

GUADALUPE ETCHEBARRIA

Luis Mariano: Una vida entre canciones, personajes y roles

Notas sobre la identidad y las relaciones interculturales.

“A su público, Luis Mariano siempre quiso darle todo. Con la prodigalidad de la cigarra, una cigarra que cantaba todo el verano, todo el otoño, todo el invierno y toda la primavera. Y por eso le queríamos.

Ha sido, durante treinta años, la vedette que el público ha querido con más pasión, una pasión a menudo abusiva, siempre reconfortante, una pasión que él necesitaba para vivir, y que le sobrevivió a su fin brutal.

En la historia del espectáculo, solamente Rodolfo Valentino en EEUU ha conocido el mismo culto póstumo. La gloria de Luis Mariano brilla todavía como brillan las estrellas apagadas, de las que su luz nos llega todavía. Es muy emotiva la muerte de una estrella. Sobre todo cuando su nacimiento no ha sido sino un cohete en una fiesta de banderillas de *toro de fuego*”¹.

Con esta alegre mezcolanza de referencias al folclor taurino español, termina la cita de Raymond Castans que precede el libro *Yo he conocido un príncipe: Luis Mariano* de Jean-Louis Chardans. Esta cita está tomada al azar, podríamos encontrar millones de citas de este tipo en las innumerables obras biográficas dedicadas al cantante que no han dejado de publicarse antes y después de su muerte. Ésta tuvo lugar el 14 de julio de 1970, gran aniversario republicano y patriótico en Francia, y en todo caso una fecha para morirse propia de monarca —siendo *príncipe* como era él— y con gran espíritu hiperbólico, a lo que ya nos tenía muy acostumbrados el cantante. Lo interesante de esta cita es que en ella están ya concentradas las mejores cualidades del *príncipe* como representante espectacular de una especie de la que hemos olvidado sus pasajes fundadores: el único como Valentino, la pasión y el furor *post-mortem*, el cohete, la banderilla y el toro de fuego. Entre el furor pre-y-post-mortem de sus millones de fans, y el menosprecio de los que no otorgan el más mínimo interés histórico a un cantante de opereta, se encuentra el lugar que ocupó en el mundo una de las figuras más representativas y apasionantes de la historia de nuestra vecina y muy pronto completamente abandonada *frontera*.

Hablando hoy de fronteras, pensamos en la redefinición de las narraciones identitarias y nacionales, las transformaciones de la ciudadanía, la resurgencia de los etnonacionalismos, las migraciones de las poblaciones postcoloniales. Pero el contexto actual también desplaza las dicotomías: ya nada está en su sitio. A partir de ahí *El Otro* se ha vuelto omnipresente. Nos encontramos la diferencia al lado de casa, y lo familiar en lo lejano. En un mundo en el que a partir de ahora todas las sociedades son comunicantes, en el que todo circula, en el que la coexistencia en la diversidad se multiplica, el problema de la relación con el otro adquiere una dimensión colectiva y masiva. La justificación de la xenofobia, la designación de corruptores culpables de la integridad del pueblo, la exaltación de sociedades cerradas, la reactivación de tradiciones presuntamente reestablecidas en su pureza original, son todas ellas manifestaciones de una gran incertidumbre identitaria².

Mi interés casi obsesivo por el personaje de Luis Mariano reside sobre todo en el hecho de contarle entre los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Burdeos que yo dirijo ahora, experiencia que compartía con nuestro vecino Conservatorio de Música, cuyo paso —por el conservatorio, claro— es de sobra conocido. Sin embargo, y a pesar de no interesar a nadie

más que como testimonio, el paso de Luis Mariano por la Escuela de Bellas Artes no es anodino, sobre todo si recordamos que se inscribió en el departamento de estatuaria, él que amó tanto las posturas frente a las cámaras y las luces de teatro, él que tuvo un original sentido *plástico* de la identidad. Además, las dos casas en las que vivió, en Sare y en Arcangues, las dibujó él mismo según las reglas del arte de una ornamentación de tipo vasco, estilo fronterizo alrededor del cual se alimentaran su arte y sus personajes.

Mi segundo interés por su figura se encuentra precisamente en su situación frente a algunas facetas del mundo que le fue contemporáneo. Siendo él un vivo reflejo de la dinámica particular en relación a ciertos descentrajes identitarios que existieron en los territorios de frontera en la época de postguerra, —desórdenes culturales que acompañaban la integración más bien satisfactoria de inmigrantes del sur—, el éxito de Luis Mariano es un laboratorio de la cultura-mundo. En concreto, el factor mediático del éxito de Luis Mariano supondría un lugar de mestizajes y de mezclas y de la fabricación de éstas.

Me gustaría introducir ahora algunas consideraciones preliminares que irán precisando, progresivamente, los términos de la reflexión, del debate quizás, de la polémica que me gustaría abrir.

UN AMIGO QUE CANTA

Luis Mariano atravesó por primera vez la frontera entre Irún, donde nació, y Hendaya, cuando cumplió un año. Desde entonces, tanto él como su familia no dejaron de ir de un lado al otro al menos durante veinte años, hasta la guerra civil y el exilio de todos. A partir de entonces, el público francés de Mariano muestra un perfil y una ansiedad de corte típicamente *españolista*, mientras que él mismo se va adaptando a las formas de gestión del *show business* francés. Films basados en obras de Pierre Loti (*Ramuntcho*), participación en la coral de Sare “Eresoinka”, estudios en el conservatorio de Burdeos y primeros pinitos en el Teatro de la Ópera de esta ciudad (*La Tosca*, *La Bohème*, *Werther*, *Rigoletto*), grabaciones con Pathé-Marconi, encuentro y relación artística con Francis Lopez que da lugar al más largo reinado del tándem de la opereta francesa, espectáculos en el Palacio de Chaillot y el Teatro de Châtelet, grandes galas en la televisión, films de temas necesariamente *hispanistas*, amores con Carmen Sevilla, giras internacionales, etc. son todo ello episodios de una carrera profesional que quedó coronada con un éxito de una amplitud sin precedentes, desconocido hasta entonces.

Un éxito a la medida de una industria en plena expansión y desarrollo que venía inspirándose en Hollywood y en sus más recientes hallazgos, la televisión y la industria del espectáculo teatral según el modelo de Las Vegas. Es en aquellos mismos años cuando la *manía* de las fans aparece en toda su plenitud con el fenómeno de Elvis Presley en esta misma ciudad de Las Vegas y, a continuación, con los Beatles.

De Luis Mariano sabemos todo y no sabemos nada. Los episodios de su vida artística son de sobra conocidos gracias al sinfín de biografías de éxito³, hasta el punto de que hoy las encontramos como objetos raros y solicitadísimos en librerías de iniciados o coleccionistas. Actualmente sus discos y sus films son reeditados constantemente, con ventas millonarias.

En líneas generales, se trata de un personaje muy querido de sus amigos y de su familia; el hecho de que su sobrino (Marianín) sintiera adoración por él, nos da ya el tono de confianza hogareña que debiera inspirarnos el artista. Mariano provoca en muchas mujeres furor sexual, extrañamente inmerso sin embargo en una especie de calor humano casi maternal. Es alegre y emotivo, siempre está riendo y en un tono vital de todo-fiesta/todo-terreno: siempre aparece bailando y cantando, incluso en sus ratos libres. Por otro lado, se insiste siempre en su elegancia y el extremo cuidado de su aspecto en todo momento, factor que contribuyera

también al éxito en Francia de su sucesor, Julio Iglesias; y finalmente, su identidad vasca le da al personaje ese aire de total y absoluta honestidad en medio de un mundo de facinerosos: se retrata con la casi totalidad de figuras internacionales del momento. Así, Luis Mariano aparecía como totalmente creíble, totalmente humano e incluso cercano, hasta el punto de poner en marcha los inicios de un mecanismo de identificación y de confianza en el *star-system* que ha conseguido con el tiempo un perfeccionismo invisible y sin reproches.

Y sin embargo ese aspecto de cartón-piedra que ya se viera crujir en sus apariciones en la televisión española durante la década de los sesenta, ante una audiencia muchísimo más sensible que la francesa a los avatares de los mensajes propagandísticos -además de insensible a lo que pudiera parecer una práctica *afrancesada* del folclor español-, esconde probablemente una multitud de secretos personales a los que hoy ya no tenemos acceso. Por encima de todos ellos está la sospecha cantada a voces de que la gran masculinidad de Luis Mariano, que fue la locura sexual de tantas mujeres, estuviera en realidad orientada para gustar a los dos sexos. Cosa corriente, diremos todos.

Pero no sin importancia, puesto que esa ambigüedad sexual, esa polivalencia y esa hibridación, que son la base de su éxito, revelan ya una metodología, un modo de hacer y, lo que es más interesante aún, revela la posibilidad de una construcción cultural totalmente cuidada para el momento y las circunstancias históricas de las postguerras europeas.

EL PARAÍSO PERDIDO (DEL SUR)

Cuando Mariano aparece triunfante por primera vez con sus dos canciones *Amor amor* y *Bésame mucho*, mientras sigue creyendo en su carrera como cantante lírico iniciada en Burdeos, y cuando gracias a la creación de Jose Sentís *España mía* en la que aparece en *Vedette americana*, conquista el corazón de los parisinos, las mujeres francesas sacan los primeros abrigos de pieles desde la Liberación, y esos visones surgen de nuevos vehículos de tracción americanos en las mismas puertas de los teatros de cabaret, símbolos todos ellos de lujo y *standing* cultural en aquella época.

En plena representación de una felicidad de postguerra basada en el triunfo contra el mal del fascismo alemán, que no permite la aparición de la mínima huella de supuestas colaboraciones pasadas con el enemigo de Vichy, ni de ninguna contradicción en el rol de los gobiernos franceses frente a la república española y en la suerte corrida por sus miles de refugiados y resistentes, la figura de Mariano con sus acentos meridionales da un peso bíblico a estos olvidos, creando un cierto orden alrededor del ideal republicano de una ciudadanía libre de identidades discordantes, en total confianza y con el corazón ligero.

El efecto es aun doble cuando se trata de volver de Argelia. Primero vino el fin del protectorado de Marruecos, y luego la pérdida de Argelia. ¿Qué hacer entonces de esas poblaciones inidentificables de tanta ida y vuelta?. ¿Qué hacer de ese sentimiento de pertenencia a un mundo perdido en el sur, en donde la vida parecía tan fácil y dulce? ¿Qué hacer de esa determinación por *ser francés después de todo* que toca tan violentamente a las poblaciones de emigrantes blancos por un lado, y a aquellos franceses de sangre que vuelven con los pies negros por el otro? ¿Cómo hacer para mantener intactos los principios republicanos de igualdad y fraternidad, desarraigando a su vez un número considerable de inmigrantes del sur?

Sin ninguna duda la respuesta esta en el *show business* y sus nuevas criaturas, la radio, el cine y la televisión. Es así como el mundo del espectáculo, y más concretamente el de la imagen, han llegado a un nivel mundial de implicación que no tiene precedentes en la historia de la humanidad.

La respuesta está en la capacidad de este mundo del espectáculo de la imagen de producir nuevas narraciones, desde el nivel individual al nivel colectivo, que se presenten como un *término medio* o como un *resumen* de unos y de otros. El éxito de la operación reside en la posibilidad de crear figuras identitarias de este ideal, según una estrategia de *juego de roles* que recorren todas las posibilidades de *papeles clave*, capaces de abrir puertas y ventanas del inconsciente de los espectadores. Dentro de un mismo campo de interés, la cuestión está en posibilitar la diversidad de movilidad y de manipulación. Hacer coexistir en una misma figura del espectáculo como Luis Mariano los fastos del oriente con el gaucho de la pampa argentina, el torero sevillano o el mariachi mexicano, es un ejercicio prodigioso con una retórica y una gramática particulares, cuyos secretos permanecen hoy ya internos al saber hacer de los artistas del cine de Hollywood, de la música o la televisión.

Pero hubo un tiempo en el que el cinematógrafo, instalándose en medio de un desierto polvoriento más allá del extremo oeste, absorbió con una voracidad sin precedentes una vieja tradición europea que iba desde los restos de los gabinetes de curiosidades renacentistas, a la Exposición Universal de Chrystal Palace y las demás muestras internacionales de particularismos e idiosincrasias que le siguieron, hasta el proyecto taxonomista del circo Barnes. Poniendo en pie la reinención total de la idea del rol y del personaje que se movía en torno a figuras centrales/jokers propias del ideal de felicidad, civilización y progreso de la sociedad americana —el cowboy, el gángster, la ingenua, el amigo, los enamorados, etc.—, se trataba de movilizar una especie de corpus de representación; este corpus que se encierra en sí mismo y se abre a un tiempo, determinando acciones ejemplares —políticas, culturales— al mismo tiempo que se disfrazan de tal manera que ningún espectador del mundo consigue escaparse.

De entre los temas preferidos tratados en Hollywood y fuera de Hollywood, se encuentra el territorio propio al ideal de un mundo exótico perdido hacia el sur —o hacia el oeste—, con propiedades de libertades particulares, ya sean éstas —aunque estén ocultas en una primera instancia— puramente sexuales.

Si los antecedentes del interés de los franceses hacia este exotismo habría que buscarlos en los destellos de plumas del Segundo Imperio, en su querida emperatriz Eugenia de Montijo —de la que nunca se supo a ciencia cierta si se trataba de una pastora de la serranía o de una aristócrata de Sevilla—, en una española también de origen dudoso como Lola Montes, por ejemplo, que termina sus días, y no por azar, en el circo Barnes; si para darnos luz habría que desenterrar los proyectos estéticos neoidentitarios de un Violet le Duc, del vasco Antoine d'Abbadie o de Pierre Loti, el que nos acerca fielmente al lugar que llegara a ocupar Luis Mariano algunos años más tarde es, sin lugar a dudas, el actor —¿argentino? — Rodolfo Valentino. Se dan en él la misma *manía* del *españolismo* a ultranza, el mismo furor sexual exageradamente —o *históricamente*— manifiesto por la parte de un público femenino discreto hasta entonces sobre este particular; el mismo culto post-mortem, la misma tendencia a la bisexualidad, la misma voluntad de identificación del mito de un paraíso perdido dirección sur. Y es que, además y precisamente por todo ello, Rodolfo Valentino es el primero en una larga lista mítica de una particular manera de gestionar el *show business* que es propia de la industria audiovisual: nuevas definiciones en las relaciones entre el mito y su público, amplificación máxima de seguidores y fans, impacto transnacional y transidentitario, etc.

Pero Luis Mariano, antes de ser estrella de cine y de televisión es actor y cantante de opereta, género con el que se le identifica, junto con el compositor de sus mayores éxitos Francis Lopez, hasta el punto de no poder saber si no han sido ambos sus creadores —mucho más que un Offenbach—, o al menos los intérpretes máximos de una disciplina que, como también le ocurriera a la zarzuela, está ligada íntimamente a la suerte de la identidad cultural: trajes nacionales bordados de oro, uniformes sacados de los armarios de la Historia, aires populares

regionales, etc. En el caso de su primer gran éxito de 1945, *La Belle de Cadix* —título que Mariano quiso cambiar por miedo a que le identificaran en el término *belle*—, opereta en dos actos y 12 *tableaux* que llega a permanecer seis años en cartel y que se reproduce constantemente, se trataba inicialmente de una historia de gitanos húngaros en Budapest (*La Belle de Budapest*), ciudad demasiado nostálgica donde los zingaros —bautizados aquí como gitanos— son tipos vagos que sólo están contentos los domingos cuando se emborrachan. Nada que ver con las historias de personajes alegres y dinámicos de *Le Chanteur de Mexico* en 1951, *Le Secret de Marco Polo* en 1959, *Visa pour l'Amour* en 1961, *Le Prince de Madrid* en 1967, *La Caravelle d'Or* en 1969.

CULTURA, IDENTIDAD Y FRONTERA

¿Por qué Hungría, entonces?, ¿por qué Andalucía?, ¿por qué la China?, ¿por qué Euskal Herria? El sentido de la identidad en Luis Mariano indignaría a cualquier nacionalista de hoy. Basándose alegremente y sin respetos en un proceso histórico que reconoce que una buena parte de las lenguas y culturas europeas han sido creadas por intelectuales transcribiendo lenguas, costumbres, folclore... y difundiendo sus escritos —contribuyendo a la vez a la emergencia de los nacionalismos del XVIII y XIX, así como a la aparición de culturas de las minorías étnicas⁴—, su proyecto se muestra infinitamente menos rígido admitiendo a un mismo tiempo la monoidentificación según concepciones típicamente decimonónicas, así como un cierto pluralismo cultural en un país como Francia que se define en su identidad nacional. El mismo aire de ese sentido de la identidad ha dejado marcado para siempre un territorio que va desde Irún y sus cantineras hasta la mascarada suletina, las corridas de toros del barrio de Floirac en Burdeos -y su alcalde *basquais* Garmendia-, lo mismo que los frontones de trinquete de Europa y América, los tenderetes de algunas calles de Begles o Capus en la misma ciudad de Burdeos, los sanfermines o las fiestas de Dax, etc. Hay en el universo de Mariano un personaje por encima de todos, el del salado vestido de pantalón y camisa blancos con boina y pañuelito rojos. Y es que este *papel* que podemos fácilmente identificar como vasco de Lesaca (en el *Chanteur de Mexico*), lo es también de bearnés de Pau o de Orthez, gascón de Dax o de Mont de Marsan, o de Floirac, o de Miami, con lo que el campo identitario se amplifica aquí, o se resume, al territorio transfronterizo que se encuentra en torno a lo que se conoce como cultura vasca. Es en este amplio territorio en el que las cantineras, las pastorales, las corridas de toros, los gansos, los sanfermines, ligan y desligan normas de pertenencia fundadas en operaciones simbólicas de muy distinto signo. La historia y la antropología nos proporcionan varios ejemplos de estas sociedades culturalmente indefinidas en las que sus miembros fundan su identidad en el intercambio, el mestizaje, el cosmopolitismo.

“Hoy en día, los grandes interrogantes sobre la identidad nos remiten frecuentemente a la cuestión de la cultura. Queremos ver la cultura por todas partes, queremos encontrar identidad para todos. Denunciamos las crisis culturales como crisis de identidad. ¿Habría que situar el desarrollo de esta problemática en el marco del debilitamiento del modelo de Estado-nación, de la extensión de la integración política supranacional y de una cierta forma de mundialización de la economía? De manera más precisa, la moda identitaria reciente es la prolongación del fenómeno de exaltación de la diferencia que surgió en los años setenta y que fue el hecho de movimiento ideológicos muy diversos, incluso opuestos, ya sea porque hagan la apología de la sociedad multicultural por un lado, o al contrario, del *cada uno en su casa para seguir siendo uno mismo*, por el otro”⁵.

Contrariamente a una idea recibida, la identidad etnocultural de esta muy amplia región transfronteriza —cuyo pivote central se encuentra en el doblete Irún-Hendaya, que ha visto

nacer y morir a Luis Mariano— no ha sido definida de una vez por todas, sino que se ha dejado un amplio sitio al lugar que han ocupado los movimientos y las relaciones sociales, la evolución de la producción y de la técnica, las novedades y la innovación. Los fenómenos de fusión y de escisión cultural son aquí corrientes, y no implican necesariamente conflictos agudos. En el fondo, la cultura puede funcionar sin conciencia identitaria, mientras que la estrategia de la identidad puede manipular e incluso modificar una cultura que no tendrá a partir de entonces nada que ver con lo que antes era.

Concretamente, *la frontera* es el resultado de un compromiso entre aquélla con que el grupo identitario pretende dotarse, y la que los otros quieren asignarle. Se trata, evidentemente, de una frontera social, simbólica. En el caso que nos ocupa, esa identidad vasca no está constituida por el encuentro de cada uno de los llamados territorios históricos, sino de la voluntad de diferenciarse de los otros, y de la utilización de algunos trazos culturales como marca de identidad específica. Participar de esta cultura transfronteriza no implica automáticamente tener una identidad particular. Entre otras cosas, esa misma cultura, lejos de aparecer como un conjunto de manifestaciones coherentes, está compuesta de mecanismos de interacción que, una vez que ha utilizado la cultura histórica de manera estratégica y selectiva, pone en cuestión las *fronteras* colectivas⁶.

Ya en la época en la que Mariano se encontraba en la cumbre del mundo del espectáculo, y se representaba a sí mismo según las normas de una identidad de vasco de postguerra, hoy ya casi imposible de descifrar, la cultura de *frontera* se mostraba además en tanto que *territorio de negociación* entre culturas nacionales (francesa y española, por ejemplo), hibridando sus diferencias.

Si aislamos las culturas estableciendo límites es porque nos olvidamos de que aquéllas no pueden vivir independientemente unas de otras. Además, la fijación de estos límites depende del lugar ocupado por el espectador, ya que, si pertenecemos a una cultura, no somos conscientes de vivir esa cultura como tal. Sin la mirada exterior, los miembros de una sociedad X o Y no son más que los soportes de prácticas diseminadas⁷. De esta manera, todo adquiere un relativismo cultural que depende de la posición física en la que podamos encontrarnos: si mirando al sur del norte, o al norte del sur. Y de sus variantes, paradójicas muchas veces, como el curioso fenómeno que hace que las gentes de Bayona tengan una mentalidad y un espíritu del sur, y las de Bilbao una tradición y una ideología del norte.

Si hay una cierta coherencia en la identidad de hombre del sur que Luis Mariano quiere evocar para su público femenino ávido de referencias a una sexualidad mítica, sugerencias para un público nostálgico también de paraísos *de detrás del telón de los Pirineos*, de paraísos *de detrás de Despeñaperros* o de *detrás del Estrecho de Gibraltar*, es en razón de su carácter multidimensional y dinámico. Es para señalar la dimensionalidad *viniendo del sur*, cambiante cada vez, que nunca puede constituir ni proponer una demarcación definitiva, pues el desplazamiento en los roles es frecuente, así como constante su renovación.

Cuando hablamos de cultura de inmigrantes —de África, por ejemplo— tenemos la impresión de que tiene que ver con una cultura por la cual el individuo está totalmente determinado. Sin embargo, es un error identificar los inmigrantes con su cultura de origen, ya que a pesar de todos los esfuerzos que el inmigrante haga para serle fiel, ya no es su representante. Ahora se encuentra fuera de su evolución. La noción de cultura de inmigrante es en realidad todo lo que les haga parecer diferentes. Si tomamos el ejemplo del término *pluricultural*, peca doblemente: por su imprecisión —¿qué son en realidad las culturas de una sociedad pluricultural? — y por las condiciones de su aparición; no lo mencionábamos a propósito de migraciones venidas de Polonia o Italia, sino que hacemos un caso aparte con las poblaciones postcoloniales⁸.

Aunque mi intención al escribir estas notas parte sobre todo de mi interés por comprender mejor las condiciones de la inmigración en Francia actualmente, a pesar de que ni siquiera un párrafo entero haya sido dedicado a este problema, el efecto Luis Mariano sigue constituyendo para mí un caso ejemplar —junto con el de Dalida, Enrico Macías, Darío Moreno, Gloria Lasso, — que me ayuda a interrogarme sobre estos problemas. Esa sociedad europea de los años cincuenta-sesenta que sonaba en la fantasía de las diferencias culturales ha desaparecido. Eso ha dado paso a una crispación generalizada, a muchas prácticas y métodos violentos —como el nuestro—, al integrismo y a la xenofobia, a la guerra.

Sabiendo como sé ahora que la integración en una cultura es el resultado de la capacidad para afrontar lo nuevo y de definir con la experiencia formas inéditas de relación, de organización, o de expresión, me gustaría terminar con J. Clifford: “se dibujan nuevas definiciones de autenticidad, definiciones que ya no están centradas en un pasado preservado. La autenticidad es relacional, concebida más como una actividad híbrida y creativa *en un presente local que va convirtiéndose en futuro*”⁹.

.....

GUADALUPE ETCHEBARRIA es Directora de la Escuela de Bellas Artes de Burdeos.

NOTAS Y REFERENCIAS

*Mi apellido aquí está escrito según la ortografía al uso de los vascos en Burdeos. Que mi paso por la emigración en Francia y que mi fe ciega en la Europa del futuro me conserven el nombre así.

¹ En castellano en el original.

² Notas de Cedric Vincent, etnólogo y diplomado por la Escuela de Bellas Artes de Burdeos. Estas notas, como el resto de notas de este texto, me han sido proporcionadas por él para la preparación de un seminario en torno al tema del multiculturalismo francés, que tendrá lugar en la misma Escuela de Burdeos durante los cursos escolares de 1999-2000 y 2000-2001. Estas referencias me han servido para informarme sobre este debate en el marco de la antropología y la etnología.

³ CHARDANS, J.L. *Luis Mariano*, Paris: Éditions Ramsay, 1980; ROUHAUD, J. & PATCHI *Luis Mariano: Le Cœur qui chante*, Paris: Éditions Michel: Lafon, 1989 y CHARDANS, J.L. *J'ai connu un prince: Luis Mariano*, Paris: Éditions La Table Ronde, 1976

⁴ ANDERSON, B. *L'imaginaire national*, Paris: Éditions La Découverte, 1996

⁵ CUCHE, D. *La notion de culture dans les sciences sociales* –Paris: Éditions La Découverte, 1996.

⁶ CUCHE, D. *Op. cit.*

⁷ AMSELLE, J.L. *Logiques métisses*. Paris: Éditions Payot, 1990.

⁸ AUGÉ, M. *Le sens des autres*. Paris: Éditions Fayard, 1994.

⁹ CLIFFORD, J. *Malaise dans la culture*. Paris: Éditions ENSBA, 1996.

>>> www.arteleku.net