo tenía del municipio en el que pensaba hacer mi trabajo de campo, el tratamiento de “Don” nunca se usaba para designar a los agricultores, ni el de “Doña” para dirigirse a las agricultoras, sino para nombrar a un conjunto de actores sociales (curas, médicos, maestras, farmacéuticos, alcaldes, veterinarios), que ocupaban posiciones de poder en el tejido de relaciones sociales existentes en el municipio. En la práctica la posición de poder ocupada por dichos actores se plasmaba en las complejas, a veces conflictivas y nunca demasiado confiadas relaciones que con ellos mantenían agricultores y agricultoras. ¿Habrían sido ese tipo de actores sociales quienes habían proporcionado al antropólogo el acceso a sus informantes en cada una de las 300 aldeas? Y, si así había sido, ¿qué tipo de relación de empatía había logrado establecer con esas 1.500 personas? Y, para acabar, ¿dónde estaba el trabajo de campo de “larga duración” que debía facilitar la inserción, por relativa que ésta fuera, del antropólogo en la red de relaciones sociales de esas aldeas?

La mayor parte de estos interrogantes no podía disiparlos quien fue mi director de Tesis, el antropólogo marxista-estructuralista Pierre Philippe Rey, que fue muy claro conmigo, y en un doble sentido, cuando aceptó dirigir mi proyecto de investigación. Él era africanista y, Galicia, no sabía ni dónde estaba; y ni las mujeres ni mi posición teórica le interesaban. Tras decirme eso sin pestañear y mirándome con mucha atención, prosiguió que, no obstante, aceptaba dirigir mi trabajo porque tanto la problemática elegida como el enfoque le parecían pertinentes enmarcándolos él en los debates sobre los efectos ideales y materiales del paso de los modos de producción tradicionales a un *quasi* modo de producción capitalista en diferentes ámbitos rurales europeos.

Para seguir perfilando mi proyecto de Tesis fui leyendo, además de al ya citado antropólogo, a historiadores y economistas que habían trabajado sobre Galicia prestando especial atención a las afirmaciones que hacían sobre las mujeres rurales. De este modo,

antes de iniciar mi trabajo de campo, sabía que aunque la Galicia rural no era una realidad homogénea podían destacarse un conjunto de elementos comunes que habían caracterizado al mundo rural “tradicional”: 1) un minifundio unido a una extrema atomización parcelaria; 2) una economía básicamente de autosubsistencia; 3) una estructura social en la que el grupo doméstico era a un tiempo unidad de producción y de reproducción. Así mismo, diferentes autores y autoras afirmaban, en lo que a las mujeres rurales se refería, que Galicia era un “patriarcado con igualdad de derechos” (Risco, 1979); que en el mundo rural no existía una división sexual del trabajo (Queizán, 1978); y, volviendo al citado Lisón Tolosana, que el elevado número de madres solteras rurales indicaba la existencia de “permisividad sexual”. Desde ese bagaje acumulado, y recurriendo a las teorías de antropólogas feministas de la década de los setenta del siglo XX sobre la división sexual del trabajo y la revisión del debate sobre la universalidad o no de la subordinación de las mujeres en diferentes sociedades (Méndez, 2008), formule una hipótesis-guía según la cual el paso de un modo de producción tradicional a un *quasi* modo de producción capitalista había modificado, en un breve lapso temporal, la posición asignada a las mujeres en el marco de la división sexual del trabajo, lo que incidía, ideal y materialmente, en las relaciones sociales entre los sexos y en la autopercepción que las agricultoras tenían sobre sí mismas y sobre el trabajo que llevaban a cabo.

Esta hipótesis-guía inicial la fui afinando a lo largo de mi práctica etnográfica, es decir, a medida que iba recogiendo *in situ* información sobre la realidad social del municipio. Una información que, dado mi objeto de estudio, tenía que extraer tanto de la observación y de lo que las y los informantes me contaban durante las entrevistas, como de diversas fuentes documentales. Preguntándome cuáles serían las fuentes más apropiadas de cara a mi investigación, pensé que unas tenían que remitir a las casas y a los grupos domésticos que en ellas convivían (testamentos, permutas de tierras, fotos); otras a las parroquias que configuraban el municipio (padrón, catastro); otras a Lugo y a Galicia (artículos del Derecho Foral que concernían al estatus de las mujeres casadas y estudios estadísticos sobre las características materiales del mundo rural de cada una de las provincias gallegas); y otras al Estado español tanto a nivel jurídico (reteniendo como aspecto importante que hasta su modificación en 1975 el Código Civil consideraba a las mujeres casadas bajo tutela marital de cara a actividades como vender, enajenar o hacer testamento), como de política económica.

## El trabajo de campo

Antes de trasladarme al municipio, Pierre Philippe Rey me alertó sobre el peligro de que lo conociese desde mi infancia. ¿Hasta qué punto, me preguntó, ese conocimiento de “sentido común” (Bourdieu, 1980) iba a interferir en mi investigación y en qué sentido lo haría? Ciertamente, interfirió, pero sobre todo facilitó mi trabajo de campo, el acceso a informantes, la realización de entrevistas, y la observación, es decir, me facilitó algo fundamental si se entiende la práctica etnográfica como “la creación artificial de una situación social a priori temporal (...), en la que el etnólogo debe crearse un rol “local” (...) que no debe prohibir el desarrollo de la encuesta, de la presencia insistente, y que debe a su vez ofrecer alguna forma de contrapartida en la vida cotidiana: servicios, información, disponibilidad, etc. La neutralidad científica no existe en ningún lugar, y el terreno no la autoriza (...) porque toda vida social no es más que una sucesión de decisiones, de elecciones, de preferencias, de negativas, de silencios (...). El terreno como práctica es una táctica de lo cotidiano en el seno de una estrategia de lo ordinario” (Copans, 1998: 5). Y esto es quizás especialmente importante cuando el trabajo de campo se lleva a cabo en un medio rural y cuando, como era mi caso, tenía muy claro que no deseaba cada dos días por 300 aldeas grabando a 1500 informantes seleccionados -sospechaba yo- por los “notables”. En todo trabajo de campo existen diferentes etapas que abarcan el momento en el que llegas al lugar; tu progresiva inserción en la realidad social; la rutina cotidiana, salpicada por el desarrollo de actividades que podríamos calificar como técnico-científicas; y los imprevistos que pueden -y suelen- modificar o alterar el trabajo de investigación. Cuando inicié mi trabajo de campo en el municipio no tuve que resolver un problema logístico habitual: el de dónde instalarme. En mi caso las opciones eran varias pero estaban condicionadas, por no decir determinadas, puesto que a los ojos de su población mi lugar “natural” lo constituía alguna de las casas a las que estaba genealógicamente vinculada. Ninguna otra opción hubiera sido posible, a menos de haber querido dar lugar a la elaboración de “contos”, que hubiesen circulado por todo el municipio, sobre los motivos que me alejaban de mi genealogía y me obligaban a vivir en una casa “extranjera”. De entre todas las casas genealógicamente posibles, elegí la de mi abuelo materno en la que sólo vivía mi abuela, viuda desde hacía diez años. Y lo hice, además de por lo ya expuesto, porque dado mi objeto de estudio, pensé -y no me equivocaba-, que tendría en ella una interlocutora que podría proporcionarme valiosas informaciones sobre la vida cotidiana del presente pero también sobre algo que para mi perspectiva diacrónica era fundamental: la

cotidianeidad de un pasado relativamente cercano en el tiempo y que ella había vivido. Así, mi rol “local” de cara a la población del municipio fue doble durante todo el trabajo de campo: era la nieta de... y me había ido a vivir con ella porque estaba escribiendo algo que se llamaba Tesis. Y, para escribirla, iba preguntando de casa en casa cómo vivían ¿como si no lo supieraj, qué hacían, y qué pensaban sobre tal o cual cuestión las mujeres de tres generaciones diferentes prestando especial atención al tipo de residencia post-nupcial y a si estaban solteras, casadas, viudas, o si eran madres solteras.

Tras instalarme pensé que, antes de iniciar la interacción verbal y no verbal interpersonal (vía entrevistas, historias de vida y observación), iba a recoger datos cuantitativos de los que carecía y que me ayudarían a valorar una primera panorámica del municipio y de sus habitantes. Así que, directa al Ayuntamiento a consultar un catastro y un padrón al que mi rol “local” construido gracias a mi filiación me facilitó el acceso tras una brevísima charla con el alcalde<sup>3</sup> (en la época, de Alianza Popular, y hoy del Partido Popular, pero el mismo), al que le expliqué qué quería hacer, y que me dejó las llaves de la sala del Ayuntamiento en la que estaban depositados los registros. Tras varias mañanas de trabajo, ya disponía de una primera aproximación cuantitativa al municipio. Constaba éste de 19 parroquias (con una población, cada una de ellas, que variaba entre 300 y 70 personas que en su mayoría superaban los cincuenta años), y 197 aldeas (con un número variable de casas). La extensión media de cada propiedad era de 3 hectáreas por casa (3 hectáreas atomizadas en pequeñas parcelas, algunas cerca de la casa-edificio, otras relativamente distantes), y existían 177 madres solteras censadas (la primera nacida en 1888, las últimas, en 1964). El padrón también me permitió saber el número de habitantes que había en cada casa; los lazos de parentesco existentes entre ellos; y que los varones aparecían categorizados como “jefes de explotación” y las mujeres como “ayudantes del jefe de explotación” salvo en aquellas casas en las que no había varones, o en las que éstos trabajaban como asalariados en otros sectores. Esta última información, a mi parecer, ya ponía en entredicho la existencia de un “patriarcado con igualdad de derechos”, pero tenía que recabar más elementos para poder construirla como dato etnográfico.

Esta primera panorámica me permitió hacer dos cosas: 1) elaborar una tipología de casas atendiendo a los diferentes modelos de cohabitación que, me parecía, estaban relacionados

---

<sup>3</sup> El alcalde no era oriundo del municipio, pero sí artífice, junto con su familia, de la única empresa existente en él -una central lechera- que, utilizando su terminología, compraba la leche “a los paisanos”, y proporcionaba algunos puestos de trabajo asalariado fundamentalmente ocupados por mujeres (salvo en lo que concernía a la distribución de los productos).



con la exogamia (generalmente, exogamia de parroquia frente a una mayoritaria endogamia de municipio) y con el tipo de residencia post-nupcial, y teniendo en cuenta la presencia en ciertas casas de madres solteras, y también de solteros y solteras; 2) decidir que iba a seleccionar a mis informantes en base a dicha tipología. Este criterio de selección me permitiría dar cuenta de las diferentes posiciones ocupadas por las agricultoras y ahondar, a través del uso de técnicas como la entrevista o la historia de vida, en las transformaciones que ellas percibían en su vida cotidiana, en especial en lo que concernía a la división sexual del trabajo, y en las posibilidades reales que tenían para tomar decisiones importantes de cara a la economía de la casa, entendiendo ésta como el conjunto formado por el edificio de la casa en sí, más las tierras y el ganado. A todo eso, pensé, le añadiré aquellas informaciones obtenidas a través de una observación directa llevada a cabo tanto en espacios públicos (campos, caminos, lavaderos, ferias de ganado, fiestas parroquiales, entierros), como privados (cocinas, hornos, establos).

Llegada a ese punto, consideré que ya era hora de salir de los archivos del ayuntamiento para abordar otra de las dimensiones de la práctica etnográfica, sin duda más compleja: la del uso de las técnicas destinadas a recoger información oral y visual. Una dimensión marcada por al menos dos tipos de situaciones: 1) aquellas que tú no has provocado (cotidianidad de un determinado grupo doméstico; trabajo en el campo, en las huertas, en los establos; ferias, fiestas, entierros) y a las que asistes como observadora e interactúas, hables o no hables, preguntes o no preguntes, por el mero hecho de estar allí; 2) aquellas que tú has provocado como, por ejemplo, una situación de entrevista. En ambos casos, estás recogiendo informaciones que luego tienes que clasificar, relacionar entre sí, y a veces utilizar en otros momentos para ver si sacas algo que te ayude a proseguir tu investigación. Unas informaciones que, cuando son verbales, transcribes o grabas y que, cuando son visuales, a veces intentas plasmar fotográfica, fílmica, o videográficamente. Esa mediación técnica (grabadora, máquina de fotos, libreta, bolígrafo, vídeo) en el uso práctico de las técnicas de investigación no pasa desapercibida y, a veces, puede ser rechazada, lo que te obliga a echar mano de otros recursos. Ese fue mi caso en lo que respecta al uso de una libreta y un bolígrafo como soporte material para ir anotando lo que se me contaba. En un primer momento, las mujeres que empecé a entrevistar, y en especial las mayores de cuarenta años, percibían mi actividad de transcripción como algo que escapaba a su control, independientemente de que yo les leyera lo que había escrito. Así, a la situación artificial por mí provocada (la de la entrevista) que requería, además, la supresión temporal del ritmo

de trabajo cotidiano, se le añadía una dimensión que dejaba patente la jerarquía entrevistadora/entrevistada e incidía negativamente en el proceso comunicativo y, en consecuencia, en los resultados obtenidos. Esta realidad me condujo a decidir que iba a abandonar tanto el bolígrafo y la libreta, como la técnica de la entrevista, para apostar por una observación directa durante la que grabaría las conversaciones surgidas al hilo de la cotidianeidad, grabaciones que escuchábamos en el momento en el que así lo decidían mis interlocutoras y que solía coincidir con los “tiempos de trabajo muertos”, con las comidas o cenas, o cuando su escucha no interfería con la realización de un determinado trabajo (por ejemplo, amasar el pan o fregar los cacharros).

Para cuando empecé a utilizar estas técnicas, la mayoría de la población del municipio ya sabía lo que hacía “a neta de...” y me tenían más que localizada, aunque sólo fuera visualmente, dado mi constante ir y venir por las pistas rurales y por las calles de sus dos únicos núcleos “urbanos” en los que se ubicaban el Ayuntamiento, el cuartel de la Guardia Civil, la escuela, el banco, la farmacia, los bares y en uno de los cuales tenía lugar, quincenalmente, la feria. Y es en la importancia que para la población del municipio tenía la “localización visual” en la que quiero incidir porque pienso que, además de lo hasta ahora expuesto, fue la que influyó en mi decisión de recurrir sólo esporádicamente a la técnica de la entrevista y a decantarme por la de la observación directa.

En aquel municipio en el que la gente se conoce de toda la vida y en el que el ritmo del trabajo agrícola y ganadero se modifica (y sólo a nivel de quién lo ejecuta) cuando se producen eventos como la citada feria quincenal, la fiesta de cada parroquia, o algún entierro, la mirada de su población hacia todo aquello que altera lo cotidiano es extremadamente penetrante, da pie a finas interpretaciones, y produce, con el permiso de Geertz, “descripciones densas” de excepcional calidad. Sin lugar a dudas, mi aprendizaje práctico de la cantidad de información que puede obtenerse mediante la observación directa se lo debo, no a la Academia, sino a las agricultoras y agricultores del municipio. Son ellas y ellos quienes me enseñaron cómo ese estar “fuera de lugar” da pie a una constante construcción de hipótesis que hay que verificar ya sea preguntando (siempre indirectamente y sin que se note) a la persona percibida como “fuera de lugar” por qué no está donde debería estar, ya sea (y es frecuente) utilizando otros recursos como el de preguntar a terceras personas vinculadas con la que está “fuera de lugar”. Y también fueron ellas y ellos quienes me hicieron sentir en carne propia lo que implica estar sometida a un

control social en el que la observación juega un papel fundamental, un control social que ni se ejerce de la misma manera sobre mujeres y hombres, ni afecta a los mismos ámbitos, ni persigue los mismos objetivos. Y es en este punto en el que intervino, de cara a la recogida de información, un factor -mi sexo-, al que mi director de Tesis no había aludido en sus advertencias previas, y sobre el que aún hoy poco se ha reflexionado para examinar cómo incide en toda práctica etnográfica.

Que nadie se ofusque si afirmo que fue mi sexo, esa marca bien visible del cuerpo, el que me permitió un mayor acceso a las casas del municipio, y establecer una relación de comunicación con las agricultoras quienes, rememorando primero mi genealogía, y situándome, sin perderla de vista, como alguien que quería saber cómo vivían ¡como si no lo supiera!, me percibían como mujer, es decir, como una persona que podía entender y vivir situaciones y problemas que los varones ni entendían, ni vivían. En ese municipio en el que mujeres y hombres ocupan jerárquicas posiciones de poder en los espacios públicos, y en el que la división sexual del trabajo (puesto que, como las meigas, haberla la hay, tal y como pude constatar empíricamente) atribuye a las mujeres una amplia gama de “tareas domésticas” que los hombres, salvo casos de extrema necesidad, nunca llevan a cabo; un dato que no podía controlar -mi sexo- me colocaba automáticamente, y me gustara o no, junto con las agricultoras. De este modo, gracias a un dato que escapaba a mi voluntad, y gracias al contenido y significado que agricultoras y agricultores le atribuían, pude constatar, mientras observaba, la cantidad de conversaciones entre mujeres y “de mujeres” radicalmente interrumpidas cada vez que un varón se asomaba por el horno, o se acercaba al lavadero, o se asomaba a la cocina. Y, aunque sea deductivo, no pienso equivocarme en demasía si afirmo que mi mera presencia interrumpía con la misma radicalidad ciertas conversaciones entre varones, e impedía que ciertos temas afloraran.

Con esto quiero subrayar la involuntaria incidencia que tiene en toda práctica etnográfica el sexo de la persona que investiga, incidencia que tendrá mayor o menor relevancia de cara a las posibilidades reales que tenemos de obtener esas informaciones que recogemos a través del uso de técnicas cualitativas. No estoy afirmando que la pertenencia a un sexo exima de construir el objeto de estudio y de formular hipótesis, como a veces se constata en ciertos estudios sobre el “género” o sobre “las mujeres”; ni que sea suficiente para que se establezca la necesaria relación de empatía que hace posible la comunicación. Tampoco estoy afirmando la existencia de una hipotética “sororidad” que anularía las desiguales

construcciones del “ser mujer” que coexisten en cada momento histórico en el seno de una misma sociedad y en las que intervienen estructuralmente la clase social y la pertenencia étnica. Simplemente insisto en que deberíamos reflexionar sobre cómo incide el sexo a lo largo del trabajo de campo y, a ser posible, detectar las consecuencias de su incidencia y reflexionar sobre ellas.

## **LA POLÍTICA CULTURAL DE LA XUNTA DE GALICIA**

En esta segunda práctica etnográfica cambié de problemática, pero no de país. Mi tema fue el lugar que las artes visuales ocupaban en la política cultural desarrollada por la Xunta de Galicia entre principios de la década de los noventa del siglo XX y el año 2000. A pesar de tratarse de una temática radicalmente diferente de la que había abordado quince años antes, seguí el mismo procedimiento, de ahí que lo primero fue construir la problemática de la investigación y elaborar una hipótesis guía. Lo que sí varió, por motivos docentes, fue el tiempo que pude dedicar al trabajo de campo -el verano de 2000-, factor que la condicionó.

### **La construcción de la problemática de investigación**

¿Qué es la política cultural? ¿Cuándo y dónde surge? ¿Quiénes la aplican y donde lo hacen? ¿Con qué objetivos? ¿Qué relación existe entre política cultural y artes visuales? ¿Cómo incide la política cultural de la *Xunta* sobre el campo del arte de Galicia? Estas fueron algunas de las preguntas que guiaron mi primera búsqueda bibliográfica, búsqueda que me permitió constatar tanto la ausencia de estudios antropológicos sobre ese tema, como la existencia de trabajos realizados sobre el mismo desde las ciencias políticas y jurídicas. Esos trabajos remitían a fuentes tales que Tratados, conferencias intergubernamentales, Declaración Universal de los Derechos del Hombre (las causas que motivaron la sustitución de “Hombre” por “Humanos” merece un análisis), a debates institucionales... Así que recopilé ese tipo de documentos para, tras revisarlos, clasificarlos en cuatro grupos y dos periodos cronológicos para desvelar así la historicidad del proceso que había dado lugar a la emergencia de la política cultural, y acotar la dimensión espacio/territorial de su aplicación. Dichos documentos provenían: 1) de la UNESCO y de diferentes conferencias intergubernamentales (1960-1970); 2) de la Comisión Europea de Cultura (1980-2000); 3) de comparecencias ante el Senado y el Congreso de los Diputados de los Ministros y las

Ministras de Cultura del Gobierno de la Nación (1982-...); y 4) de los discursos y las comparecencias ante el Parlamento de Galicia de Manuel Fraga, Presidente de la *Xunta* (1989-...)⁴. A medida que iba leyendo me daba cuenta de que el contenido de los documentos generados desde la *Xunta* era idéntico al de los de índole estatal y europea. Lo único que variaba era el énfasis sobre, en el caso de la *Xunta*, la cultura y el arte de Galicia; en el caso del estado español, sobre la cultura y el arte de España; y en el caso de la Unión Europea (UE), sobre la cultura y el arte europeo. Así mismo, pensé que los dos periodos cronológicos diferenciados me servirían para establecer un *continuum* entre la acción y la planificación cultural de las décadas de los sesenta y setenta, y la política cultural de los ochenta en adelante.

El análisis textual de estas fuentes documentales, bastante aburridas y redundantes, me permitió desgajar las líneas de la política cultural europea, estatal y gallega, y hacer visible cómo coincidían sus contenidos, sus objetivos programáticos, y sus implícitos ideológicos. Implícitos que se sustentaban sobre una forma esencializada de concebir el arte y la cultura; sobre una insistencia en el derecho individual a la cultura (entendida ésta como acceso a la educación y al disfrute del arte); y sobre un pasar de puntillas sobre la espinosa cuestión del reconocimiento de los derechos culturales. Así mismo, al analizar los documentos elaborados por la Comisión Europea de Cultura constaté que desde mediados de los años ochenta se expresaba en ellos el deseo de construir una conciencia cultural europea. Un deseo que requería que la diversidad cultural del continente se visibilizara socialmente (y circulara transnacionalmente) bajo forma de “tradición”, “arte” y “patrimonio”, es decir, bajo forma de artefactos culturales deificados a los que las instituciones (europeas, estatales o autonómicas) podían recurrir sin que eso entrañara el reconocimiento político de los derechos culturales reivindicados como tales por algunos sectores de, en el caso que me interesaba, la población de Galicia.

Sólo tras esta primera aproximación que, debo reconocer, resultó bastante árida dado el carácter de los documentos recopilados, decidí que mi problemática de investigación serían las mediaciones ideológicas, institucionales y políticas que afectaban al campo del arte de Galicia, mediaciones que me propuse examinar a la luz del objetivo institucional transnacional de construir, vía política cultural, una conciencia y una identidad cultural europea. Esta problemática articulaba dos niveles: el que apuntaba hacia la convergencia

---

⁴ Mientras realizaba esta investigación, en 2000, Manuel Fraga seguía siendo Presidente de la *Xunta*.

entre la política cultural europea, estatal y gallega; y el que concernía al campo del arte en Galicia y a los efectos materiales e ideales que sobre él tenía la política cultural de la *Xunta*. Contrariamente a la práctica etnográfica en torno a las agricultoras, en este caso disponía de un tiempo muy escaso para dedicarlo a la observación directa y al trabajo de campo, intenté paliar ese hecho recopilando el máximo de información referida al campo del arte en Galicia. Para ello recurrí a: 1) textos de sociología, economía, historia e historia del arte de Galicia; 2) revistas de arte gallegas; 3) mapas “culturales” elaborados por encargo de la *Xunta*; 4) páginas web de la *Xunta*; 5) páginas de cultura de los periódicos gallegos más vendidos; 6) páginas de cultura del periódico nacionalista *A Nosa Terra*. En esas fuentes busqué información sobre las infraestructuras culturales de las que disponía Galicia en el año 2000 (museos de arte, casas de cultura, salas de exposiciones, galerías de arte); sobre las prácticas culturales de la población gallega referidas a las artes visuales (visitas a museos, exposiciones y galerías); y sobre los actores sociales que interactuaban en el campo del arte de Galicia (artistas, galeristas, críticos de arte, historiadores del arte, coleccionistas, directores de museos de arte...). Esta opción me permitió saber, antes de iniciar el trabajo de campo, que hasta principios de la década de los noventa del siglo XX Galicia carecía de infraestructuras culturales consideradas básicas (museos de arte contemporáneo) y de otra infraestructura, en este caso formativa, igualmente básica (una Facultad de Bellas Artes). También sabía que su campo del arte estaba marcado por el peso de la generación Atlántica, un grupo de artistas visuales muy influyente en los años ochenta, que se perfilaba como una “academia invisible” (Urfalino, 1996), y por la escasez de circuitos de exhibición y venta de obras (salas de exposiciones, galerías, ferias de arte). Y por último también sabía que más del 85% de la población gallega, según datos oficiales, no había visitado nunca un museo de arte, una galería, o una exposición, lo que me incitaba a pensar que, como mínimo, la política cultural de la *Xunta* no había logrado alcanzar uno de sus objetivos constantemente pregonados: democratizar el arte recurriendo a la defensa del derecho a la cultura. Estas indagaciones previas al trabajo de campo me permitieron formular mi hipótesis guía en los siguientes términos.

Partiendo de la existencia de un hecho diferencial gallego, reduciéndolo a expresiones artístico-culturales que remitían a la tradición, al patrimonio y al arte, y capitalizando material y simbólicamente el Camino de Santiago, la *Xunta* llevaba más de una década programando eventos artístico-culturales que eran el eje vertebral de una política cultural que, en consonancia con la estatal y la europea, desarrollaba idénticas iniciativas sin lograr

que se materializara en Galicia el ejercicio práctico del derecho a la cultura. Lo que sí había avalado esa política cultural en vigor era la creación de infraestructuras culturales de las que la Comunidad Autónoma carecía a principios de la década de los noventa, pero cuyo objetivo prioritario no era el de consolidar su campo del arte. A mi entender, y al igual que antes habían hecho otras Comunidades Autónomas y otros Estados de la UE, Galicia se había sumado al esfuerzo de elaborar una nueva cartografía política del arte y de la cultura, topográficamente encarnada en edificios de construcción reciente obra de arquitectos de reconocido prestigio -por ejemplo, el Guggenheim-Bilbao- para que fueran competitivos frente a los ubicados en otras Comunidades Autónomas o Estados de la UE. Este esfuerzo indicaba que la política cultural de la *Xunta* se llevaba a cabo desde Galicia, pero no para Galicia, y que en su aplicación local se corría el riesgo de transformar a esa Comunidad en un gran parque temático destinado a ser objeto de consumo para un nuevo tipo de actores sociales: los “turistas culturales”.

### **El trabajo de campo**

Como ya he señalado, el trabajo de campo lo realicé durante el verano del año 2000. La escasez de tiempo me condujo a llevar a cabo una primera fase extensiva destinada a ubicar en las siete capitales gallegas los espacios artísticos (institucionales y no institucionales) de los que cada una disponía. Esto me permitió establecer una cartografía urbana de dichos espacios y seleccionar aquéllos en los que iba a llevar a cabo la observación directa. Hice la selección de esos espacios significativos reteniendo tres criterios: a) la ubicación en alguna de las capitales de centros oficiales de enseñanza artística (es el caso de la Facultad de Bellas Artes, situada en Pontevedra); b) la existencia en las mencionadas capitales de galerías de arte y salas de exposiciones; c) la ubicación en Santiago de Compostela del Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC), el único de Galicia en aquella época. En cada uno de esos espacios interactúan, necesariamente, sea en un momento u otro de su trayectoria personal y profesional los principales actores del campo del arte de Galicia puesto que remiten a espacios destinados al aprendizaje, la exhibición y la venta de obras, y al posible camino hacia la consagración (local) de ciertos artistas y obras. Dado el panorama, una incuestionable unidad de observación era el CGAC pero, ¿cuáles serían las otras? ¿Dónde estarían ubicadas?

En términos cuantitativos, Santiago de Compostela era la capital gallega que ofrecía más posibilidades puesto que, además del CGAC, en ella se concentraba el mayor número de galerías de arte contemporáneo lo que me llevó a seleccionar dichas galerías como unidades de observación. También influyeron en mi decisión dos hechos. El de que durante el 2000 Santiago de Compostela fue una de las capitales europeas de la cultura, lo que significaba que la *Xunta* había proyectado una programación de eventos artístico-culturales que, mayoritariamente, se desarrollarían en Santiago; y el de que, seleccionando Santiago, tendría la posibilidad de observar los actos que el 25 de julio se celebrarían en torno a lo que para los galleguistas-regionalistas es el día del Apóstol, y para los nacionalistas el día de Galicia y de la Patria Gallega. En ambos casos, como tuve ocasión de comprobar, quienes participaron en dichos actos movilizaron los mismos referentes simbólicos, a saber, un Panteón de gallegos ilustres, con Castelao a la cabeza y del que, salvo Rosalía de Castro, las gallegas ilustres estaban ausentes; un “pueblo” y una “cultura” gallega cuyos orígenes, afirmaban, se remontaban a la noche de los tiempos..., pero ni lo hicieron en los mismos espacios ni con el mismo contenido reivindicativo. La selección de estas unidades de observación era coherente de cara a mi problemática de investigación y a mi hipótesis-guía, pero insuficiente para dar cuenta -apoyándose en una sólida base etnográfica- de la complejidad de las relaciones sociales existentes en el campo del arte de Galicia.

Desgraciadamente el verano no suele ser el mejor momento para instalarse en una galería de arte a observar qué es lo que sucede en ella. Y no lo es porque la temporada fuerte de las galerías se inicia hacia septiembre/octubre de cada año. De galería en galería de Santiago de Compostela, lo más que pude hacer fue recurrir a otra técnica y entrevistar a sus propietarios. Salvo en un par de ocasiones, en las que asistí a una inauguración y pude realmente observar un conjunto de relaciones entre diferentes actores sociales que, efectivamente, remitían a la estructura del campo del arte de Galicia y a la posición (emergente, de relativo reconocimiento, de reconocimiento) que en él ocupaba el artista que exponía (posición medible sobre todo por la presencia en la inauguración de algún crítico de arte y de ciertos medios de comunicación), no pude utilizar las galerías como unidades de observación. Afortunadamente, no sucedió lo mismo con el CGAC, abierto en permanencia, y casi vacío también en permanencia. Puede objetarse que, si estaba casi vacío en permanencia, no habría gran cosa que observar. Error. Precisamente constatar, día tras día, la escasez de visitantes cuando Santiago estaba a rebosar y no había manera de entrar en exposiciones como la del “recorrido virtual por el Camino de Santiago”, permitía comprobar hasta qué punto la política cultural de la *Xunta* no había logrado “democratizar



el arte". Así, en esta práctica etnográfica, contrariamente a lo acaecido en la anterior, el ejercicio de observación directa fue muy reducido. Y, en proporción inversa, incrementé el número de entrevistas para obtener las informaciones de las que carecía.

Me interesaba saber tanto la opinión que les merecía a los principales actores del campo del arte de Galicia la política cultural de la *Xunta*, como si éstos percibían sus efectos prácticos y, para lograrlo, entrevisté a artistas de diferentes generaciones; a miembros de la ponencia de artes plásticas del *Consello* da Cultura Galega y del CGAC y, como ya he dicho, a galeristas de Santiago de Compostela. Así mismo, en un determinado momento, le pedí por correo electrónico al Presidente de la *Xunta*, Manuel Fraga, que respondiera a algunas preguntas (cosa que hizo, o que alguien hizo en su nombre, volviendo a repetir literalmente lo escrito en sus discursos ante el Parlamento de Galicia. Aunque en el caso de este trabajo de campo mi filiación no me sirvió para acceder a informantes, sí lo hizo el que parte del profesorado de la facultad de Bellas Artes de Pontevedra había pasado, o como estudiante o como profesor/a, por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco en la que soy docente. Fue a ese profesorado al que recurrí para que me pusiera en contacto con artistas de Galicia. Y fue un amigo y compañero antropólogo de la Universidad de Santiago de Compostela el que me facilitó el contacto con quien había sido el primer Director General de Cultura de la *Xunta*. En este último caso estaba claro que tenía que entrevistarle pero, de cara a los y las artistas establecí ciertos criterios de selección. El primero de ellos fue el de elegir entre quienes vivían en Vigo y Santiago de Compostela, por aglutinar Vigo el mayor número de artistas (a nivel de residencia), y por disponer Santiago de una infraestructura de espacios de exposición y venta de arte contemporáneo más desarrollada y consolidada que las otras ciudades gallegas. El segundo criterio de selección fue el de elegir, entre los y las artistas a entrevistar, al menos a alguno/a de los/as que habían formado parte de la generación *Atlántica*. Construida la red de posibles informantes, sólo me faltaba empezar las entrevistas.

Contrariamente a las agricultoras, los y las artistas, al igual que galeristas y miembros de otras profesiones ligadas al campo del arte contemporáneo, se prestaron a la situación comunicativa de la entrevista pero a menudo lo hicieron imponiendo condiciones. Tres fueron las más habituales: 1) en caso de que la investigación se publicara, citarles anónimamente; 2) señalando qué información podía difundirse públicamente, y cual no; y 3) pidiendo responder por escrito a las preguntas de la entrevista. En la mayor parte de los

casos constaté fuertes reticencias a la hora de responder a la pregunta sobre la opinión que les merecía la política cultural de la *Xunta*. Dar su opinión les parecía demasiado comprometido en un “mundillo artístico en el que todos nos conocemos”, en el que todo “acaba por saberse”, y en el que una visión crítica sobre la política cultural vigente podía, -o al menos esa era la percepción mayoritaria-, afectar a su trayectoria profesional. Para mí, era la primera vez en la que me encontraba en una situación en la que la información obtenida estaba mediatizada por el temor a decir. Desde mi punto de vista, un trabajo de campo prolongado hubiera hecho posible mi inserción en las red de relaciones propias al campo del arte contemporáneo de Galicia y evitado, en gran medida, esa reacción de temor y su mayor consecuencia: la autocensura. Y esa inserción no se logra utilizando las técnicas de la entrevista o de la observación puntual de uno o varios acontecimientos, por muy significativos que estos sean. Por definición, la situación de entrevista es una situación no solicitada por la persona entrevistada, persona que, al menos en el ámbito artístico, sólo suele aceptarla (cuando lo hace) porque te pones en contacto con ella “de parte de”. Aunque esa referencia a un conocido o conocida en común orienta a la persona a la que se va a entrevistar y le da algunas pistas sobre dónde y cómo situarte, no es suficiente como para que se establezca una relación de confianza lo suficientemente estable y duradera como para, en este caso que nos ocupa, superar el temor a pronunciarse críticamente. Esto último sólo fue posible con aquellas informantes a las que tuve acceso a través del Movimiento Feminista Gallego y que conocían algunos de mis textos publicados por la histórica revista feminista gallega *Andaina*. Pero, de un modo general, sólo recurriendo a artistas con opciones políticas explícitamente divergentes a las mantenidas por la *Xunta* en aquellos años; a otros/as que, siendo de origen gallego, desarrollaban su trayectoria profesional fuera de Galicia; y a galeristas a los que, desde hacía años y en sus propias palabras, la *Xunta* “ni nos ayuda ni nos compra nada”, pude obtener las informaciones pertinentes para elaborar mi investigación sobre el lugar de las artes plásticas en la política cultural de la *Xunta*.

## RECORDATORIO FINAL

En 1969 Jeanne Favret-Saada se propuso estudiar las prácticas contemporáneas de brujería en el Bocage (Francia). Cuando era estudiante, cuenta la antropóloga que se le había enseñado que hacer etnografía consistía, primero, en anotar “lo que decían los informantes indígenas convenientemente elegidos” (Favret-Saada, 1977: 21), algo que no ha variado,

puesto que los manuales sobre métodos de investigación siguen insistiendo en ello, al igual que, como cualquiera puede verificar, siguen omitiendo reseñar la incidencia del sexo en la práctica etnográfica. El problema con el que Favret-Saada se encontró es con el de que “la brujería, es palabra, pero una palabra que es poder, y no saber o información. [...] Hablar de brujería, nunca es para saber, sino para poder. Lo mismo sucede con preguntar. Antes de que haya pronunciado una palabra, el etnógrafo está inscrito en una relación de fuerzas, al igual que cualquiera que pretende hablar” (: 21-3). Así las cosas, se planteó que si quería seguir con su trabajo de campo tenía que abandonar su papel de “persona que pretende que desea saber por saber, [...] y reconocer lo absurdo de continuar reivindicando una neutralidad que no era admisible, ni incluso creíble, para nadie. Cuando la palabra es la guerra total, hay que tomar la decisión de practicar otra etnografía” (: 24). Y esa decisión le llevó a recordar el viejo precepto de la antropología británica que dice “que el indígena siempre tiene razón, y que arrastra al encuestador en direcciones imprevistas. Que el etnógrafo pueda verse desconcertado, que nada de lo que encuentra sobre el terreno se corresponda con sus expectativas, que sus hipótesis se caigan una por una cuando entra en contacto con la realidad indígena, aunque haya preparado cuidadosamente su encuesta, es la señal de que se trata de una ciencia empírica y no de ciencia-ficción” (: 25). Recordatorio este último, que a veces los garantes de un cierto tipo de antropología, y de práctica etnográfica, tienden a olvidar.

Progresivamente consciente de la relación etnológica que está viviendo, Favret-Saada postula que “lo que importa, no es tanto descifrar enunciados -o lo que se dice-, como comprender quién habla, y a quién. Sobre el terreno, en efecto, el etnógrafo, implicado en ese proceso de habla, no es más que un hablante entre otros. Si luego decide redactar un trabajo científico, [...] sólo puede hacerlo volviendo sobre esa situación de enunciación [...]; haciendo de ese movimiento de vaivén [...], el objeto de su reflexión” (: 26). Para ella, si el etnógrafo no reflexiona sobre ese movimiento de vaivén, si no es consciente de cuál es su lugar inicial, y de cómo éste le condiciona tanto a él como a sus informantes, “se condena a no escuchar más que declaraciones objetivistas” (: 29). Sea cual sea el objeto de estudio y la problemática de investigación, toda persona que practica el método etnográfico debería interrogarse sobre si se puede estudiar tal o cual tema “sin aceptar ser incluido en las situaciones en los que se manifiesta y en los discursos que lo expresan. Eso entraña limitaciones que les parecerán especialmente molestas a los defensores de la etnografía objetivante” (: 34). Y, para no caer en la trampa de la objetivación, sin renunciar a la

necesaria objetividad de sus investigaciones, esas personas tienen que ser conscientes de que para que sea posible teorizar, “la distancia [...] no debe instaurarse necesariamente entre el etnógrafo y su ‘objeto’, a saber, el indígena. No obstante, de todas las trampas que amenazan a nuestro trabajo, hay dos de las que habíamos aprendido a desconfiar como de la peste: la de aceptar participar en el discurso indígena, y la de sucumbir a las tentaciones de la subjetivación. No sólo me ha sido imposible evitarlo, sino que mediante ellos he elaborado lo esencial de mi etnografía” (:38).

¿Qué quiere decir con esto Favret-Saada? ¿Que ha renunciado a la objetividad? ¿Que su etnografía es subjetiva? ¿Qué su monografía es una bonita novela? En absoluto. Quiere decir algo muy simple que la formación académica recibida contribuye a hacernos olvidar: que para producir conocimiento antropológico no basta con acumular datos e interpretarlos en la etnografía elaborada. Para producir ese conocimiento hay que ser conscientes de la dependencia de la etnografía de “un *corpus* acabado de observaciones empíricas y de textos indígenas recogidos sobre el terreno” (:38), y de que “ante toda nueva cuestión, esa etnografía responde que eso se encuentra, o no, en el *corpus*, se verifica, o no, en los datos empíricos” (:38).

La práctica etnográfica no puede perder de vista que “la neutralidad científica no existe en ningún lugar y que el trabajo de campo no la autoriza” (Copans, 1998: 13). Tampoco puede olvidar que todo trabajo de campo es “un lugar, un tipo de práctica y de comportamiento (a la vez social y científico), un ámbito tematizado y una tradición científica” (:12). Para este antropólogo marxista francés, la antropología, “como la mayoría de las ciencias sociales ligadas poco o mucho a una moral de lo social, es una ciencia masculina” (: 31). Por eso, si se reflexiona sobre la incidencia del sexo durante la práctica etnográfica, pueden cuestionarse “muchos de los conocimientos que la disciplina considerada como adquiridos” (: 31). ¿Por qué? Porque si se somete a crítica la práctica etnográfica atendiendo a todas sus dimensiones, se transforman “las teorías [...] y los métodos del trabajo de campo” (: 108). Una cuestión que las nuevas tendencias de la antropología del siglo XXI no deberían perder de vista.

**BIBLIOGRAFÍA**

Bourdieu, Pierre (1980): *Le sens pratique*. Paris. Minuit.

Copans, Jean (1998): *L'enquête ethnologique de terrain*. Paris. Nathan.

Favret-Saada, Jeanne (1977): *Les mots, la mort, les sorts*. Paris. Gallimard.

Lisón Tolosana, Carmelo (1979): *Antropología Cultural de Galicia*. Madrid. Editorial Akal.

Méndez, Lourdes (1988): *Cousas de mulleres. Campesinas, poder y vida cotidiana. (Lugo (1940-1980))*. Barcelona. Editorial Anthopos.

Méndez, Lourdes (2004): *Galicia en Europa. El lugar de las artes plásticas en la política cultural de la Xunta*. A Coruña. Editorial Sargadelos.

Queizan, M.X. (1978): *A Muller en Galicia*. A Coruña. Editorial do Castro.

Risco, V. (1979): "Etnografía. Cultura Espiritual", en: Otero Pedrayo, R. (ed): *Historia de Galiza, T.I*. Madrid. Editorial Akal.

Urfalino, Ph. (1996): *L'invention de la politique culturelle*. Paris. La Documentation Française.