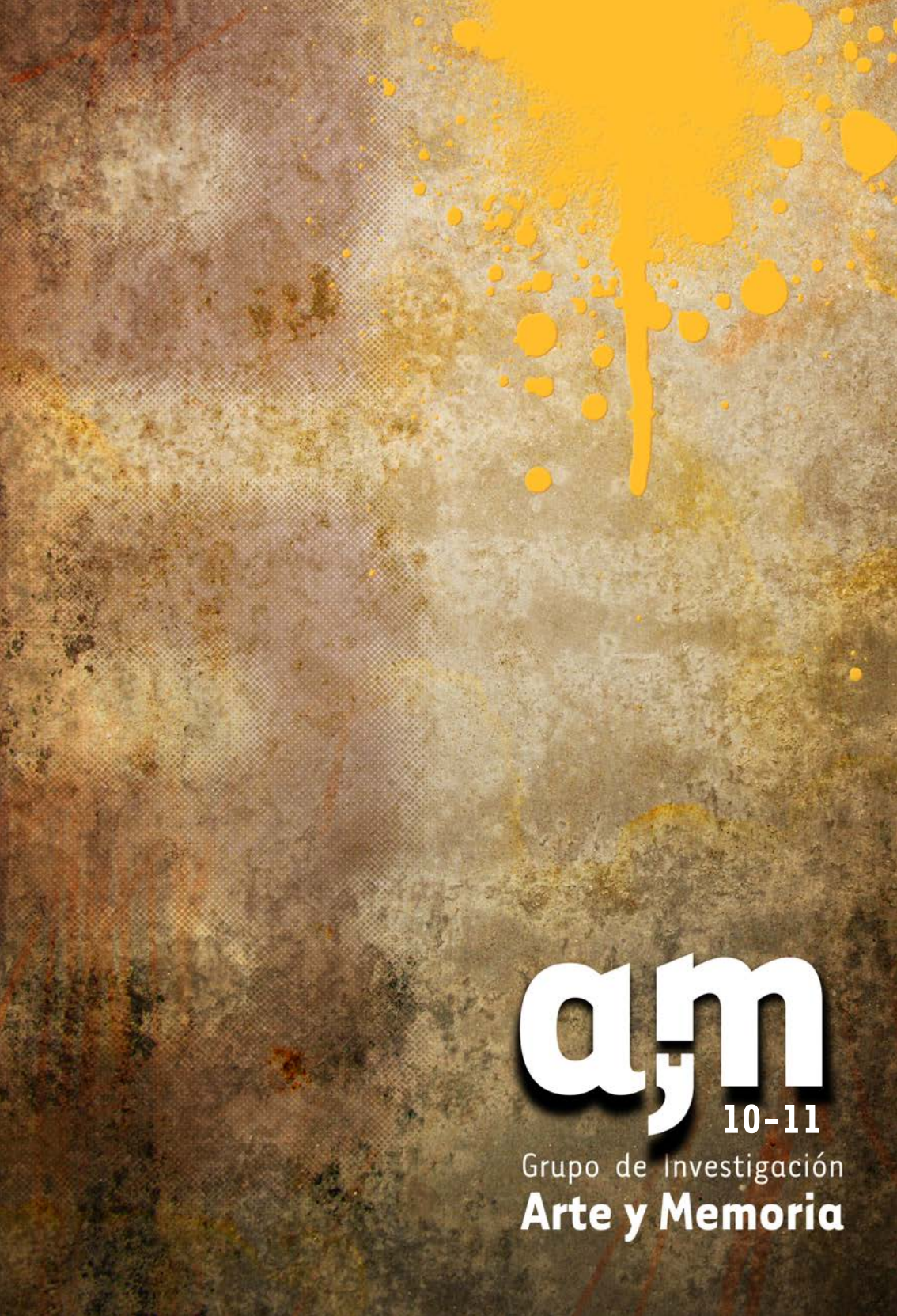

a;m
10-11
Grupo de Investigación
Arte y Memoria

Edita:
Ayuntamiento de Teruel

Patrocina:
Fundación Universitaria
Antonio Gargallo

Textos:
María Carmen Muñoz Calvo
Paco Martín Fernández
Carlos Hernanz Pérez
José Prieto Martín
Vega Ruiz Capellán
Gonzalo Montón Muñoz
Fernando Muñoz Lozano
Natalia Juan Garcia
Carlos Casas Nagore
Pedro Luis Hernando Sebastián
Francisco Sánchez Goméz
Anabel Herrero Gascón
Soledad Córdoba Guardado
Pepe Aznar Alegre
Carmen Martínez Samper
Rubén Benedicto Rodríguez
David Martín Espinosa
Juan Francisco Roy Delgado
Laura Gallardo Ortín
Ángel Barrasa Notario
Sofía Sánchez Jiménez
Edward Schwarzschild

Traducciones:
Claus-Peter Neumann

Correctora:
Marta Fortea Muñoz

Diseño gráfico y maquetación:
Joaquín José Pérez Gimeno

Fotografías:
Diego Hernández Estopiñan
Nacho Navarro
Natalia Juan García
ALIX. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca
Ricardo Compaire. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca
Carlos Casas Nagore
Archivo fotográfico de la Confederación Hidrográfica del Ebro
José Oltra Mera. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca
Pedro Luis Hernando Sebastián
Francisco Sánchez Gómez
Pepe Aznar Alegre
Carmen Martínez Samper
David Martín Espinosa
José Prieto Martín
Vega Ruiz Capellán
Edward Schwarzschild

Deposito legal:
TE -199-2010

ISBN:
978-84-88220-15-8

© De la Edición: Ayuntamiento de Teruel 2010
© De los textos y las traducciones: sus autores
© De las fotografías los autores
© Archivo fotográfico de la Confederación Hidrográfica del Ebro. Zaragoza
© Fototeca, Diputación provincial de Huesca

Dirección editorial y Coordinación:
José Prieto Martín
Vega Ruiz Capellán

Índice *interactivo*

PRÓLOGOS 5

María Carmen Muñoz Calvo (Teniente Alcalde del Ayuntamiento de Teruel) 7
Paco Martín Fernández (Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Teruel) 11
Carlos Hernanz Pérez (Director de la Fundación Universitaria "Antonio Gargallo") 15

00 ABSTRACT 19

José Prieto Martín y Vega Ruiz Capellán (Dirección/Coordinación) 21

RELACIONES DEL ARTE Y LA GUERRA:
Artes visuales 41

01 UN CORTOMETRAJE SOBRE LA GUERRA CIVIL EN SARRIÓN.
Gonzalo Montón Muñoz y Fernando Muñoz Lozano 43

02 MUSEALIZAR LA MEMORIA A TRAVÉS DE LOS OBJETOS.
Natalia Juan García 65

RELACIONES DEL ARTE Y LA GUERRA:
Arquitectura e ingeniería 79

03 HORMIGÓN DESARMADO.
Carlos Casas Nagore 81

04 VOLAR UN PUENTE, DINAMITAR LA ESPERANZA. Los puentes de la provincia de Huesca destruidos durante la Guerra Civil y su memoria a través de la fotografía.
Natalia Juan García 111

RELACIONES DEL ARTE Y LA GUERRA:
Fuentes documentales de interés histórico-artístico 135

05 ARTE Y CONMEMORACIÓN DEL PASADO RECIENTE. Monumentos a la memoria y la preservación del patrimonio histórico relacionado con la Guerra Civil en Aragón.
Pedro Luis Hernando Sebastián 137

LA MEMORIA, EL RECUERDO Y EL OLVIDO:
Bloque sonoro 165

06 TRABAJANDO POR LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA. La Asociación Pozos de Caudé y el caso particular de la Sociedad Obrero Agrícola de Cella.
Francisco Sánchez Gómez 167

07 **JOSÉ MARIA HERRERO MARZO. Toda una vida dedicada a la paleontología.**
José Prieto Martín, Vega Ruiz Capellan y Anabel Herrero Gascón *181*

LA MEMORIA, EL RECUERDO Y EL OLVIDO:
Bloque visual: la imagen registrada, investigaciones teórico visuales **211**

08 **REFLEXIONES: LA RECREACIÓN DE LA MEMORIA Y LA POSTFOTOGRAFÍA.**
Soledad Córdoba Guardado *213*

09 **VIVENCIAS.**
Pepe Aznar Alegre *225*

10 **SENTIRSE PRESO EN LA NATURALEZA. Los maquis en la Sierra de Albarracín.**
Carmen Martínez Samper *237*

LA MEMORIA, EL RECUERDO Y EL OLVIDO:
Bloque teórico **245**

11 **LOS LUGARES Y LA MEMORIA.**
Rubén Benedicto Rodríguez *247*

12 **MEMORIA HISTÓRICA Y MEMORIA INTRAHISTÓRICA: Una visión integradora desde la psicología de la memoria y la psicología social.**
Ángel Barrasa Notario, Juan Francisco Roy Delgado, David Martín Espinosa y Laura Gallardo Ortín. *253*

13 **PERCEPCIÓN, MEMORIA Y ARTE VISUAL: Una reflexión desde las teorías clásicas de la psicología de la percepción y la psicología de la memoria hasta las bases fundacionales de la neurociencia social cognitiva.**
Juan Francisco Roy Delgado *267*

PRODUCCIONES ARTÍSTICAS **281**

14 **ALERTA, REFUGIO Y SOUVENIRS. Una trilogía sobre la guerra.**
José Prieto Martín y Vega Ruiz Capellán *283*

15 **A UN ROQUERO NO SE LE PUEDE VER LLORAR. Entrevista a "El Drogas" voz y bajo del grupo Barricada.**
Jose Prieto Martín, Vega Ruiz Capellán y Sofia Sanchez Giménez *331*

16 **IN THE COCKPIT. En la cabina del piloto.**
Edward Schwarzschild *341*

Prólogos

Cantando espero la muerte;
que hay ruiseñores que cantan
encima de los fusiles
Y en medio de la batalla.

Miguel Hernández
("Vientos del pueblo")

Arte y memoria. Cultura y conflicto bélico. Construcción y destrucción... Tal vez, en una primera y apresurada lectura, pueda parecer paradójico, contradictorio, intentar aunar realidades tan aparentemente antagónicas. Pero basta asomarse al vertiginoso escenario de la Historia para comprobar que la creación artística y la guerra, además de dos constantes en la evolución humana, han guardado (y, lamentablemente, guardan) un firme y extraño parentesco, el mismo que se pudiera establecer entre Eros y Thánatos.

Y no es un parentesco reciente. La investigación científica nos ha enseñado que los vínculos entre la producción de símbolos (arte) y el conflicto por territorio, recursos o seleccción de pareja

(guerra) se remontan a los albores no ya de la humanidad, sino de los homínidos. La africanas gargantas de Olduvai, donde se encontraron vestigios de *australopithecus, homo hábilis y pitecantropos* o, más recientemente, los yacimientos de Atapuerca, posible asentamiento del primer europeo (*"homo antecessor")* ya dan testimonio de lo erótico y lo tanático, de la lucha por la vida y la pulsión de muerte.

¿Y qué decir de nuestras primeras civilizaciones, cuando las creencias, la agricultura y la escritura dieron paso a los primeros asentamientos estables en forma de poblados o ciudades? Pues, tal vez, que la civilización, la ciudad, supo integrar el conflicto, la guerra, como el elemento más significativo de la identidad grupal. Y casi toda su arquitectura, su música, su literatura, su escultura, su pintura, su danza…identificaban a los propios y amenazaban a los "de fuera". Ahí están las epopeyas sumerias, las advertencias del egipcio Ramsés II a los nubios en Abu Simbel (Soy poderoso, he derrotado a los hititas en la batalla de Kadesh. Estáis entrando en mi territorio). Desde las sagas islandesas a los tambores y las danza africanos, desde los templos y santurarios de la América precolombina a los recientes conflictos de los Balcanes o Afganistán, podemos detectar que son escasas las generaciones que no han vivido su propia y demoledora guerra, al tiempo que han exaltado la vida a través de símbolos, de expresión artística.

Y es que, tal vez, como sostiene el arqueólogo y co-director de los yacimientos de Atapuerca, Eudald Carbonell, el proceso de "hominización", la evolución natural de nuestra especie, esté llegando o haya llegado a su fin, pero la "humanización", la evolución cultural que nos permita la convivencia, la aceptación de la diferencia, apenas ha comenzado.

Mención aparte merecen un tiempo y un espacio: El siglo XX y Europa. En pocas (quizás ninguna) ocasiones de nuestra sangrienta historia se han acumulado tanto horror, tanta guerra, tanta ignominia y tanta producción artística al servicio de las ideologías y de una presunta identidad tan falsa como peligrosa. Uno de los elementos fundamentales de los conflictos del siglo XX

es que las guerras ya no se libran sólo en los campos de batalla. La tecnología permite masacrar a la población civil, sin distinciones y sin límites. El guerrero ya no es un héroe de la tribu; es un matarife despiadado. Y no se enfrenta a la muerte y a los ojos asustados de "el otro"; es un mensajero anónimo del exterminio que aprieta un botón o mueve una palanca.

El "caballero de la guerra" da paso al "obrero de la muerte" como consecuencia de la revolución industrial en la Primera Guerra Mundial, un cambio de paradigma ético y estético que se manifiesta en todas las expresiones artísticas.

Sólo fue el inicio. La revolución soviética y el auge de los nacionalismos exaltados y excluyentes convirtieron a Europa en un laboratorio de horrores y dieron paso a las más sangrientas dictaduras. La Alemania nazi y la Rusia stalinista dejaron constancia de hasta dónde puede llegar la crueldad. Y, aún así, hay un arte nacionalsocialista y un arte soviético.

La guerra civil (incivil y fratricida) española fue el ensayo general de las atrocidades posteriores, una quiebra emocional que aún proyecta sombras colectivas. En Teruel tenemos especial constancia de esa barbarie y tenemos también ejemplos cercanos de la producción artística que el conflicto generó. Desde la arquitectura al cine, desde la pintura a la música, desde el olvido a la memoria.

La "Europa civilizada" posterior a la segunda Guerra Mundial no se había vacunado aún del horror químicamente puro. Aún tenía que asistir a los genocidios en la que, en su día, se llamó Yugoslavia. Los Balcanes en llamas por la vieja historia de la identidad étnica o religiosa.

Vietnam, Corea, Oriente Medio, África casi entera...El siglo XX ha prodigado la muerte, jaleada por algunos oráculos como el pre-fascista Marinetti cuando afirmaba aquello de que "La guerra es la higiene del mundo". Para otros, afortunadamente para muchos, es el fracaso de la razón.

Y ahora una treintena de investigadores y artistas de Teruel y otros campus universitarios, coordinados por José Prieto Martín y Vega Ruiz Capellán, unen esfuerzos y pesquisas para adentrarse en la memoria colectiva, para iluminar los oscuros rincones donde siguen combatiendo Eros y Thánatos. Noble esfuerzo que merece el mejor de los éxitos y de los reconocimientos. Arte y memoria para la posteridad y para la humanización de la humanidad.

Teruel, Mayo de 2012

Mª Carmen Muñoz Calvo

Teniente-Alcalde del Ayuntamiento de Teruel

Crear para no olvidar

El proyecto que aquí se presenta se enmarca en el aluvión de estrategias y tácticas para descubrir las distintas aristas del horror humano en las guerras y el terrorismo. En este momento en que proliferan aportaciones sobre nuestra historia contemporánea que se complementan o anulan, merece ser destacada una iniciativa fresca y variopinta como esta. No podemos decir, como hace años, que falten oportunidades para descubrir nuestro pasado: películas de ficción, documentales, libros, revistas, textos de todo tipo, exposiciones, incluso leyes y programas de subvenciones nos acercan, desde distintos puntos de vista, datos y experiencias de lo ocurrido. Pero no todo está hecho. Y por eso cobra especial relevancia el abanico de textos e iniciativas que este documento coral nos aporta.

La conexión entre *arte y memoria* que aquí se propone intenta establecer una ligazón entre el binomio *pensamiento-sensación* y el gran dilema *vida-muerte.* Todas las colaboraciones que se presentan intentan mostrarnos como *uno* y *otro* dan cuenta del espíritu de una época. Todas ellas emergen del campo del estudio. Se han utilizado criterios flexibles para orientar la investigación. No se percibe que se haya eliminado, a priori, la voz del *otro.* No se encuentra ninguna propensión nostálgica sobre lo que se trata. Se ha recogido mucha información, se ha procesado y se ha analizado, presentando una variada perspectiva de escenarios, edificios, infraestructuras y , lo que es mas importante, personas. Sin entrar en detalle en cada uno de los trabajos, el resultado es un valioso mosaico que nos permite una visión cualitativa de la correlación entre el periodo histórico al que se le dedica preferencia y las distintas técnicas artísticas y profesionales de los autores que participan en este proyecto.

Uno de los aciertos que debemos destacar es el hilo argumental que une la investigación: *recordar a través del arte.* Nadie duda hoy que la historia del arte está indisolublemente unida a la de la guerra. Tenemos múltiples ejemplos que enriquecen esta afirmación. Porque el arte es uno de los medios usados para expresar el sufrimiento del ser humano en tiempos conflictivos. Algunos de los momentos más duros de las guerras y sus consecuencias posteriores han sido capturados de forma magistral por los artistas que han vivido en épocas de confrontación bélica. Es esos casos, las producciones artísticas adquieren un meritorio valor colectivo por su capacidad para discernir entre quienes promueven los conflictos y quienes los sufren. El artista o intelectual no es un observador neutral: vive, si cabe, con más intensidad las angustias y las esperanzas. Las distintas *artes* no han pretendido, a lo largo de la historia, presentarnos objetos fosilizados carentes de una estructura de valores. Han colaborado a reivindicar la verdad histórica en su vertiente mas extensa.

Con "ARTE Y MEMORIA" se consigue ampliar, al máximo posible, el campo de trabajo: que los intereses del presente nos acerquen al pasado, que la realidad de la Guerra Civil en Teruel y sus consecuencias se vinculen con los conflictos bélicos en general, que desde la

memoria personal o colectiva construyamos la memoria histórica. La citada *memoria histórica* no debe ser sólo un conjunto de acciones de efecto psicológico. También debe constituirse en una actividad *política* con sus consecuentes efectos en el *universo cultural* de nuestra sociedad.

En un proyecto investigador de un gran nivel, propiciado desde la Universidad en Teruel con el apoyo económico de la Fundación Universitaria "Antonio Gargallo", donde convive un equipo multidisciplinar de profesores universitarios y profesionales de ámbitos muy diversos, el Ayuntamiento de la capital debía estar presente apoyando esta iniciativa. Como concejal delegado de Cultura quiero felicitar a todos los que, de forma desinteresada en lo económico, han hecho posible con su rigurosa aportación que este proyecto salga a la luz. En especial, quisiera destacar la labor de los coordinadores de la obra -José Prieto y Vega Ruiz- y el apoyo inicial de quien me precedió en la responsabilidad municipal: José Antonio Esteban. A todos mi agradecimiento y mis deseos de que esta labor investigadora no decaiga. Entre todos tenemos que *exhumar* lo que se pretende esconder. *Crear para no olvidar.*

Paco Martín
Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Teruel

Distintas miradas y distintos enfoques

Querido lector, el trabajo que tienes entre las manos es el fruto de una investigación, coordinada por José Prieto y Vega Ruiz, que trata de ahondar en las relaciones entre el arte y el conflicto bélico y, como en trabajos anteriores, lejos de presentar una única visión de un fenómeno tan complejo, se opta por dar cabida a distintas miradas y distintos enfoques.

Esta variedad de puntos de vista enriquece la investigación al tiempo que muestra la convivencia fructífera de las distintas disciplinas que hoy conviven en el Campus turolense. Las consecuencias de los conflictos y su relación con el arte se estudian desde el análisis riguroso de los hechos históricos, se analizan desde la perspectiva de la psicología de la memoria y la psicología

social, se "reviven" con emoción por quienes los padecieron o se contemplan con estupor en su impacto devastador sobre el patrimonio arquitectónico.

La forma de mostrar la guerra está ligada a las innovaciones y avances en las técnicas artísticas; en el primer bloque de colaboraciones, vemos cómo el cine, la fotografía, los museos o los monumentos nos pueden mostrar los desastres de las guerras y ayudarnos a mantener viva la memoria de los hechos. Gonzalo Montón nos habla del cortometraje sobre la guerra civil en Sarrión, cuyo guión parte de una selección de textos de algunos protagonistas de la contienda como Max Aub, André Malraux, Francisco Giner de los Ríos o Ramón J. Sender entre otros. Natalia Juan nos explica cómo los museos pueden ser una buena medicina contra el olvido y nos propone desarrollar campañas arqueológicas, en aquellos lugares de Aragón donde la contienda fue especialmente notoria, con la posterior musealización de los objetos recuperados en las mismas. Pedro Luis Hernando analiza el papel que en este mismo sentido de recuperación de la memoria, pueden jugar los monumentos conmemorativos, los centros de interpretación y las rutas culturales y hace un recorrido por los existentes en Aragón. Carlos Casas y Natalia Juan completan este primer bloque con en sendos trabajos en los que nos muestran, mediante fotografías y comentarios, el impacto de la Guerra Civil sobre numerosos puentes en las Provincias de Teruel y de Huesca; el puente suele ser un elemento estratégico pero vulnerable, estas fotografías nos hacen pensar en lo sencillo que puede resultar romper los puentes y lo difícil que resulta su recuperación y eso es así no sólo cuando hablamos de los puentes materiales, también los puentes afectivos y los culturales son víctimas de difícil recuperación.

El segundo grupo de investigaciones pretende contribuir a la recuperación de la memoria como patrimonio inmaterial del siglo XX, primero buscando los testimonios y las palabras de testigos vivos de la guerra civil española y luego incorporando algunas reflexiones teóricas sobre la percepción, la memoria, el olvido y el arte. Francisco Sánchez recupera la historia de la Sociedad obrero

agrícola de Cella. En un interesantísimo documento sonoro, José Prieto y Vega Ruiz nos acercan la voz de algunos supervivientes de la Guerra Civil, con los que se rememoran el bombardeo de Guernika, el asedio de Belchite o la batalla de Teruel. Los mismos autores junto con Maribel Herrero y Pepe Aznar entrevistan a José María Herrero, nacido en Galve en 1925, que hace un recorrido por sus vivencias personales y profesionales como precursor de los trabajos de investigación paleontológicos en nuestra provincia. Soledad Córdoba reflexiona sobre hasta qué punto la reconstrucción de la memoria mediante la fotografía y la postfotografía es un hecho objetivo y fiel a la realidad o por el contrario ofrece una visión más bien subjetiva e inverosímil de lo acaecido. José Aznar nos acerca a la arqueología industrial en la provincia de Teruel. Carmen Martínez entrevista a Raúl Ibáñez familiar de guerrillero. Rubén Benedicto reflexiona sobre las circunstancias externas que intervienen en el proceso de configuración de la memoria, especialmente cuando la versión oficial de los vencedores silencia las historias de los vencidos. Desde las teorías clásicas de la psicología de la percepción y de la memoria hasta las más actuales de la neurociencia cognitiva. Juan Francisco Roy lanza una mirada hacia las creencias percibidas y expresadas acerca de la Guerra Civil española, y hacia la creación artística y su inseparable anclaje en posicionamientos ideológicos. Este mismo autor junto con Laura Gallardo, Ángel Barrasa y David Martín llevan a cabo una revisión del concepto "memoria histórica" desde un enfoque integrador que se apoya en la experiencia visual de fotoperiodismo contemporáneo y en el que la cognición social desde el constructivismo amnésico moderado por las emociones será el pilar sobre el que se apoya el concepto de "memoria histórica".

El trabajo se completa con tres propuestas artísticas que aportan sendas visiones sobre el conflicto bélico. José Prieto y Vega Ruiz presentan su trilogía sobre los conflictos bélicos en *Soldiers of the World,* un ejercito de piezas cerámicas avanza hacia el interior de la tierra creando un efecto de inversión arqueológica, conforme se entierran, los soldados van creando un monumento con una imagen cambiante, una especie de iceberg cuyos elementos fundamentales están soterrados, no tienen imagen, sólo se sabe de su presencia.

A los autores de la trilogía, se une Sofía Sánchez para entrevistar a *El Drogas* (voz y bajo del grupo de rock Barricada) aprovechando su visita a Teruel para presentar su trabajo *La tierra está sorda* basado en la Guerra Civil española y gestado a raíz de la lectura del libro *La voz dormida* de dulce Chacón. La obra finaliza con un emotivo ensayo del escritor norteamericano Edward Swardchild sobre sus recuerdos del 11 S en Nueva York.

Carlos Hernanz Pérez

Director de la Fundación Universitaria "Antonio Gargallo"

Abstract

00

Abstract del proyecto Arte y Memoria

José Prieto Martín
Vega Ruiz Capellán

perancho@unizar.es

Proyecto de Investigación I + D + I

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la **Universidad de Zaragoza.**

Título del proyecto: **Arte y Memoria**

Responsable / Coordinador: **JOSÉ PRIETO MARTíN / VEGA RUIZ CAPELLÁN.**

Número de investigadores.

Este proyecto de investigación está constituido por un equipo amplio y emergente de profesores/as y estudiantes de la Universidad de Zaragoza en el Campus de Teruel, así como por profesionales aragoneses de reconocido prestigio nacional e internacional. Se trata de una investigación que podríamos denominar coral porque el equipo que la va a realizar es heterogéneo.

Índice

Para llevar a cabo este proyecto, los colaboradores trabajarán sin remuneración económica. Hasta el 10 de junio de 2010 participaron **25** investigadores:

1. **José Prieto Martín,** codirector del proyecto. Profesor Contratado Doctor de la Universidad de Zaragoza. Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. Artista y crítico de arte.
2. **Vega Ruiz Capellán,** codirectora del proyecto. Artista.
3. **Monserrat Martínez González.** Profesora Titular de la Universidad de Zaragoza. Departamento de Ciencias de la Antigüedad. Directora del Instituto de Estudios Turolenses.
4. **Luis Perpiñán Sánchez.** Profesor Titular de la Universidad de Zaragoza. Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal.
5. **Ángel Barrasa Notario**. Profesor Titular de la Universidad de Zaragoza. Departamento de Psicología y Sociología.
6. **José Carrasquer Zamora.** Profesor Titular de Escuela Universitaria de la Universidad de Zaragoza. Departamento de Didáctica de las Ciencias Experimentales.
7. **Francisco Javier Garcerá Ruiz**. Profesor Contratado Doctor de la Universidad de Zaragoza. Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. Pintor.
8. **Rubén Benedicto Rodríguez.** Comisión de Servicios de la Universidad de Zaragoza. Departamento de Filosofía.
9. **Pedro Luis Hernando Sebastián.** Profesor Contratado Doctor de la Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia del Arte.
10. **Natalia Juan García.** Profesora Ayudante Doctor de la Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia del Arte.
11. **Soledad Córdoba Guardado.** Profesora Ayudante de la Universidad de Zaragoza. Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. Fotógrafa.
12. **Joaquín José Pérez Gimeno.** Profesor Asociado de la Universidad de Zaragoza. Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. Diseñador gráfico.
13. **Juan Francisco Roy Delgado.** Profesor Ayudante Doctor de la Universidad de Zaragoza. Departamento de Psicología y Sociología.

14. **Miguel Ángel Alvira.** Profesor Asociado de la Universidad de Zaragoza. Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal.

15. **Mª Desamparados Carbonell Tatay.** Catedrática de la Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de Escultura.

16. **Edward Schwarzschild**. Associate Professor, Department of English and The New York State Writers Institute, University at Albany. Writer.

17. **Francisco Sánchez Gómez.** Presidente de la Asociación pozos de Caudé.

18. **Antonio Pérez Sánchez.** Arquitecto de la Diputación Provincial de Teruel.

19. **José María Sanz Zaragoza.** Arquitecto de visado del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón (Demarcación de Teruel).

20. **Carlos Casas Nagore**. Jefe del Área de Conservación y Explotación del Ministerio de Fomento. Ingeniero.

21. **Francisco Javier Sanz**. Secretario del Instituto de Estudios Turolenses. Antropólogo.

22. **Daniel Ríos Aranda**. Jefe del Departamento Audiovisual de la Sociedad Zaragoza Cultural del Ayuntamiento de Zaragoza. Músico.

23. **Carlos Estella**. Director del Laboratorio de Sonido del Ayuntamiento de Zaragoza. Músico.

24. **Carlos Mendoza Monje**. Director de la Agencia Efe en Aragón.

25. **José Aznar Alegre**. Alumno de 4º curso de la Licenciatura de Bellas Artes. Fotógrafo.

El 10 de junio se decidió la incorporación de 5 nuevos miembros:

26. **Carmen Martínez Samper.** Profesora Asociada de la Universidad de Zaragoza. Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. Profesora de la Escuela de Arte de Teruel y Superior de Diseño de Aragón.

27. **Gonzalo Montón Muñoz**, Profesor Asociado de la Universidad de Zaragoza. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza. Profesor de Cultura Audiovisual y lengua y Literatura en el IES Segundo de Chomón. Director de la revista CAVIRIA. Cuadernos de cine.

28. **Paco Martín**, funcionario de la Diputación de Teruel, licenciado en Filosofía y Letras, tiene también estudios de Derecho, Teología y Cine. Colaborador de la revista CAVIRIA.

29. **Sofía Sánchez Giménez,** Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Técnico cultural de la Comarca del Maestrazgo.

30. **David Martín Espinosa**, estudiante de 2º curso del Grado en Bellas Artes.

ARTE Y MEMORIA 2011.

En este año varios miembros crearon un nuevo grupo de investigación vinculado a la Psicología y se incorporaron 3 nuevos miembros el 16 de febrero.

1. **José Prieto Martín**.
2. **Vega Ruiz Capellán**.
3. **Luis Perpiñán Sánchez.**
4. **Rubén Benedicto Rodríguez.**
5. **Pedro Luis Hernando Sebastián.**
6. **Natalia Juan García**.
7. **Soledad Córdoba Guardado**.
8. **Joaquín José Pérez Gimeno**.
9. **Miguel Ángel Alvira**.
10. **Mª Desamparados Carbonell Tatay.**
11. **Edward Schwarzschild**.
12. **Francisco Sánchez Gómez**.
13. **Antonio Pérez Sánchez**.
14. **José María Sanz Zaragoza**.
15. **Carlos Casas Nagore**.

16. Daniel Ríos Aranda.

17. José Aznar Alegre.

18. Carmen Martínez Samper.

19. Gonzalo Montón Muñoz.

20. Paco Martín.

21. Sofía Sánchez Giménez.

22. David Marín Espinosa.

El 16 de febrero se decidió la incorporación de 3 nuevos miembros

23. Claus-Peter Neumann. Profesor Asociado de la Universidad de Zaragoza. Departamento de Filología Inglesa y Alemana.

24. Sonia Villarroya Sanahuja. Alumna de 4 de la Licenciatura en Bellas Artes.

25. Marta Fortea Muñoz. Licenciada en Filología Hispánica, Master en Secundaria y Posgrado en corrección del español.

Líneas de investigación:

El proyecto Arte y Memoria quiere servir como material de reflexión para aquellos que quieran comprender y profundizar en las relaciones que mantienen las manifestaciones artísticas con los conflictos bélicos y sus consecuencias. Y contribuir a la recuperación del patrimonio inmaterial del siglo XX: la memoria, los recuerdos y los olvidos de una centuria marcada por las guerras. Nuestra investigación tiene tres líneas fundamentales:

1°. Relaciones del arte y guerra en el siglo XX.

Repercusión de la guerra en las artes visuales, arquitectura e ingeniería.

1. 1. Artes visuales
1. 2. Arquitectura e ingeniería.
1. 3. Fuentes documentales de interés histórico-artístico y literario.

2°. Memorias (recuerdos y olvidos).

2. 1. La voz (imagen fónica y acústica). Reconstrucción y presencia de la memoria registrando y grabando la voz de testigos directos e indirectos.
2. 2. La imagen registrada, investigaciones teórico/visuales.
2. 3. Estudios teóricos.

3º. Producciones artísticas (en torno a los conflictos bélicos).
3. 1. Artes visuales.
3. 2. Música
3. 3. Literatura y fuentes documentales de interés histórico-artístico

Proyectos de investigación finalizados o en fase de desarrollo
(enunciado y breve descripción)**:**

1º.- Relaciones del arte y la guerra.

Los conflictos bélicos son una constante en las representaciones artísticas desde la antigüedad. La forma de mostrar la guerra está ligada a las innovaciones y avances en las técnicas artísticas; tenemos ejemplos a lo largo de la historia de la humanidad. Hasta el Renacimiento, el "***arte que mostraba la guerra***" fue, mayoritariamente, conmemorativo, de exaltación, de propaganda. Distanciado de la cruel realidad, exaltando héroes y magnificando victorias, aunque, en algunos casos, se reflejaban las atrocidades cometidas, como forma de doblegar y atemorizar a los líderes de los posibles enemigos. Pero no fue hasta el siglo XVIII cuando comenzó a producirse una ***mirada crítica de la guerra***, gracias a los "*Desastres de la Guerra*" del pintor Francisco de Goya. En el siglo XX, hubo otro cambio significativo, **se recurrió al arte como un elemento más de la táctica militar**. Por un lado, se produjo la inclusión de artistas (fotógrafos-reporteros de guerra y pintores) en la batalla; y por otro se utilizaron las nuevas técnicas artistas en la retaguardia para: camuflar, confundir o detectar al enemigo. Además, es en este siglo cuando comenzó a producirse la intervención de los artistas en los conflictos bélicos denunciando, exhibiendo y mostrando los crímenes de las guerras a la conciencia colectiva para forzarles a reflexionar.

Nuestras investigaciones sobre la relación del arte y la guerra son:

1.1. Artes visuales:

a) *Notas y recuerdos del guión y la grabación de un cortometraje sobre la guerra civil en Sarrión,* Gonzalo Montón Muñoz.

b) *Musealización de la memoria*, Natalia Juan García.

1.2. Arquitectura e ingeniería:

a) *El hormigón desarmado,* Un trabajo sobre la destrucción de los puentes en la provincia de Teruel, Carlos Casas Nagore.

b) *Volar un puente, dinamitar la esperanza. Los puentes de la provincia de Huesca destruidos durante la guerra civil y su memoria a través de la fotografía*, Natalia Juan García.

1.3. Fuentes documentales de interés histórico-artístico y literatura.

a) *Arte y conmemoración del pasado reciente. Monumentos a la memoria y la preservación del patrimonio histórico relacionado con la Guerra Civil en Aragón*. Pedro Luis Hernando Sebastián.

2º. La memoria, el recuerdo y el olvido.

Con la **memoria,** hacemos una selección al servicio de los intereses del presente, utilizando el pasado a nuestro favor. Los recuerdos y olvidos del siglo XX, "*siglo de la(s) memoria(s)",* están marcados por las guerras mundiales y en España por nuestra guerra civil (1936-1939). La organización y los requerimientos militares de las guerras del siglo XX son fruto de la producción en masa y de la mecanización de la sociedad industrial. Son guerras de multitudes en las que empezó a adquirir verdadero protagonismo el soldado raso, el ciudadano anónimo y las victimas civiles. Durante la **Gran Guerra** (Primera Guerra Mundial) entre 1914 y 1919, Europa quedó destrozada, esto supuso un gran trauma, se produjo una eclosión de memoriales; el paisaje se lleno de cruces al soldado desconocido, y se organizó colectivamente el duelo. La **Segunda Guerra Mundial** fue un conflicto global en el que se enfrentaron las Potencias Aliadas y las Potencias del Eje, entre 1939 y 1945, cambia el tema, aparece un componente moral, el antifascismo, que reviste de legitimidad a las guerras (el objetivo es derrotar al fascismo). Se impone el silencio y el olvido que tal vez sean necesarios; en la **Guerra Civil Española**, la memoria sobrevivió en la familia.

Los grandes protagonistas son los familiares de las victimas que han conseguido mantener la memoria de sus allegados.

Nuestras investigaciones, para contribuir a la recuperación del patrimonio inmaterial del siglo XX: la memoria, se dividen en tres bloques:

2.1. Bloque sonoro: Reconstrucción y presencia de la memoria registrando y grabando **la voz** (imagen fónica y acústica)**.**

a) Estudios de campo buscando fuentes primarias: los testimonios y la palabra de testigos supervivientes de la guerra civil española y de otros conflictos bélicos. Acontecimientos vividos en primera persona que, en algunos casos, cuestionan las interpretaciones periodísticas relacionadas con los hechos. La historia nos recordó Albert Camus, *es la tensión entre lo inevitable y lo insustituible.* Hemos grabado la voz de algunos supervivientes de la Guerra Civil española y de algunos de sus descendientes. Entre otros: del bombardeo de Guernika (Luis Iriondo); asedio de Belchite (Ismael Beltrán, Manuela Lobe, Teresa Mayandia y Domingo Serrano); batallas de Teruel (José María Herrero Marzo, Ana Jarque, Jaures Sánchez, José Izquierdo, Dolores Játiva, etc.); Francisco Sánchez Gómez, Presidente de la Asociación Pozos de Caudé que trabaja por la recuperación de la Memoria Histórica (Sociedad obrero agrícola de Cella). Manuel Polo (Forense Director del Grupo Paleolab). Anna Cabré (directora del Centro de Estudios Demográficos de la Universidad Autónoma de Barcelona), nos rememoró su infancia en Barcelona y recuerdos de sus antepasados; Jesús Antoñanzas, fotógrafo, que estuvo de reportero de la guerra de los Balcanes trabajando para la ONG Movimiento por la Paz el Desarme y la Libertad (MPDL). José Prieto Martín, Vega Ruiz Capellán.

b) Estudios de campo buscando testimonios de hombres a los que la guerra y la posguerra a marcado su futuro: *José María Herrero Marzo, toda una vida dedicada a la paleontología*. José Prieto Martín, Vega Ruiz Capellán, Maribel Herrero, Pepe Aznar Alegre.

2. 2. Bloque visual: La imagen registrada, investigaciones teórico/ visuales.

a) *Reflexiones sobre la recreación de la memoria y la post-fotografía*, Soledad Córdoba Guardado.

b) *Vivencias, u*n trabajo sobre arqueología industrial en la provincia de Teruel por José Aznar Alegre.

c) *Sentirse preso en la naturaleza. Los maquis en la Sierra de Albarracín.* Carmen Martínez Samper.

2.3. Bloque teórico: Estudios:

a) *Los lugares de la memoria,* Rubén Benedicto Rodríguez.

b) *Memoria histórica y memoria intrahistórica, aspectos desde la psicología de la memoria y de la psicología social,* David Martín, Juan Francisco Roy, Ángel Barrasa y Laura Gallardo.

c) *Expresión artística de la memoria histórica, memoria colectiva y memoria social: una reflexión desde las teorías clásicas de la psicología de la percepción hasta las bases fundacionales actuales de la neurociencia social cognitiva,* Juan Francisco Roy.

3º. Producciones artísticas.

a) *Trilogía sobre los conflictos bélicos (instalaciones-sonoras): Alerta, Refugio puesto de seguridad relativa y Souvenirs soldiers of the world,* José Prieto Martín, Vega Ruiz Capellán.

b) *Entrevista a El Drogas (voz y bajo del grupo de rock Barricada) por su libro/CD "La Tierra esta sorda".* José Prieto Martín, Vega Ruiz Capellán y Sofía Sánchez Giménez.

c) *En la cabina del Piloto,* ensayo del escritor norteamericano Edward Swardchild sobre sus recuerdos del 11 de septiembre de 2001 (11S) en Nueva York.

Research Project (Research, Development and Innovation)

Faculty of Social Sciences and Humanities, **University of Zaragoza.**

Project title: **ART AND MEMORY**

Principal Investigator/Coordinator **JOSÉ PRIETO MARTíN / VEGA RUIZ CAPELLÁN.**

Research topics:

The Project "Art and Memory" aims to provide material for reflection for those who want to understand and delve more deeply into the relations between artistic manifestations and armed conflicts and their consequences. It also wants to contribute to the retrieval of the immaterial heritage of the 20th century: what is remembered and what has been forgotten of a hundred years marked by war. Our research focuses on three main areas:

1. Relations between art and war in the 20th century.

The repercussions of war on the visual arts, architecture and engineering.

1. 1. Visual arts.

1. 2. Architecture and engineering.

1. 3. Documentary sources of historical/artistic and literary interest.

2. Memories (recollections and what has been forgotten).

2.1. Voice (phonic and acoustic image). Reconstruction and presence of memory, registering and recording the voice of direct and indirect witnesses.

2. 2. The recorded image, theoretico-visual research.

2. 3. Theoretical studies.

3. Artistic creation (concerned with armed conflicts).

3.1. Visual Arts.

3.2. Music.

3.3. Literature and documentary sources of historical/artistic and literary interest.

Completed research projects or those in progress:
(short description)

1º.- Relations between art and war.

Armed conflicts have been present in artistic representations ever since antiquity. The way war is shown has been tied up with the innovations and improvements of artistic techniques; there are examples of this throughout human history. Until the Renaissance, the "***art that depicted war***" mainly served commemorative, glorifying or propagandistic purposes - distant from the cruel reality, exalting heroes and magnifying victories although in some cases the atrocities committed were represented so as to scare and bend the leaders of possible enemies. But it was not until the 18th century that art began to develop a ***critical look at war***, thanks to Francisco de Goya's "*Disasters of War*". In the 20th century there was another significant change: ***art was used as an element of military tactics***. On the one hand, artists began to form part of the battle (as photographers, war correspondents and painters); on the other hand, the new artistic techniques were employed in the rearguard to camouflage, to confuse, or to discover the enemy. Furthermore, in that century artists started to intervene in armed conflicts, denouncing, exposing and showing war crimes to the collective conscience so as to force people to think.

Our research into the relation between art and war deals with:

1.1. Visual Arts:

a) *Notes and memories of the script and the shooting of a short film about the Civil War in Sarrión,* Gonzalo Montón Muñoz.

b) *The Museumification of memory*, Natalia Juan García.

1.2. Architecture and Engineering:

a) *Disarmed concrete,* A paper on the destruction of the bridges in the Province of Teruel, Carlos Casas Nagore.

b) *To blow up a bridge, to dynamite hope. The bridges of the Province*

of Huesca destroyed during the Civil War and their memory in photography, Natalia Juan García.

1.3. Documentary sources of historical/artistic and literary interest.

a) *Art and the commemoration of the recent past. Monuments to the memory and the preservation of the historical heritage related to the Civil War in Aragon*. Pedro Luis Hernando Sebastián.

2º. Memory, recollections and what has been forgotten.

In our memory we make a selection at the service of the interests of the present, using the past in our favour. The recollections and what has been forgotten about the 20th century, "*the century of memory/ies*", are characterized by the World Wars and, in Spain, by our Civil War (1936-1939). The organization and military requirements of the wars of the 20th century were a result of mass production and of the mechanization of industrial society. They were mass wars, in which the plain soldier, the anonymous citizen and the civilian victims started to acquire true protagonism. During the **Great War** (World War I), from 1914 to 1919, Europe was destroyed, which caused a huge trauma, leading to an explosion of memorials: the landscape was scattered with Tombs of the Unknown Soldier, and mourning was organized collectively. **World War II** was a global conflict in which, from 1939 to 1945, the Allied Forces confronted the Axis Powers, which is an altogether different matter. A moral component emerges: antifascism, which lends legitimacy to the wars (the aim is to defeat fascism). The ensuing silence and forgetting were perhaps necessary. In the case of the Spanish **Civil War**, memory survived in the family. The great protagonists are the victims' relatives who managed to guard the memory of their loved ones.

Our research, meant to contribute to the recovery of the immaterial heritage of the 20th century—memory—is divided into three blocks:

2.1. Sound: The reconstruction and presence of memory in voice documentation and recordings (phonic and acoustic image).

Field studies looking for primary sources: the testimony and the word of the surviving witnesses of the Spanish Civil War and other armed conflicts.

First-hand experiences of events that call into question the newspapers' interpretation of the facts. History, as Albert Camus reminded us, *is the tension between the inevitable and the non-substitutable*. We have recorded the voices of some survivors of the Spanish Civil War and of some of their descendants. Among others: of the bombing of Guernika (Luis Iriondo); the siege of Belchite (Ismael Beltrán, Manuela Lobe, Teresa Mayandia and Domingo Serrano); battles of Teruel (José María Herrero Marzo, Ana Jarque, Jaures Sánchez, José Izquierdo, Dolores Játiva etc.); Francisco Sánchez Gómez, President of the "Asociación Pozos de Caudé", whose objective is to recover historical memory (the "Farm workers' society" of Cella). Manuel Polo (Main Forensic Scientist of Paleolab). Anna Cabré (Director of the Centre of Demographic Studies of Universidad Autónoma de Barcelona), reflects on her childhood in Barcelona and on her memories of her ancestors; Jesús Antoñanzas, a photographer, who was a war correspondent in the Balkans, working for the NGO "Movement for Peace, Disarmament and Freedom". José Prieto Martín, Vega Ruiz Capellán.

a) The agricultural society of Cella, Francisco Sánchez.

b) Field studies looking for the testimony of people whose future was affected by the war and post-war: *José María Herrero Marzo, a life dedicated to paleontology*. José Prieto Martín, Vega Ruiz Capellán, Maribel Herrero, Pepe Aznar Alegre.

2. 2. Vision: The recorded image, theoretico-visual research.

a) *Reflections on the recreation of memory and post-photography*, Soledad Córdoba Guardado.

b) *Experiences,a paper on industrial archaeology in the Province of Teruel,* José Aznar Alegre.

c) *To feel imprisoned by nature. The maquis in the Sierra de Albarracín,* Carmen Martínez Samper.

2.3. Theory: Studies:

a) *The places of memory,* Rubén Benedicto Rodríguez.

b) *Historical memory and intrahistorical memory, aspects of the psychology of memory and of social psychology,* David Martín, Juan Francisco Roy, Ángel Barrasa y Laura Gallardo.

c) *The artistic expression of historical memory, collective memory and social memory: a reflection from points of view ranging from the classical theories of reception psychology to the current foundations of social cognitive neuroscience,* Juan Francisco Roy.

3º. Artistic creation.

a) *Trilogy on armed conflicts (sound installations): Alert, Refuge, or post of relative security, and Souvenirs soldiers of the world,* José Prieto Martín, Vega Ruiz Capellán.

b) *Interview with El Drogas (voice and bass of rock group Barricada) about his book/CD "La Tierra está sorda" ('The Earth is deaf').* José Prieto Martín, Vega Ruiz Capellán y Sofía Sánchez Giménez.

c) *In the Cockpit,* essay by North-American author Edward Schwarzschild on his memories of September 11 in New York.

Number of researchers.

This research project is composed by an ample, budding team of lecturers and students at the Teruel Campus of the University of Zaragoza, as well as by professionals from the Community of Aragon of national and international prestige. This kind of research could be called collective because the team carrying it out is heterogeneous.

To put it into practice, the team members are going to work without economic reward. Until the 10th of June 2010 the team consisted of **25** researchers:

1. **José Prieto Martín.** Principal Investigator/Coordinator. Tenured Lecturer at the University of Zaragoza. Department of Musical, Plastic and Corporal Expression. Artist and art critic.
2. **Vega Ruiz Capellán.** Principal Investigator/Coordinator. Artist.
3. **Monserrat Martínez González.** Senior Lecturer at the University of Zaragoza. Department of Prehistoric and Classical Studies. Director of the Institute for Teruel-Related Studies.

4. **Luis Perpiñán Sánchez.** Senior Lecturer at the University of Zaragoza. Department of Musical, Plastic and Corporal Expression.

5. **Ángel Barrasa Notario**. Senior Lecturer at the University of Zaragoza. Department of Psychology and Sociology.

6. **José Carrasquer Zamora.** Senior College Lecturer at the University of Zaragoza. Department of Teaching Methods for the Experimental Sciences.

7. **Francisco Javier Garcerá Ruiz**. Tenured Lecturer at the University of Zaragoza. Department of Musical, Plastic and Corporal Expression. Painter.

8. **Rubén Benedicto Rodríguez.** Secondment at the University of Zaragoza. Department of Philosophy.

9. **Pedro Luis Hernando Sebastián.** Tenured Lecturer at the University of Zaragoza. Department of Art History.

10. **Natalia Juan García.** Teaching Assistant at the University of Zaragoza. Department of Art History.

11. **Soledad Córdoba Guardado.** Teaching Assistant at the University of Zaragoza. Department of Musical, Plastic and Corporal Expression. Photographer.

12. **Joaquín José Pérez Gimeno.** Part-time Instructor at the University of Zaragoza. Department of Musical, Plastic and Corporal Expression. Graphic designer.

13. **Juan Francisco Roy Delgado.** Lecturer at the University of Zaragoza. Department of Psychology and Sociology.

14. **Miguel Ángel Alvira.** Part-time Instructor at the University of Zaragoza. Department of Musical, Plastic and Corporal Expression.

15. **Mª Desamparados Carbonell Tatay.** Professor at the Polytechnic University of Valencia. Department of Sculpture.

16. **Edward Schwarzschild**. Associate Professor, Department of English and The New York State Writers Institute, University at Albany. Writer.

17. Francisco Sánchez Gómez. President of the "Asociación pozos de Caudé".

18. Antonio Pérez Sánchez. Architect at the Teruel Province Council.

19. José María Sanz Zaragoza. Endorsement Architect at the Association of Architects of Aragón (Teruel Chapter).

20. Carlos Casas Nagore. Head of the Area of Conservation and Exploitation at the Spanish Ministry of Public Works and Transport. Engineer.

21. Francisco Javier Sanz. Secretary of the Institute for Teruel-Related Studies. Antropologist.

22. Daniel Ríos Aranda. Head of the Audiovisual Department of the Zaragoza Cultural Society (Zaragoza Town Hall). Musician.

23. Carlos Estella. Director of the Sound Laboratory of the Zaragoza Town Hall. Musician.

24. Carlos Mendoza Monje. Director of the Spanish news Agency "Efe" in Aragón.

25. José Aznar Alegre. 4th-year Fine-Arts student. Photographer.

The 10th of June 5 new members were accepted:

26. Carmen Martínez Samper. Part-time Instructor at the University of Zaragoza. Department of Musical, Plastic and Corporal Expression. Teacher at the Art School of Teruel and at the Superior School of Design of Aragón.

27. Gonzalo Montón Muñoz. Part-time Instructor at the University of Zaragoza. Degree in Hispanic Studies from the University of Zaragoza. Teacher of Audiovisual Culture and Spanish Language and Literature at the Secondary School "Segundo de Chomón". Editor of the journal "CAVIRIA. Cuadernos de cine".

28. Paco Martín. civil servant at the Teruel Province Council. Degree in Arts and Humanities, has also studied the Law, Theology and Cinema. Contributes to the journal CAVIRIA.

29. Sofía Sánchez Giménez. Degree in Art History from the University of Zaragoza. Cultural technician for the Maestrazgo County.

30. David Martín Espinosa. 2nd-year Fine-Arts student..

ART AND MEMORY 2011.

This year various members created a new research group, focusing on Psychology, and 3 new members joined on the 16th of February.

1. José Prieto Martín.

2. Vega Ruiz Capellán.

3. Luis Perpiñán Sánchez.

4. Rubén Benedicto Rodríguez.

5. Pedro Luis Hernando Sebastián.

6. Natalia Juan García.

7. Soledad Córdoba Guardado.

8. Joaquín José Pérez Gimeno.

9. Miguel Ángel Alvira.

10. Mª Desamparados Carbonell Tatay.

11. Edward Schwarzschild.

12. Francisco Sánchez Gómez.

13. Antonio Pérez Sánchez.

14. José María Sanz Zaragoza.

15. Carlos Casas Nagore.

16. Daniel Ríos Aranda.

17. José Aznar Alegre.

18. Carmen Martínez Samper.

19. Gonzalo Montón Muñoz.

20. Paco Martín.

21. Sofía Sánchez Giménez.

22. David Marín Espinosa.

The 16th of February 3 new members were admitted:

23. Peter Claus Newmann. Lecturer at the University of Zaragoza. Department of English and German Studies.

24. Sonia Villarroya Sanahuja. 4th-year Fine-Arts student.

25. Marta Fortea Muñoz. Degree in Hispanic Studies, M.A. in Teaching y Postgraduate Studies in Spanish Proofreading.

Relaciones del Arte y la Guerra:

Artes visuales

01

Un cortometraje sobre la Guerra Civil en Sarrión

Textos:
Fernando Muñoz Lozano y Gonzalo Montón Muñoz

Fotografías:
Diego Hernández Estopiñan y Nacho Navarro

La batalla de Sarrión

El ayuntamiento de Sarrión y el Plan de dinamización turística de la sierra de Javalambre llevan algunos años implicados en la recuperación y restauración de los restos de la batalla, que tuvo lugar durante la guerra civil entre abril de 1938 y marzo de 1939, en los montes cercanos de la Muela. Una de las actuaciones ha sido la creación de un centro de interpretación o museo de la guerra (http://turismo.sarrion.es/es/museo), donde se pueden visionar planos, armas, uniformes, y un cortometraje que recrea escenas de la sangrienta contienda. La financiación ha corrido a cargo del Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, la Comarca de Gúdar-Javalambre y el Gobierno de Aragón, Departamento de Industria, Comercio y Turismo.

La coordinación del audiovisual fue encomendada a Diego Hernández, quien se puso en contacto con algunas personas que tuvieran conocimientos históricos sobre el conflicto, y otras con alguna experiencia en la realización de cortos. Comenzó la tarea de documentación bibliográfica, entrevistas a testigos y recorridos por los escenarios bélicos. Se redactó un guión literario a partir de una selección de fragmentos de los textos consultados. Posteriormente, se contactó con la asociación de recreación histórica "¡Ay, Carmela!"; sus miembros realizaron el día 3 de junio de 2006 ejercicios de simulación militar en el zona de trincheras y fortificaciones, y se

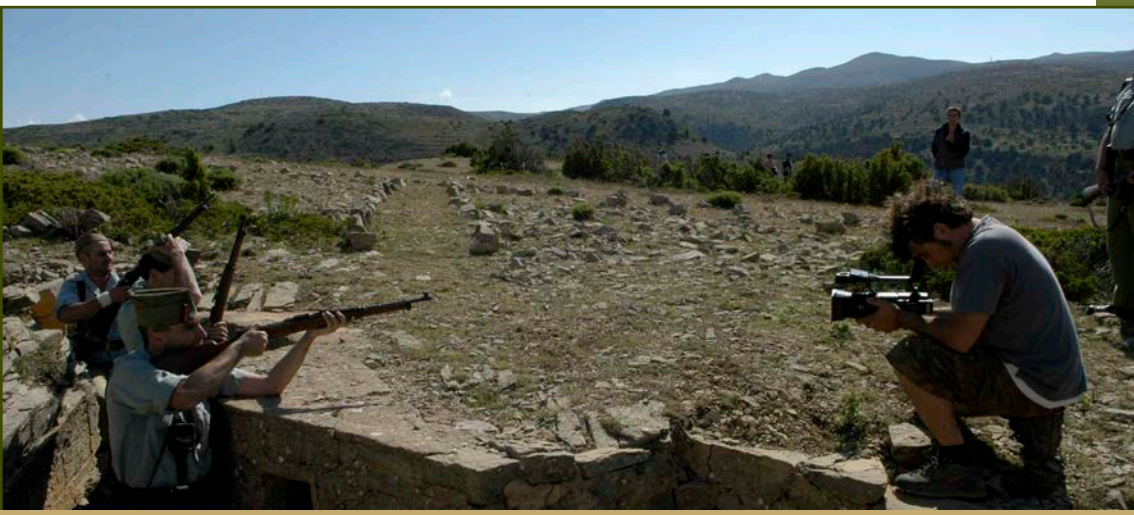
filmaron sus asaltos, escaramuzas y enfrentamientos fingidos. Unas semanas más tarde, volvió un equipo de rodaje para captar unas tomas en el mismo espacio con el actor que iba a desempeñar el papel protagonista; finalmente, se grabaron algunas panorámicas del entorno y parte de los paneles explicativos situados junto a las construcciones defensivas.

Todo el material rodado pasó por la mesa de edición; se montaron las escenas siguiendo el guión previo; se añadieron algunos efectos digitales; se incorporaron voces en *off* para las locuciones; y el compositor e intérprete Luis Delgado creó para la banda sonora una música original.

En el museo de la guerra de Sarrión, ubicado en un antiguo depósito de agua, en la zona alta del casco urbano, se habilitó una sala de proyección que reproduce una tienda de campaña de la época, con sacos terreros y cajas de municiones; así, el visionado puede resultar más impactante, al evocar en el visitante un ambiente similar al que padecieron los combatientes en aquella cruenta batalla. CRÉDITOS

Fotografía cedida por Nacho Navarro

Fotografía cedida por Nacho Navarro



Créditos

Coordinación:
Diego Hernández Estopiñán

Realización:
Julio Royo. Estudio de infografía

Guión:
Fernando Muñoz Lozano, Gonzalo Montón Muñoz y Juan Villalba Sebastián

Textos extraídos de:
Max Aub, *Campo de sangre*
André Malraux, *L'espoir*
Victoriano Cortés, *Memorias de un soldado*
José Llordés, *Al dejar el fusil*
Pedro Corral, *Desertores*
Pedro Torralba, *De Ayerbe a la "roja y negra", 127 Brigada Mixta de la 28 división*
Ramón J, Sender, *Imán*
Francisco Giner de los Ríos, "Campos de Sarrión"

Actor:
Fernando Maícas Soriano

Figuración:
Luis Miguel Julve, Asociación ¡Ay, Carmela!

Operador de cámara:
Luis L. Juderías

Montaje:
Luis L. Juderías, Julio Royo
Narración:
Jesús Cuesta, Ángel J. Torres
Grabación:
Jesús Puerto
Música original:
Luis Delgado
Maquillaje:
Ana Canfranc
Asesoramiento militar:
Valentín Solano
Promueven:
Plan de Dinamización turística de la sierra de Javalambre
Ayuntamiento de Sarrión
Financian:
Ministerio de Industria, Turismo y Comercio
Comarca de Gúdar-Javalambre
Gobierno de Aragón. Departamento de Industria, Comercio y Turismo
Duración:
12,22 min; color y sepia; blanco y negro en el fragmento de la película de André Malraux *Sierra de Teruel*

Sarrión. 2007

Guión literario

1ª Secuencia (Introducción histórica)

TEXTO

(sobreimpresionado) **Guerra Civil Española, 1938, Sarrión**.

IMAGEN

Guerra Civil Española, 1938, Sarrión.

Fondo negro: van apareciendo rótulos (en tres líneas).

SONIDO

Cañonazos, bombardeos, ametralladoras, gritos, etc.

1ª escena

TEXTO

Durante el verano de 1938, desde Sarrión se vislumbró cómo las faldas de Javalambre, la Muela, sus lomas y barrancos eran desgarrados bárbaramente por la furia homicida de la guerra.

Fueron varios meses de bombardeos, cañonazos, tiroteos y escaramuzas constantes que profanaban la serenidad y la honda belleza de estos montes. Y, ante todo, fueron miles de heridos y muertos sobre su tierra batida y espantada.
(locutor 1)

IMAGEN

Venimos de un fundido en negro. Imágenes a cámara lenta de la batalla, en color sepia.

SONIDO

Música "ambiental".

2ª escena

TEXTO

Quien visita el entorno de la Muela, a escasos kilómetros de Sarrión, reconoce los vestigios de aquel periodo trágico; restos de proyectiles, trincheras, nidos de ametralladoras, refugios, evocan y denuncian los estragos del conflicto.

Entre sus paredes de hormigón, en los surcos irregulares de las trincheras o bajo las toscas bóvedas, quizás resuenen todavía los estampidos y gruñidos metálicos. Y también allí, porque la memoria se hace materia en el paisaje, pueden escucharse los testimonios de las víctimas.
(locutor 1)

IMAGEN

Después de un fundido en negro, panorámicas, barridos, primeros planos, etc. de las zonas de fortificaciones en color.
Panorámica de la zona de trincheras (en color).

SONIDO

Música ambiental que va encadenándose, al final de la secuencia, con los sonidos bélicos: cañonazos, bombardeos, ametralladoras, etc.

2ª Secuencia

IMAGEN

Vistas de Sarrión, las sierras (en color).

SONIDO

Otra vez bombardeos, cañonazos, respiración entrecortada del soldado. Música "ambiental".

3ª Secuencia

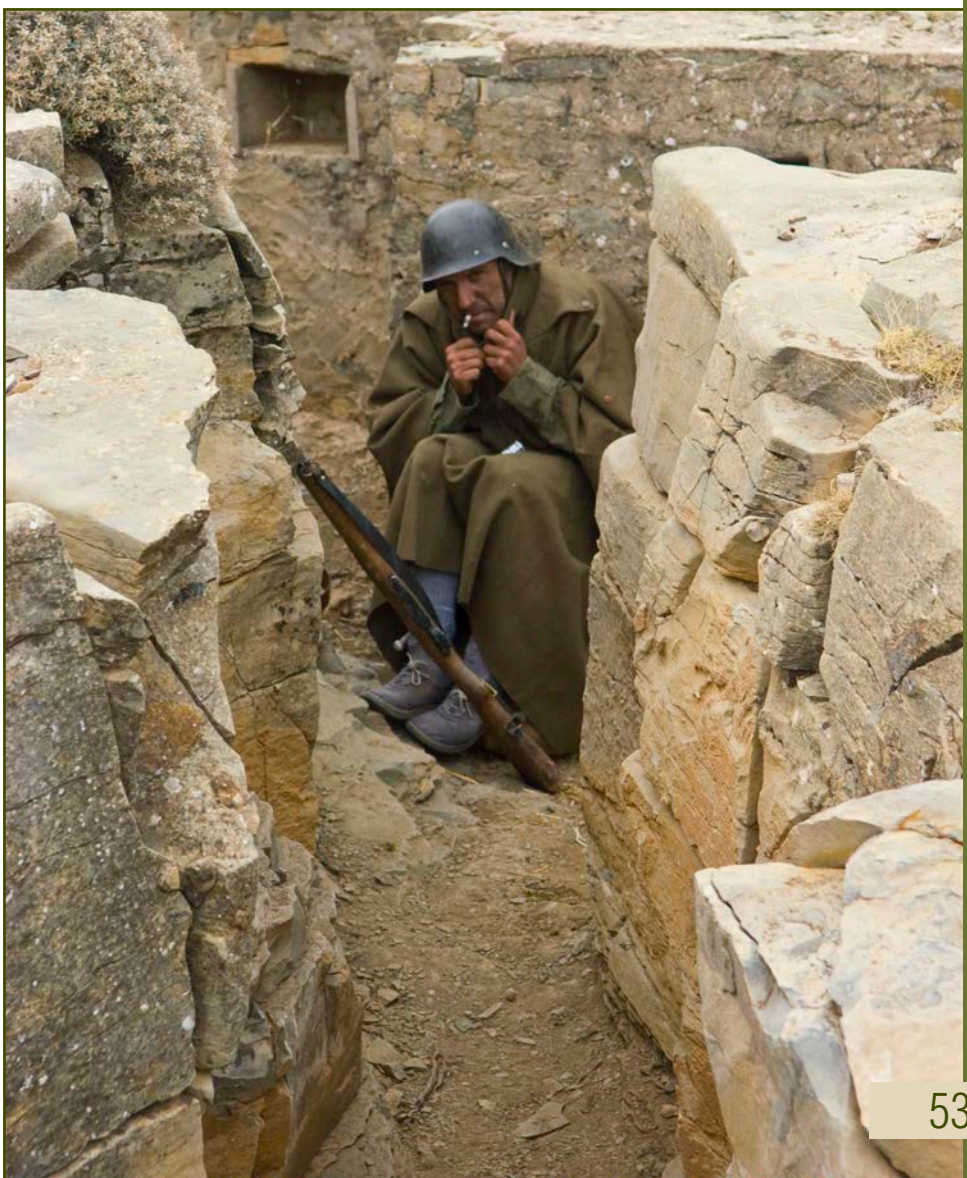
TEXTO

"El sahúmo dura. El cascote hecho triza, la triza polvo, el polvo niebla, la niebla humo, el humo a la larga, cielo. Gusto amargo y húmedo del tiempo emparedado. El polvo y el miedo añascados en la garganta. Respiro. Por la boca del techo la lepra violenta de otras paredes. Tras un silencio incierto, temeroso, el rasgado estallido inimaginable de una rompedora, rápida roedura relampagueante. Mazazo. Descantillado de las piedras. Luego, el silencio."
(locutor 2)
(Max Aub, *Campo de sangre*)

IMAGEN

Pasamos del color al sepia en las imágenes retrospectivas. Primera aparición del "soldado desconocido", que no llevará insignias ni elementos que identifiquen su bando, porque representa el sufrimiento de cualquier soldado en cualquier guerra.

El soldado avanza por las trincheras a cámara lenta, tropieza, se mete en un nido de ametralladoras, se tapa la cabeza con las manos, apunta con su fusil –primer plano-, retrocede…



SONIDO

Continúan los sonidos bélicos, que se van apagando y terminan por no oírse.

4ª Secuencia

TEXTO

"- Conozco mal la región y lo que está en juego es serio. En este momento, el tiempo está allí muy cerrado... Entonces, mi opinión es la siguiente: telefoneo a las cinco de la mañana a meteorología de Sarrión, y si el cielo está un poco menos encapotado, voy.

- El coronel dice que decida como le parezca. Si usted parte, pone a su disposición el avión del capitán. No olvide que quizá haya cazas de protección en Sarrión."

(locutores 3 y 4)

(André Malraux, *L'espoir*)

IMAGEN

Imágenes de aviones de la película *L' espoir* (en blanco y negro).

SONIDO

Motores de aviones.

5ª Secuencia

IMAGEN

Aviones por recreación infográfica.

SONIDO

Música "ambiental".

6ª Secuencia

TEXTO

"Nosotros, en nuestra pequeña trinchera, y escondidos entre los matorrales, empezamos a contar cinco, diez, quince, hasta un centenar de bombarderos escoltados por más de ciento cincuenta cazas. Era la mayor concentración que contemplaba, ¡casi trescientos aparatos sobre nosotros! Solamente el ruido de sus motores, que atronaban el espacio, era lo bastante para aterrorizar al más sereno".

(locutor 2)

(Victoriano Cortés, *Memorias de un soldado*)

IMAGEN

Contrapicados, primeros planos y detalles del soldado mirando desde la trinchera al cielo, lleno de aviones, con temor.

SONIDO

Motores de aviones. Campanas.

7ª Secuencia

IMAGEN

En color, breves barridos del aspecto actual con fortificaciones, trincheras y paneles explicativos.

SONIDO

Música "ambiental".

8ª Secuencia

TEXTO

"Los días eran calurosos y cuando el sol empezaba a calentar nos daba siempre de cara, pues allí no teníamos ninguna sombra; en cambio, por las noches refrescaba si el tiempo era seguro, pero si venía el airecillo de la parte de los picos de Javalambre, más de una vez tuvimos que resguardarnos en las mismas trincheras, porque aquel airecillo fino, pero constante, cortaba la cara".

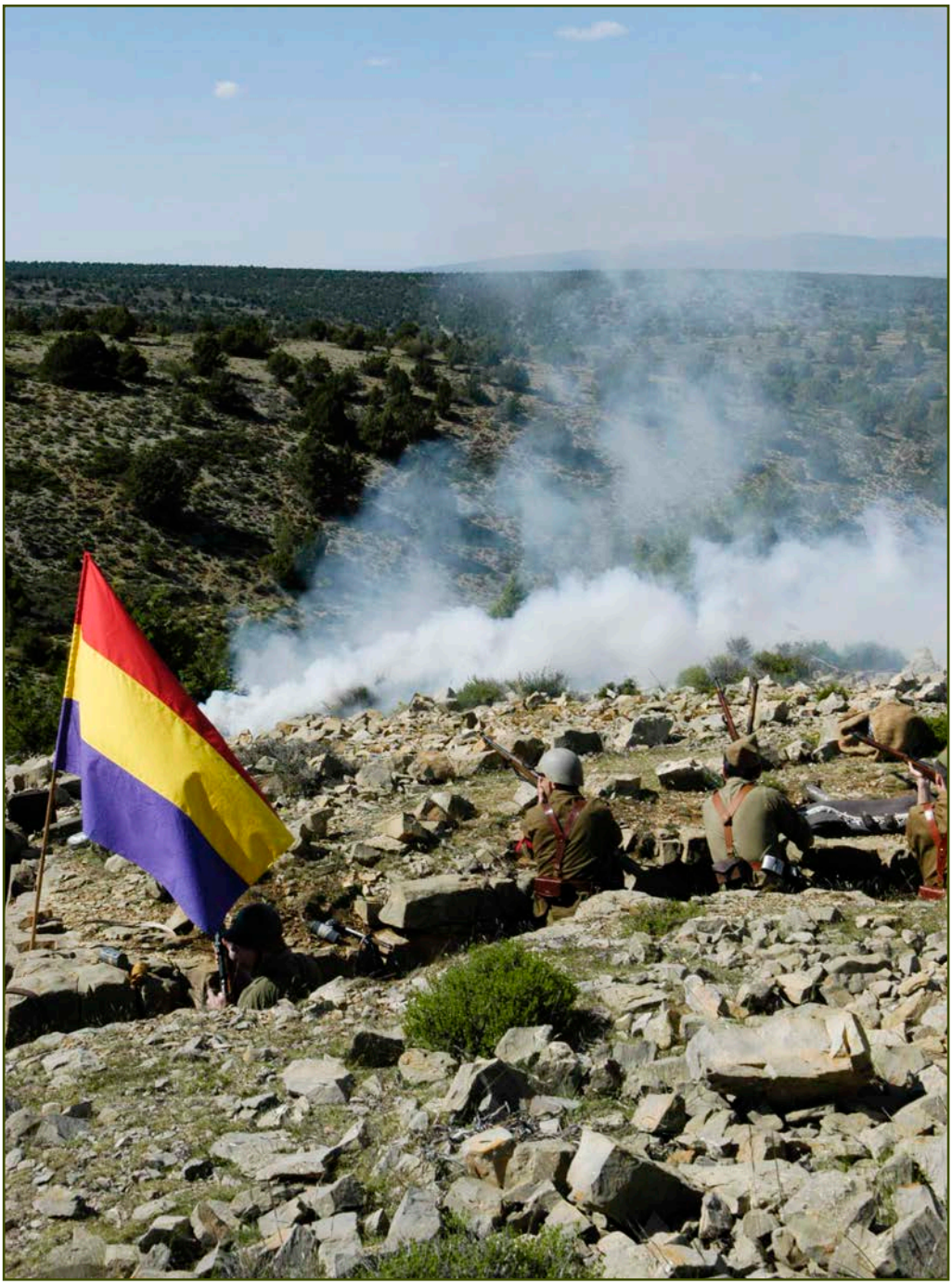
(locutor 2)
(José Llordés, *Al dejar el fusil*)

IMAGEN

En sepia: soldado de espaldas (contrapicado), primeros planos del soldado cegado por el sol en el monte; en el siguiente plano, con luz "nocturna" (de luna), Javalambre, las trincheras, el soldado se cubre con una manta raída, sucia, y trata de calentarse con un cigarrillo mientras tirita de frío…

SONIDO

Música "ambiental".



9ª Secuencia

IMAGEN

En color, breves barridos del aspecto actual con fortificaciones, trincheras y paneles explicativos.

SONIDO

Música "ambiental".

10ª Secuencia

TEXTO

"Las molestias de la sed por falta de agua nos abrumaban a todos, y tanto más al saber que muy cerca estaban las riquísimas fuentes que hay en uno de los barrancos de la Muela. [...] Ahora, teniéndolos tan cerca, estábamos soportando una sed tremenda de dos días de marcha sin haber bebido una gota de agua."

(locutor 2)
(José Llordés, *Al dejar el fusil*)

IMAGEN

Sol deslumbrante con destellos, aridez, tierra sin plantas; el soldado sube penosamente una rocha levantando polvo; primer plano: quiere beber de una cantimplora pero está ya vacía (en sepia).

SONIDO

Chicharras, música ambiental

11ª Secuencia

IMAGEN

En color, breves barridos del aspecto actual con fortificaciones, trincheras y paneles explicativos.

SONIDO

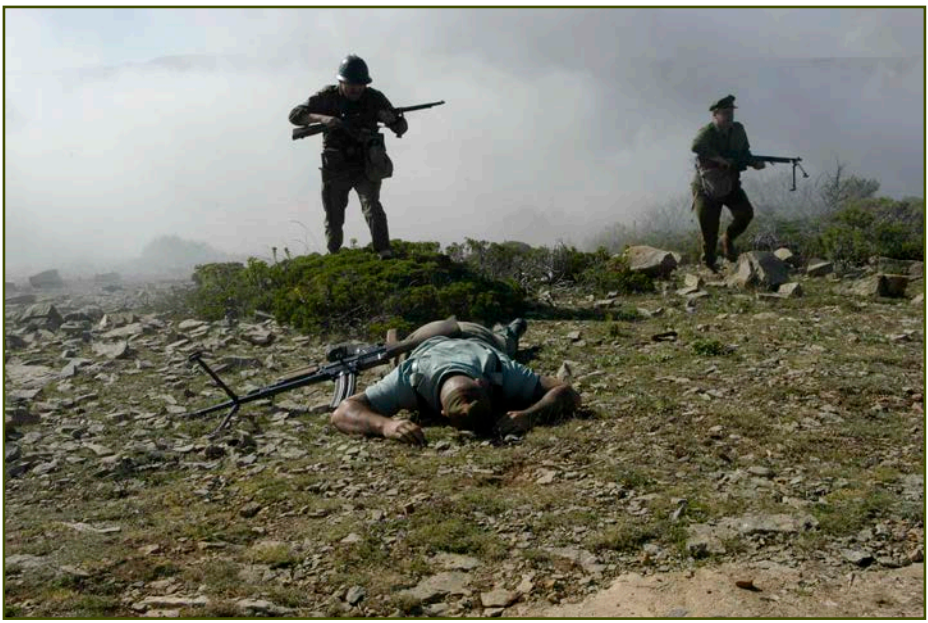
Música "ambiental".

12ª Secuencia

TEXTO

"Nosotros íbamos escasos de ropa y calzado, y en tales circunstancias no había reparos en ponerse la ropa de los soldados muertos, antes de echarles tierra. Un soldado quitó la guerrera a otro y al registrarle los bolsillos, encontró chucherías, un trozo de periódico y una carta de su esposa e hijos. Era de la parte de Valencia, y por la fecha de la carta hacía tan solo dos días que la había recibido".

(locutor 3)
(José Llordés, *Al dejar el fusil*)



IMAGEN

El soldado encuentra a un muerto; lo zarandea y le quita el chaquetón. Ya en la trinchera, descubre en el *tres cuartos* un periódico, una carta y la foto de una mujer. Sentado, se dispone a leer la carta (sepia).

SONIDO

Música "ambiental".

13ª Secuencia

IMAGEN

En color, breve barrido de las colinas y las sabinas del entorno.

SONIDO

Música "ambiental".

14ª Secuencia

TEXTO

"La guerra no es lo que se pasa por morir, es la miseria que se pasa, la sarna, los parásitos, ¿entienden? No nos cambiábamos nunca... ¡Si teníamos

la misma ropa puesta desde que salimos, si no nos lavábamos ni nada, si dábamos pena!"

(locutor 2)
(Pedro Corral, *Desertores*)

IMAGEN

Entrada del soldado al refugio lleno de mosquitos. Se sienta, se quita el casco, se rasca la cabeza y da un bocado a un mendrugo de pan (sepia).

SONIDO

Zumbido de moscas. Música "ambiental".

15ª Secuencia

TEXTO

"En medio de este infierno, nuestros cuatro batallones se mantenían en sus puestos. Los tanques enemigos habían conseguido entrar otra vez en Sarrión y hacían esfuerzos para anular la cuña que les impedía ir más adelante. [...] Nuestros hombres sabían que abandonar las frágiles trincheras que defendían y realizar un repliegue, en aquellas horas y condiciones, suponía la muerte para muchos".

(locutor 2)
(Pedro Torralba Coronas, *De Ayerbe a la "Roja y negra". 127 Brigada Mixta de la 28 División*).

IMAGEN
Representación de escaramuzas de la batalla a cámara lenta y en color sepia.

SONIDO
Disparos, gritos ... Música "ambiental".

16ª Secuencia

TEXTO
(sobreimpresionado)
"Ya no será la lucha tan cansada
Si tu risa la anega y la desbrida
Llenándola de luz, de flor nevada.
Que encima de la muerte irá la vida
En tu beso y tu voz y tu mirada."
"Campos de Sarrión"
(Francisco Giner de los Ríos, *La rama viva y otros poemas*)

IMAGEN
Tras un fundido en negro, barrido hasta llegar al soldado desconocido muerto boca arriba: primeros planos. En sepia.
Sobreimpresión del texto de Giner de los Ríos en la imagen borrosa del soldado.

SONIDO
Música "ambiental".

17ª Secuencia

TEXTO
"Vivimos sobre la paz de los muertos. La tierra es polvo de los que murieron y esto solo lo han comprendido bien los anacoretas. Vivimos sobre los recuerdos y las tradiciones, y prolongamos una serie demasiado simple de las pasiones, de los muertos, sin atender su silenciosa enseñanza, esa sabiduría que da la tierra y que es toda la sabiduría del mundo".

(locutor 1)
(Ramón J. Sender, *Imán*)

IMAGEN

Fundido en negro. Las mismas tomas de las primeras secuencias: panorámicas de la zona de trincheras en color, del búnker, de las aspilleras y del macizo montañoso.

SONIDO

Música "ambiental".

Créditos literarios

IMAGEN

Fundido en negro y rótulos que indican de dónde se han extraído algunos textos de las locuciones; se sobreimpresionan en fotogramas del cortometraje.

SONIDO

Música "ambiental".

Títulos de crédito finales

02

Musealizar la memoria a través de los objetos

Natalia Juan García
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza

Olvidar, borrar los recuerdos dolorosos, arrinconar las vivencias tristes de la memoria. Esto es lo que muchos españoles intentaron hacer después de la Guerra Civil para poder seguir con sus vidas. Era la única manera de sobrevivir al horror que habían tenido que presenciar y vivir en primera persona. El olvido como camino para algunos y tabla de salvación para otros muchos, pero principal enemigo de los historiadores cuando entrevistan a personas que vivieron de manera directa este periodo de la Historia de España. Para no olvidar y, sobre todo, para mostrar lo que ocurrió a quienes no lo vivimos en primera persona existen diferentes recursos y uno de ellos lo constituyen los museos.

En este sentido, hay que señalar que contamos con interesantes ejemplos a nivel internacional de espacios museísticos relacionados con la guerra. Este es el caso del antiguo campo de concentración alemán de Bergen-Belsen en la Baja Sajonia, donde se ha construido un interesante Centro de Interpretación que explica lo ocurrido entre 1940-1945. Los testimonios de cultura material que se han sacado a la luz

en ese emplazamiento han sido utilizados como fuente histórica y herramienta de difusión de carácter museográfico logrando hacer comprender al visitante lo que allí se vivió. Entre los objetos que se exponen se encuentran botones que se sabe que los prisioneros chupaban para engañar al hambre, un guante de lana de niño, un gorro de una persona anciana, una carta escrita por un enamorado que desconocía que su prometida estaba también en ese mismo campo de concentración, cinturones de cuero roído y gastado en los que los condenados hacían cada vez más agujeros para que los pantalones no se cayeran, antiguas fotos de amigos perdidos, e incluso, lápices y cuadernillos con los que algunos niños dibujaron bocetos de aquel campo de concentración.

En nuestro país también se han llevado a cabo actuaciones similares con la realización de la denominada *Ruta de la Paz*, relacionada con la batalla del Ebro, que ha sido promovida por el *Centre de Estudis de la Batalla de l'Ebre* (CEBE) y por el *Consorci Memorial dels Espais de la Batalla de l'Ebre* (COMEBE) que han desarrollado una línea de recuperación de ciertos espacios vinculados a la batalla del Ebro diseminados por los lugares donde se desarrolló aquella contienda[1]. Iniciativas de este tipo se han promovido, fundamentalmente, a partir de la Ley de Memoria Histórica -aprobada por el Congreso de los Diputados el 31 de octubre de 2007- que reconoce, amplía derechos y establece medidas en favor de quienes padecieron persecución, violencia y muerte durante la Guerra Civil.

La creación de un Museo Nacional de Etnografía en Teruel por el Consejo de Ministros el 15 de febrero de 2008 podría ser la oportunidad perfecta para crear una sección dedicada a exponer objetos de la guerra que se conservan diseminados en muchos lugares de Aragón. De hecho, en este sentido es interesante señalar el caso de Este es el caso del Centro de Interpretación y Documentación de la Guerra Civil en Robres en el que explica de manera divulgativa lo que ocurrió durante la contienda en Los Monegros, además de atender a la llamada ruta Orwell y la ruta de las tres Huegas. Relacionado con este Centro de Interpretación se puede visitar dos trincheras en la sierra de Alcubierre y un bunker situado en Lanaja[2]. La propuesta que planteamos en este trabajo se enmarca dentro de las líneas generales que

1 Sobre estas cuestiones véase ARRIETA URTZBEREA, Iñaki (ed.), *Patrimonios culturales y museos: más allá de la historia y del arte*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2007, p. 81.

2 Información sobre el Centro de Interpretación y Documentación de la Guerra Civil de Robres se puede consultar a través de la web http://www.losmonegros.com/guerracivil/inicio.htm [Fecha de consulta 20 de enero de 2011]

promueve el ICOM (International Council Of Museums) que recomienda este tipo de actuaciones. De hecho, el lema para el Día Internacional de los Museo del este 2011 es "Museo y Memoria"[3] porque se ha demostrado que estudiar y exponer objetos como expresiones del patrimonio cultural permite conocer nuestra memoria tanto individual como colectiva.

Fig 1.-Cantimplora de agua agujereada por impacto de balas conservada en el Centro de Interpretación y Documentación de la Guerra Civil de Robres. Fotografía Natalia Juan García.

La memoria del lugar

Preservar el recuerdo de los lugares que fueron especialmente significativos durante la Guerra Civil sería uno de los caminos para cerrar las heridas que han permanecido abiertas durante mucho tiempo. Desde aquí proponemos recuperar la memoria a partir de campañas arqueológicas en determinados lugares de Aragón

3 El Día Internacional de los Museos de 2011 se celebrará el 18 de mayo bajo el lema "Museo y Memoria" ya que los museos a través de los objetos que conservan, transmiten la memoria de las comunidades en las que vivimos. Más allá de los museos, el tema de la memoria afecta a todos los organismos culturales. Para ello, y por primera vez, el ICOM ha iniciado una estrecha cooperación institucional con el Programa Memoria del Mundo de la UNESCO, el Consejo de Coordinación de las Asociaciones de Archivos Audiovisuales (CCAAA), el Consejo Internacional de Archivos (ICA), el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) y la Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias (IFLA).

donde la Guerra Civil fue especialmente notoria[4]. Este fue el caso de Los Monegros, donde localidades de la provincia de Huesca como Grañen, Robres, Lanaja o los terrenos de la Sierra de Alcubierre aún conservan testimonios materiales de lo que allí aconteció, al igual que ocurre, en pueblos de Zaragoza como Leciñena, Perdiguera, Fuendetodos o Belchite donde el horror aún permanece intacto. Del mismo modo proponemos realizar excavaciones tanto en la provincia como en la ciudad de Teruel que, lamentablemente, ha pasado a la historia por la batalla que lleva su nombre[5].

Fig 2.-De izquierda a derecha vaso, cazo doblado y fiambrera. Estas piezas se conservan en el Centro de Interpretación y Documentación de la Guerra Civil de Robres. Fotografía Natalia Juan García.

En este sentido queremos dar un paso más allá y proponemos musealizar los objetos, no para convertirlos en obras de arte sino para poder reconstruir vivencias a partir de ellos. Mostrar determinados objetos y utilizarlos como recurso para explicar lo que aconteció y que sus historias no se pierdan en la

4 Los estudios sobre la Guerra Civil en Aragón son realmente abundantes especialmente en las últimas décadas. Ante la imposibilidad de recoger aquí todos los títulos remitimos a los trabajos de Julián Casanova y a la bibliografía que incluye en sus documentados trabajos como CASANOVA, Julián y PRESTON, Paul (coords.), *La Guerra Civil española*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2008 y CASANOVA, Julián; ESPINOSA, Francisco, MIR, Conxita, MORENO GÓMEZ, Francisco, *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, Barcelona, Crítica, 2004, espec. pp. 335-338.

5 La batalla de Teruel se desarrolló desde el 15 de diciembre de 1937 y el 22 de febrero de 1938 en la ciudad de Teruel y sus alrededores. Véase ALONSO, Pedro Luis, *La batalla de Teruel*, Barcelona, Bruguera, 1975; TUÑON DE LARA, Manuel, *La batalla de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Excelentísima Diputación Provincial de Teruel, 1987; FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *El Coronel Rey d'Harcourt y la rendición de Teruel: historia y fin de una leyenda negra*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Excelentísima Diputación Provincial de Teruel,1992; BLANCO, Carlos *et alcui*, introducción de Paul Preston, *De Teruel a la batalla de Aragón (diciembre 1937-abril 1938)*, Barcelona, Ciro, Zaragoza, Prensa Diaria Aragonesa, 2006.

memoria[6]. En definitiva, lo que planteamos es exponer objetos localizados en lugares vinculados a la guerra tal y como hace -salvando las distancias- el *art trouvè*. Esta tendencia artística desarrollada a principios del siglo XX se conoce como arte del objeto encontrado (el término proviene del francés *objet trouvè* que traducido al inglés es *found art* que derivó posteriormente en los *ready-made*) se refiere a aquellas obras cuyos creadores trabajan mediante el uso de objetos cotidianos, supuestamente hallados por azar, que por su naturaleza no se consideran artísticos y que, sin apenas ocultar su origen, se modifican ligeramente para que tengan un componente estético. Uno de los requisitos para que el objeto encontrado pase a ser un objeto artístico es, como hicieron los iniciadores de este movimiento, exponerlo en el interior de un museo o en una galería[7]. Con esta misma idea pretendemos dignificar objetos vinculados a la guerra encontrados en el territorio aragonés en aquellos sitios que hace setenta años fueron trincheras, lugares de fusilamiento o incluso campo de batalla y, una vez hallados, exponerlos adecuadamente como si de un *objet trouvé* se tratara.

Objetos en los bolsillos

La idea es mostrar testimonios materiales de la guerra que décadas después todavía permanecen atrincherados en lo que fue campo de batalla. Las excavaciones de estos lugares sacarían a la luz piezas de carácter bélico pero también una infinidad de objetos personales, de la otra vida, de la vida anterior, de la vida antes de la guerra que se guardaban en los bolsillos donde permanecieron hasta que un día se cayeron. La arqueología y el hallazgo de este material no sólo recuperaría del olvido los objetos sino que éstos nos acercarían a una realidad compleja: el devenir cotidiano de los que tomaron parte en aquel suceso histórico trascendental para la historia de España, pero también para su futuro personal.

6 Según la RAE el concepto *memoria*, en su cuarta acepción, es la "exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto" http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=memoria [Fecha de consulta 20 de enero de 2011]

7 Marcel Duchamp está considerado como el iniciador de esta tendencia artística conocida como *art trouvé* y como el artista que más trabajó en su desarrollo al crear lo que se denominó con el concepto *ready–made* para describir su arte encontrado. Su primer *ready-made* data de 1913 y se tituló "Rueda de bicicleta", años más tarde expuso un urinario tumbado bajo el título "Fuente". Su única intervención en la pieza fue firmar bajo el pseudónimo de R. Mutt y poner la fecha de 1917.

Fig 3.- De izquierda a derecha tartera agujereada con las siglas “CNT” y “FAI”, vaso y cazo conservadas en el Centro de Interpretación y Documentación de la Guerra Civil de Robres. Fotografía Natalia Juan García.

De esta manera, la recuperación de este patrimonio material nos hablaría de las personas que lo llevaban y nos permitiría reconstruir hechos y vivencias que narran historias íntimas, la mayoría de las veces de dolor, de sufrimiento, de miedo pero también las hay que hablan de amistad, de camaradería e incluso de amor en plena guerra. Objetos de personas cuyos nombres posiblemente no aparecerán recogidos en ningún tipo de documentación -fueron intencionadamente silenciados- y por lo tanto, de difícil modo, quedarán recogidos en estudios y libros. Objetos que no escriben la Historia con mayúscula (aquella en la que se citan reyes, fechas de batallas, maniobras bélicas, estrategias o decisiones políticas), pero nos ayudan a conocerla de una manera mucho más próxima, más humana y desde el punto de vista de las afecciones sociales. Objetos humildes en cuya sencillez radica su principal valía. Objetos que muchas veces no hace falta ni excavar, pues ellos mismos salen a la luz pidiendo ser rescatados.

Fig 4.-Caja de metal de pastilla conservada en el Centro de Interpretación y Documentación de la Guerra Civil de Robres. Fotografía Natalia Juan García.

El ajuar de una vida

Obviamente, no se trata *a priori* de objetos de gran valor artístico, ni mucho menos económico, sino todo lo contrario; objetos cotidianos, cosas sencillas que compartían una misma función: eran útiles para la gente que los llevaba. Todo lo útil que puede ser un encendedor de mecha que prendía los cigarros que consumían la espera en la trinchera. Una petaca roñosa que proporcionaba calor en las frías noches al raso. Una bota huérfana que cruzó ríos, subió laderas y, cuando la suela estaba tan desgastada que las piedras del camino se le clavaban como puntas, pidió clemencia para morir a la vera de un camino. La hebilla de un cinturón que no soportó más las bajas temperaturas del invierno, se desgastó, acabó desintegrándose y quedó tirada en el campo. Una lata de atún abierta y oxidada con la inscripción de una fecha que muchos no olvidan y cuyo contenido se compartió en una avanzadilla a cambio de un trozo de pan duro. Fragmentos de cristales de una botella que contenía el vino rancio que una noche se bebió alrededor de una hoguera. Una cuchara con la que se había compartido un insípido rancho y unas risas que, por un momento, hacían olvidar que se estaba en guerra.

Una carta doblada en un bolsillo que no hacía falta abrir porque se había leído tantas veces que sus frases se sabían de memoria pero que, sin embargo, se repasaba

todas las noches cuando el resto de camaradas dormían. Una baraja de cartas que mataba el tiempo antes de que lo mataran a uno. Una fotografía medio rota de la novia con la que no había dado tiempo a casarse porque un mes antes unos militares decidieron sublevarse. Un broche femenino de poco valor mercantil, pero que tenía mucho de sentimental porque el día de la despedida ella se lo había prendido en el interior de la chaqueta. Una caja de las pequeñas pastillas *juanolas* que más de una vez llegaron a salvar vidas y se convirtieron en algo tan importante como una bomba de mano, pues la tos producida por un resfriado mal curado podía ser el pasaporte directo al más allá, por lo que estas minúsculas pastillas jugaron un silencioso pero importante papel en el frente. La labor que cumplieron éstos y otros muchos objetos no aparece recogida en los libros, de hecho, quedaron semienterrados en la tierra como los recuerdos en la memoria. La tierra también cuenta historias, la tierra, al igual que los libros, narra historias y nuestro deber es sacarlas a la luz.

Fig 5.- Vitrina con objetos y documentos expuestos en el Centro de Interpretación y Documentación de la Guerra Civil de Robres. Fotografía Natalia Juan García.

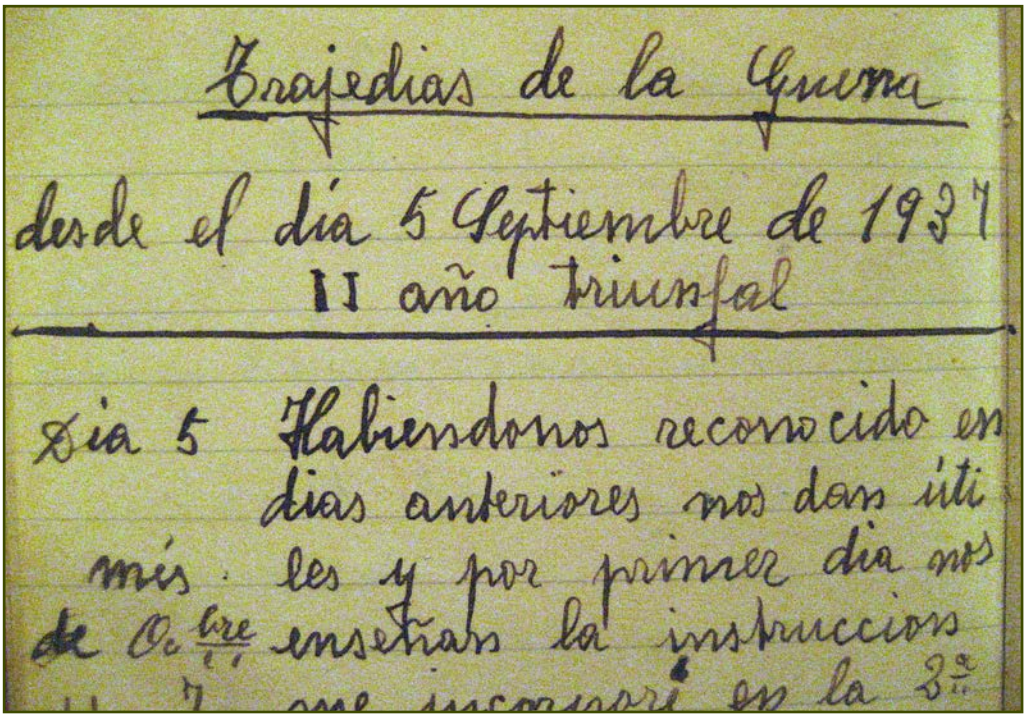

Trajedias de la Guerra
desde el día 5 Septiembre de 1937
II año triunfal
Dia 5 Habiendonos reconocido en
dias anteriores nos dan úti
més les y por primer dia nos
de Oc bre enseñan la instruccion
me incorporé en la 2ª

Fig 6.-Fragmento del diario de un soldado de los golpistas sublevados cuando se encontraba en el frente de Huesca el 5 de septiembre de 1937. Dicho diario se conserva en el Centro de Interpretación y Documentación de la Guerra Civil de Robres. Fotografía Natalia Juan García.

Musealizar la memoria

Nuestro principal propósito es la recuperación de estos objetos de la tierra, de piezas que diseminadas por toda la geografía aragonesa nos hablan de la guerra, cosas que podemos ver y tocar -porque la historia, a veces, se puede ver y tocar- y que nos acercan a las historias particulares de gente que estuvo allí. Objetos que no nos dejan olvidar, sino todo lo contrario, que evocan y rememoran. Musealizar estos objetos para su mejor interpretación por parte del público contribuiría a preservar su memoria. Además, lo interesante de esta propuesta es, afortunadamente, como ocurre con la arqueología que se preocupa de nuestro pasado más reciente -frente a la que investiga sobre períodos más remotos-, la posibilidad que existe de encontrar descripciones sobre hechos que se pueden documentar materialmente a partir de los objetos.

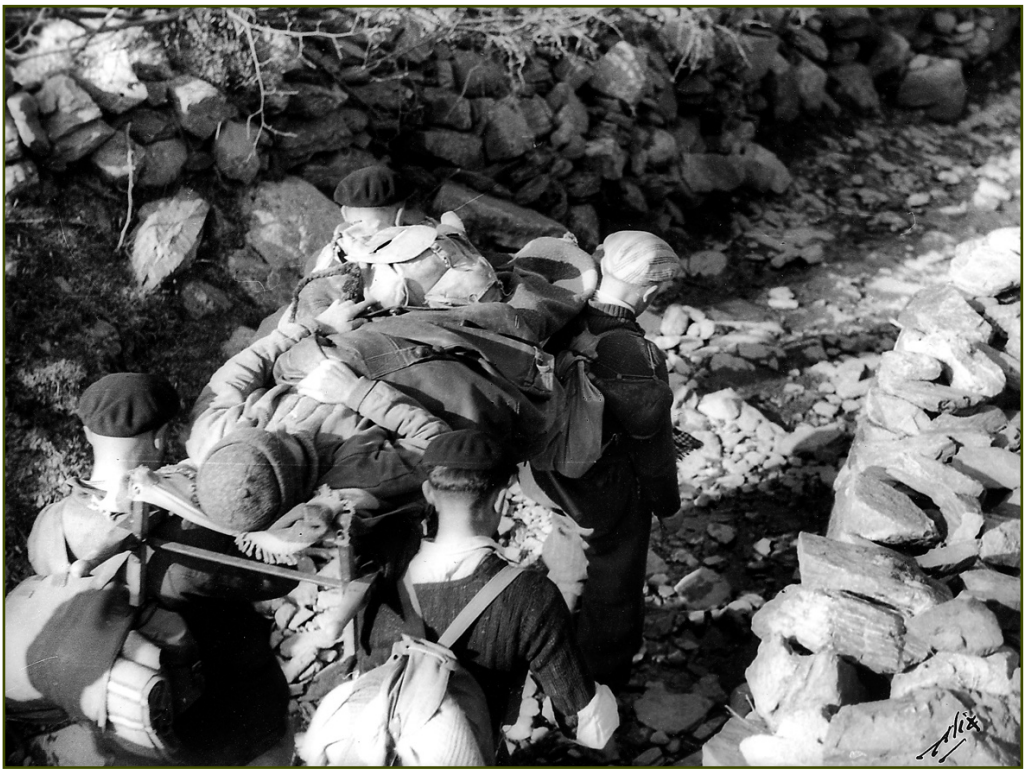


Fig 7.-Alix. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca, Transporte de heridos, ALIX_04074 D39.

Por ello, uno de los principales atractivos del proyecto que proponemos es el hecho de localizar piezas sobre las que existen testimonios orales y documentación escrita. Para ello, habría que excavar determinados lugares y una vez hallados los objetos buscar referencias sobre los mismos. El resultado final sería exponer los objetos acompañados de todo lo relacionados con ellos. Para comprender mejor estas piezas planteamos crear un ambiente museográfico en el futuro Museo Nacional de Etnografía de Teruel que nos permita conocer el sitio donde fue hallado ese objeto y, a partir de allí, reconstruir el espíritu del lugar y de la persona que lo portaba. La idea sería mostrar este patrimonio material sin restaurar pues no se pretende rehacer de manera fidedigna su forma, sino dejarlo como está, sin apenas intervención –tal y como hace el *art trouvé*- y a través de su materia descompuesta por el paso del tiempo comprobar los daños sufridos y conocer la historia que hay detrás para preservar su memoria.

Fig 8.-Alix. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca, Refugiados en camino hacia Francia, ALIX_04067 L21.

Fig 9.-Alix. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca, Refugiados en camino hacia Francia. Un alto en el camino, ALIX_04120 J20.

Fig 10.-Ricardo Compairé. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca, Militares, Compairé 05447 C100.

Fig 11.-Alix. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca, Refugiados en camino hacia Francia, ALIX_04243 A02.

Bibliografía y link de interés

ALONSO, Pedro Luis, *La batalla de Teruel*, Barcelona, Bruguera, 1975.

ALTED, Alicia, GONZÁLEZ, Roger, MILLÁN, María José, *El exilio de los niños*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2003.

ARRIETA URTZBEREA, Iñaki (ed.), *Patrimonios culturales y museos: más allá de la historia y del arte*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2007.

BLANCO, Carlos *et alcui*, introducción de Paul Preston, *De Teruel a la batalla de Aragón (diciembre 1937-abril 1938)*, Barcelona, Ciro, Zaragoza, Prensa Diaria Aragonesa, 2006.

CASANOVA, Julián, CENARRO, Ángela, CIFUENTES, Julita, MALUENDA, María Pilar, SALOMÓN, María Pilar, *El pasado oculto. Fascismo y violencia en Aragón (1936-1939*, Madrid, Siglo XXI, 1992.

CASANOVA, Julián; ESPINOSA, Francisco, MIR, Conxita, MORENO GÓMEZ, Francisco, *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, Barcelona, Crítica, 2004.

CASANOVA, Julián y PRESTON, Paul (coords.), *La Guerra Civil española*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2008.

CENARRO LAGUNAS, Ángela, PARDO LANCINA, Víctor (eds.), *Guerra Civil en Aragón. 70 años después*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Comarca de Los Monegros, 2006.

CONTE LABORDA, Manuel y MARTÍNEZ VAL, Juan Antonio, "Patrimonio y Guerra Civil en Los Monegros", en VV.AA. *Actas de las Jornadas de Patrimonio y Guerra Civil,* Ceder, La Serna, 2008, pp. 185-212.

CUADRIELLO, J.D., *El exilio republicano español en Cuba*, Madrid, Siglo XXI, 2009.

EQUIPO RESEÑA, *La cultura española durante el franquismo*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1972.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *El Coronel Rey d'Harcourt y la rendición de Teruel: historia y fin de una leyenda negra*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Excelentísima Diputación Provincial de Teruel, 1992.

IBÁÑEZ MARTÍN, J., *hacia un nuevo orden universitario*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1940.

LASO PRIETO, J. M., "Exilio científico español", en *Ábaco* nº 42, España: Ciencia y Exilio, Gijón, CICEES, 2004.

MAGALLÓN, C., *Mujeres en las ciencias físico-químicas en España*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1997.

MATEO CABALLERO, Roberto, *Las batallas de Lanaja*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Comarca de Los Monegros, 2008.

MONTORO ROMERO, A., *La universidad en la España de Franco (1939-1970)*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981.

PARDO LANCINA, Víctor, *Tiempo Destruido*, Huesca, Gobierno de Aragón, 2009.

PÉREZ ESTEBAN, Pedro, GIMÉNEZ CORBATÓN, José, *Morir al raso*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008.

RODRIGO, A., *Una mujer libre: Amparo Poch y Gascón. Médico Anarquista*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2002.

SÁNCHEZ ARBÓS, M., *Mi diario*, Zaragoza, Sender Ediciones, 2000.

TUÑON DE LARA, Manuel, *La batalla de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Excelentísima Diputación Provincial de Teruel, 1987.

http://guerraenlauniversidad.blogspot.com/2010/07/forte-belvedere-musealizar-la-primera.html

web http://www.losmonegros.com/guerracivil/inicio.htm

Relaciones del Arte y la Guerra:

Arquitectura e Ingeniería

03

Hormigón desarmado

Carlos Casas Nagore

I.- Lo que cuesta vertebrar un territorio orográficamente complejo. Breve historia de las carreteras hasta 1936.

Por extraño que parezca, hasta 1761 el Estado español no se ocupa de los caminos. Solo por motivos militares, o por el paso de un cortejo, se trabaja en adecentarlos. La aridez habitual de la mayor parte del territorio peninsular, y las fuertes tormentas veraniegas, ocasionan la existencia de ramblas con fuertes arrastres, destrozando lo poco hecho. En invierno, la nieve y los barrizales impiden cualquier desplazamiento. De este modo, la utilización del camino está vinculada al ritmo de las estaciones.

Hasta bien entrado el siglo XX, la existencia de puentes para cruzar ríos o ramblas de importancia era un lujo en los caminos. Las "guías" de viaje señalaban la presencia de puentes con la misma importancia que los pueblos o lugares que atravesaba el camino.

Geografía – Antillón (1815)

Una guía de carreteras de comienzos del XIX

El camino número 14 de la segunda parte de la "Geografía" se titula "De Zaragoza a Valencia por Teruel", y cita los lugares e incidencias del camino:

	leguas		leguas
Zaragoza (Ciudad Capital)	-	Giloca ***(río y puente)***	1
Santa Fé (villa pequeña)	1 1/4	Villafranca (lugar)	-
María (lugar)	1	Torre la Cárcel (lugar)	2
Venta de Botorrita	1	Torremocha (lugar)	1/4
Venta de Mozota	1	Villarquemado (lugar)	1 1/2
Muel (villa pequeña)	1/2	Caudete (lugar)	2
Longares (villa pequeña)	2	Concud (lugar a la izquierda del camino)	1
Cariñena (villa pequeña)	1	Alfambra ***(río y puente)***	1
Venta de San Martín	1 1/2	Teruel (ciudad)	-
Venta de Güelba	1/2	La Puebla de Valverde (lugar)	2 3/4
Maynar (lugar)	1 1/2	Escaligüela ***(río)***	2 1/4
Retascón (lugar)	1 1/2	Albentosa (lugar)	1
Daroca (ciudad)	1/2	La Jaquesa (lugar)	1/2
Báguena (lugar)	2	Barracas (lugar)	3/4
Burbáguena (lugar)	1	Jérica (lugar)	1
Luco (lugar)	1	Murviedro ***(río y puente)***	3 1/4
Pancrudo ***(río con puente)***	1/2	Navajas (lugar)	1
Calamocha (lugar)	3/4	Segorbe (ciudad)	3/4
Giloca ***(río con puente)***	1	Jeldo (lugar)	1/2
Camin Real (lugar)	1/2	Torres-Torres (lugar)	3 1/2
Torrijo (lugar)	1/4	Murviedro (villa grande)	1 1/4
Monreal del Campo (villa pequeña)	3/4	Valencia	3 3/4

Como puede observarse, reseña 5 puentes en el itinerario, siendo además probable que el río de La Escaleruela (río Albentosa) no tuviera puente, debiendo ser vadeado.

En 1759 se inicia el reinado de Carlos III, y con él llegan al poder los hombres de la Ilustración, que toman conciencia de la necesidad de disponer de buenos caminos para facilitar el desarrollo del país. Cobra gran importancia, en ese momento clave, el denominado "Proyecto Económico" de Bernardo Ward, irlandés al servicio de España, que entre 1750 y 1754 estudia en el extranjero la estructura económica de los países más prósperos. Desarrolla Ward el citado Proyecto entre 1755 y 1762, y recoge sus tesis sobre la estructura económica que necesita España. Respecto al sistema de transportes, es conocida su versión centralista: "*Necesita España de seis caminos grandes, desde Madrid a La Coruña, a Badajoz, a Cádiz, a Alicante y a la raya de Francia, así por la parte de Bayona como por la de Perpiñán; y de estos se deben sacar al mismo tiempo otros a varios Puertos de Mar, y otras ciudades principales...*"

Basado en el Proyecto Económico de Ward, el 10 de julio de 1761 se expide un Real Decreto "*para hacer Caminos rectos y sólidos en España, que faciliten el comercio de unas Provincias a otras, dando principio por los de Andalucía, Cataluña, Galicia y Valencia*". El Decreto especifica claramente el orden de prioridades: "*que se hagan sólidamente los caminos convenientes para la utilidad común de mis Pueblos, comenzando por los principales desde la Corte a las Provincias... y que concluidos estos se vayan executando todos los demás...*"

Este Real Decreto se complementa con el Reglamento de 2 de diciembre de 1761, y se debió al empuje de Esquilache. Ambas disposiciones son un auténtico Plan de Carreteras: *Se nombra a Esquilache Superintendente de Caminos, y se establece una primera organización de personal; se implantan medios de financiación (2 reales de vellón por cada fanega de sal); nace la estructura radial y centralizada de la red de carreteras y se incluyen normas de defensa de la carretera.*

> El criterio centralista del Estado y la defensa de la estructura radial del sistema de transportes estuvo muy extendido durante la Ilustración. Basta examinar el siguiente texto: *"... Digo que desde Madrid, como centro, deben salir líneas rectas hasta las extremidades de toda España, y que esas líneas denotarán las demarcaciones de los caminos. Y para que haya útil simetría entre ellos, imagínese que está colocado el astil de la cruz de la nueva Capilla Real de Palacio en el centro de un grande círculo que contenga los treinta y dos vientos o rumbos de la aguja de marear. Esa cruz será lo que la columna dorada hacía en la plaza de Roma, para comenzar a contar desde ella las millas*

de los caminos... Los rumbos de Norte y Sur coinciden con el círculo meridiano de Madrid, y los de Oriente y Poniente con su círculo vertical. Los caminos de estos cuatro rumbos son los primeros que se han de emprender... Después los cuatro intermedios... Con estos ocho caminos reales que se hiciesen desde Madrid hasta las extremidades de España, mucho tendríamos adelantado." (P. Martín Sarmiento. "Apuntamientos para un discurso sobre la necesidad que hay en España de unos buenos Caminos Reales y de su pública utilidad", 1789).

El Reglamento de 1761 ya establece el apoyo de ingenieros militares, y vincula a cada camino un ingeniero jefe y tres auxiliares. En sus inicios, todo lo relacionado con la caminería tiene un fuerte componente militar. Los Comisarios de Guerra nombran a los sobrestantes de brigadas de 120 peones.

Estos inicios de la planificación de carreteras en España van a afectar de lleno a la provincia de Teruel. Al quedar fuera de los ejes radiales diseñados, y a pesar de que la provincia estructura dos territorios de gran empuje económico (Levante – Valle del Ebro – Norte de España), va a disfrutar de las mejoras y avances técnicos siempre con notable retraso frente a otros territorios. Todo lo transversal cede frente a la moda radial. Lo grave es que esta estructura dieciochesca es la que condicionará el desarrollo de las regiones en los siglos XX y XXI.

Hasta finales del siglo XVIII los problemas de desorganización y de falta de coordinación en los trabajos fueron abundantes, y con ellos el descontrol económico.

"Seis horas cuentan desde Teruel al Lugar de la Puebla, pasando a medio camino por las Ventas del Puerto. Tanto la cima donde Teruel está fundada, como las dos primeras horas de esta ruta, son montecillos de greda blanca, y de color que tira al roxo con muchas capas de guijo empedernido, que fácilmente se desgajan con motivo de las lluvias.

A cosa de media hora después de Teruel se atraviesa un pinar de bastante extensión, y sumamente provechoso para dicha Ciudad, que debía conservarlo con gran cuidado...

El territorio de las seis horas hasta la Puebla fuera del pinar es escaso en árboles...

Desde la Puebla al Lugar de Alventosa se caminan cinco horas siempre por territorio seco y matorrales de espino, enebro y otros arbustos...

La situación de Albentosa es extraordinaria sobre un peñasco, al qual es muy trabajoso llegar por a malísima cuesta, que es preciso baxar antes de entrar en el Pueblo hasta la profundidad de un riachuelo que pasa por allí... que se atraviesa por un puente. Importa muy poco a los pasageros que se fabriquen mesones nuevos, como aquí se ha hecho, ..., si tales mesones carecen de buenas camas y de las demás comodidades necesarias a los que viajan. Tal es este de Alventosa, con ser una ruta freqüentada entre dos Capitales de Provincias, quales son Zaragoza y Valencia, en cuyo camino de cincuenta leguas es preciso hacer mansión en tristes posadas y aguantar muy malos pasos, pero todo esto sin duda se mejorará..." (ANTONIO PONZ, viaje de España, año 1788).

Las normas se multiplican hasta finales de siglo XVIII, culminando en la Real Orden de 12 de junio de 1799, por la que se crea la Inspección General de Caminos y Canales, y se establece una organización basada en personal especializado y formado. En 1802 comienzan las clases en la Escuela de Caminos, en Madrid.

La Guerra de Independencia, como todas las guerras, supuso un brusco frenazo al desarrollo de los caminos, amén de la destrucción de los pocos que estaban en condiciones. Tras la guerra, el reinado de Fernando VII significó otro retroceso en la organización y trabajos en los caminos. Se cerró la Escuela de ingenieros, se suprimió la Inspección General, se reunificó la gestión de caminos, postas y correos y se designaron Superintendentes absolutamente incompetentes.

Con la muerte de Fernando VII se retoma el impulso en la organización y construcción de caminos. En 1834 se reabre la Escuela de Caminos, regulando en 1836 el Cuerpo de Ingenieros de Caminos.

La Ley de 7 de mayo de 1851 clasifica las carreteras en generales, "transversales", provinciales y locales *(nótese el matiz de que las "transversales" no son "generales")*. En la década de 1840 a 1850 se complementan las disposiciones y normas, y se estructura el personal dedicado a la conservación de la red, que ya va siendo importante. En 1840 se establecen los peones camineros permanentes (cada legua de camino), se les capacita en escuelas prácticas y se consolidan los Reglamentos.

Los caminos carreteros de Teruel se acondicionan durante el siglo XIX lentamente, mediante actuaciones puntuales. Por desgracia, durante la Guerra Civil de 1936/39 se perdieron todos los archivos de la Jefatura de Obras Públicas de Teruel, no pudiendo disponer de ninguno de los antiguos proyectos. Solo las referencias de textos de la época nos dan una idea de la marcha de algunos trabajos.

> *"Pasa por el pueblo la carretera que se dirige de Teruel a Valencia, y se halla en mediano estado, uniéndose en este punto por un pequeño puente desde el cual comienza una cuesta muy elevada, que sin duda recibirá conocida mejora con la construcción de un nuevo puente que se está subastando" (P. Madoz, Diccionario. Voz "Albentosa". 1845-1850). Este puente provocaría un complicado expediente en 1844 y 1845. Existe un informe sobre la marcha de las obras y un manifiesto sobre su demolición en la Biblioteca de Teruel.*

La mayor parte de los caminos que describe Madoz, a mediados del siglo XIX, son de herradura, y en mal estado. Muchos, como los de la propia Capital (exceptuando el de Zaragoza a Valencia), eran intransitables en época invernal.

> *"No es nada halagüeño el estado de los caminos en esta provincia. No la cruza ninguna carretera general, pero actualmente se construye una que, partiendo de la capital, sigue el curso derecho del Jiloca por medio de los campos de Cella y Monreal. En este punto atraviesa el expresado río, y pasando próxima a Pozuel y Blancas entra en Castilla, toca en la ciudad de Molina y continúa a empalmarse en Alcolea del Pinar con el camino arrecife de Madrid a Zaragoza. Los trabajos de esta carretera son muy lentos."*

> *"La que conduce de Teruel a Valencia se halla concluida hasta La Puebla de Valverde, y un trozo corto en las inmediaciones de Sarrión; el resto, aunque delineado, rebajado y casi en estado de transitar hasta los confines de la provincia, no puede concluirse por falta de fondos, a pesar de que los pueblos de varios partidos judiciales contribuyen hace algunos años con este objeto."*

> *"El principal camino de la Capital es la carretera que desde Valencia sube y atraviesa la Ciudad tomando dirección Norte para Aragón... Los transversales, que van hacia diferentes puntos, los unos son de herradura, mientras que los de rueda se hacen casi intransitables en tiempo de invierno".*

(Diccionario Geográfico de MADOZ, 1845-1850)

La única carretera "radial" que pudo haber salido adelante y que afecta a la provincia de Teruel fue la actual N-211. Madoz la incluye como la principal carretera en estudio en la década de 1850:

> *"Existen varios proyectos para abrir diferentes vías de comunicación, y entre ellos el más importante la construcción de una carretera que partiendo desde Monreal del Campo atraviese los partidos judiciales de Calamocha, Segura, Castellote y Alcañiz hasta el Ebro, poniéndose en contacto con la provincia de Tarragona."*

Hasta bien entrado el siglo XIX, el camino carretero entre Madrid y Barcelona discurría por Alcolea del Pinar, Used y Daroca (según la "Nueva Guía de Caminos", de S. López, año 1812). Los estrechos del Jalón, por donde se encuentra la actual A-2, eran un simple camino de herradura, que utilizaba la posta, pero no era transitable para carruajes.

Tras la primera Guerra Carlista, se acelera el proceso de construcción de carreteras, y se dictan normas técnicas y administrativas. Además, es la época de los primeros planes de carreteras.

Ya desde estos primeros planes, se incluye como carretera general la "Monreal del Campo – Tarragona", arrancando desde la que uniría Madrid con Teruel, y permitiendo unir de este modo Madrid con Tarragona. Se trata de una carretera radial, que une Madrid con la costa, y de acuerdo con los criterios Ley de 7 de mayo de 1851 es clasificada como general, es decir, entre las carreteras de mayor rango. De hecho, en la provincia de Teruel, y hasta bien entrado el siglo XX, tan solo tendrá este rango de "general" o "de primer orden" esta carretera, junto a la que entonces estaba en construcción entre Tarancón y Teruel.

Esta clasificación forzó su construcción prioritaria, respecto a otras carreteras de la provincia de menor rango. Como suele pasar, a pesar de este carácter, las obras se acometieron relativamente tarde, y tropezaron con las dificultades derivadas en el territorio que atraviesa por la II Guerra Carlista.

En la Memoria General de Obras Públicas editada en 1856, se reconoce que de la carretera "Monreal del Campo – Tarragona" tan solo estaban en construcción dos "trozos", con una longitud de 15,8 km, en la provincia de Tarragona, y que el resto de la carretera estaba en estudio.

Por fuentes indirectas (Memorias de Obras Públicas y datos de la Revista de Obras Públicas) sabemos que en 1869 se trabajaba en las inmediaciones de Castel de Cabra, y en 1872 en Alcorisa. En 1873 se recibieron las obras de los trozos 1º y 3º de la carretera, probablemente en las proximidades de Caminreal y Bañón. En 1882 aparece citado el "puente de la carretera de Alcañiz" sobre el río Pancrudo (actual puente de San Miguel), en la publicación "Itinerarios del río Ebro y todos sus afluentes". La última obra de importancia en el itinerario fue el puente sobre el río Matarraña, cerca de Valdeltormo, que finalizó en 1894. Entre 1895 y 1896 se remataron dos tramos pendientes en Montalbán y Alcorisa (en sus travesías), y se consideró terminada la que entonces era la principal carretera de la provincia, la "Alcolea del Pinar – Tarragona", carretera denominada "de primer orden". Para entonces, ya se habían solucionado los problemas de la actual N-II, y el desarrollo del ferrocarril buscaba otros corredores.

Como recuerdo, queda el hecho de que al tratarse de una carretera de primer orden se construyeran gran número de obras de fábrica, que eran entonces un lujo en cualquier carretera. Entre Caminreal y Montalbán, las principales obras se resolvieron mediante pontones, bien de un solo vano, bien mediante varios unidos, todos ellos con sillares de piedra y con una construcción muy cuidada, que les da un aspecto muy bello.

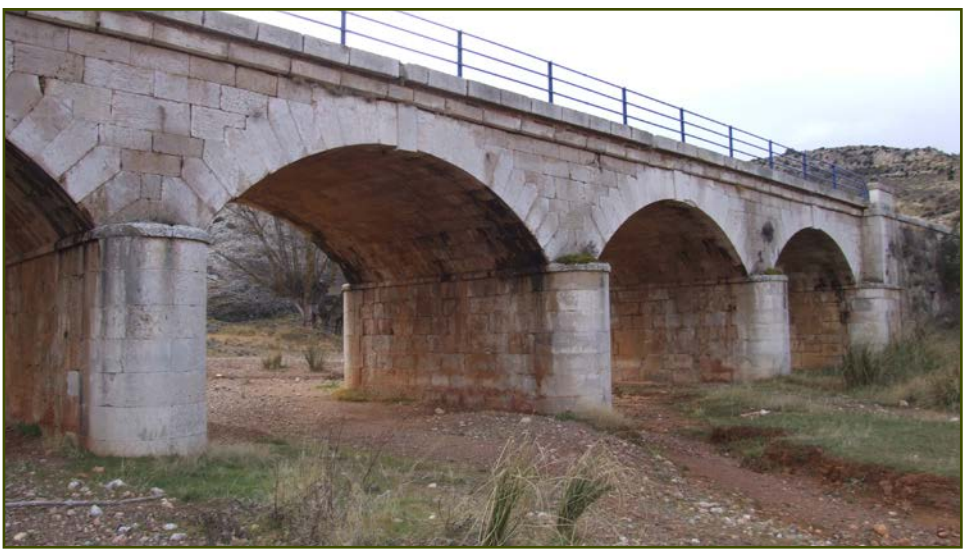


Figura 01 - Puente de San Miguel. Antigua carretera N-211. Torre los Negros.

Se tiene muy claro que los caminos carreteros que se construyen en el XIX deben ser afirmados. Surgen diversos modelos, siendo el más conocido el de Mac Adam: *Eleva el firme sobre el terreno, con lo que consigue buen drenaje, y extiende una capa de 15 a 25 cm de espesor, a base de piedras machacadas y de calidad, de tamaño muy similar (4 a 5 cm). El firme lleva bombeo hacia los laterales, para facilitar el drenaje. En España, se completa con un recebo fino, para facilitar la comodidad del viajero.*

En 1870, en pleno furor liberalizador, y pensando que el transporte por carretera nunca podría competir con el ferrocarril, que entonces se encontraba en plena expansión, la Orden Ministerial de 7 de abril de 1870 otorga a las Diputaciones, Ayuntamientos o particulares que lo pidan nada menos que 2.599 km de carreteras del Estado, muchas de ellas de primer orden (390 km de la actual N-II entre otras). *Se trataba de tramos coincidentes con el ferrocarril y por ello este dislate no afectó a las carreteras de Teruel.* La consecuencia fue el abandono de esos tramos y el deterioro casi completo de todos ellos (algunos incluso desaparecieron, ocupados por los agricultores o siendo sustraida la piedra para su venta. También fueron saqueadas y desaparecieron algunas casillas de camineros.

En 1876, el coste de reconstrucción de esos tramos fue 4 veces mayor que el que habría costado su conservación ordinaria.

El desarrollo de los vehículos automóviles, con mayores requerimientos en la calidad de los firmes, y una serie de adelantos tecnológicos, marcan el despegue de las carreteras a principios del siglo XX. En estos años, la tecnología de estructuras de acero, experimentada en el ferrocarril, se extiende a las carreteras, el hormigón armado revoluciona la construcción de puentes, obras de paso e incluso de pavimentos, la mecanización llega a la construcción de carreteras, abarata costes y aumenta rendimientos y el alquitranado de la capa de rodadura, inicialmente propuesto para luchar contra el polvo de los firmes de macadam, se acaba imponiendo como duradero y cómodo.

Por Real Decreto Ley de 9 de febrero de 1926 se aprueba el Circuito Nacional de Firmes Especiales, ambicioso Plan de Carreteras, pensado para vehículos automóviles, y que supondrá un desarrollo sin precedentes en 7.000 km de carreteras españolas. Se mejoraron trazados y se adaptaron curvas a los nuevos requerimientos de los automóviles, pero sobre todo se pavimentaron las carreteras, generalmente con riegos asfálticos. El "Circuito" supuso el definitivo triunfo del automóvil, y el fin de las diligencias.

En Aragón, solo la actual N-II fue incluida inicialmente en el Circuito. El 23 de enero de 1934 se amplió el Circuito y se incluyó la carretera Valencia-Teruel-Zaragoza. De nuevo, al tratarse de una carretera transversal, quedó relegada a una "segunda fase" de las actuaciones, pero esta vez con un agravante: La Guerra Civil abortó las obras previstas. El firme asfáltico de la carretera, en forma de simples riegos asfálticos, tendría que esperar más de una década.

En julio de 1912 había 5.816 vehículos en toda España, y 103 líneas de automóviles públicos. La plantilla de Obras Públicas de Teruel tenía un ingeniero jefe, 3 subalternos, 5 ayudantes, 10 sobrestantes y 2 delineantes. En el año 1925 ya hay 276 vehículos matriculados en la Provincia de Teruel.

En 1933 se redactó un proyecto de mejora y acondicionamiento de la carretera Teruel – Sagunto, que incluía una serie de variantes de interés (en zonas de cruce con el ferrocarril, mejora de curvas y variante de Valdelobos, entre otras). Todas estas actuaciones fueron abortadas por la Guerra Civil, y algunas de ellas fueron recogidas, 20 años después, en el Plan de Modernización.

En 1929 se inaugura el viaducto de Teruel. En realidad, el viaducto estaba incluido en un proyecto de variante de la carretera de Teruel a Sagunto. Comenzaba en los accesos al viaducto, en el Casco Antiguo de Teruel, y finalizaba en la actual intersección de la Avenida de Sagunto con el Carrajete. Esta variante pretendía precisamente evitar la penosa cuesta del Carrajete, a la que se accedía tras bajar desde el Óvalo a San Julián.

Los llanos de Pinilla se encontraban libres de edificaciones en aquella época, de tal modo que Fernando Hué diseñó, al otro lado del viaducto, una carretera con sus alineaciones rectas y sus curvas, ajustadas al terreno existente, tal como se proyectaban las carreteras entonces. Ese trazado de la década de los años 20 es el que actualmente sigue la Avenida de Sagunto.

Las carreteras existentes y sus estructuras son objetivos militares de primer orden durante la guerra civil 1936-1939. La guerra destruye numerosas obras, y frena drásticamente todos los planes y proyectos de antes de 1936. El mayor daño a las infraestructuras se produce en los frentes. El norte de España, la zona del Ebro y sobre todo la de Teruel son las más perjudicadas.

Tras la guerra, el parque de automóviles de España baja al 62% respecto al de 1936.

La provincia de Teruel fue de las más dañadas de España. Varios puentes de importancia fueron volados durante la guerra, y los caminos y carreteras sufrieron serios daños. Ya desde 1939 se redactaron numerosos proyectos de reconstrucción, cuyas obras se dilatarán en el tiempo en algunas ocasiones: Puente del Vado (1939), Puente de Híjar (1939), Puente del Río Seco (1940), puente sobre el Alfambra en la N-420 (1940), variante de Calamocha (1942), puente sobre el río Peñaflor (1943), variante y puente de la venta del Pinar, en la N-234 (1943), puente sobre el río Albentosa en la N-234 (1945), etc... Pero sobre todos ellos destacan 4 actuaciones:

- El puente sobre el Turia en la N-330, en Teruel ("puente de la Equivocación", con un dilatadísimo proceso, ya que los estudios comenzaron en 1940 y el puente se puso en servicio en 1954).
- El puente nuevo de la carretera de Alcañiz.
- La nueva carretera entre Cuevas de Almudén y Montalbán (hoy N-420).
- Variante de Calamocha (que con el tiempo volvió a ser travesía) (1943).

II.- El puente, un bien escaso. Los peligros de los vados

En 1936, solamente las carreteras principales disponían de puentes y obras de paso o de drenaje. Los puentes eran un bien escaso y delicado.

En épocas de lluvias, y sobre todo de tormentas, vadear determinados ríos o ramblas que carecían de puente constituía uno de los principales peligros del viaje, registrándose numerosos accidentes, algunos graves, en el intento de cruzar cauces de agua.

En 1886, entre Teruel y La Puebla de Valverde la carretera disponía de pontones en todas las ramblas. No así entre La Puebla y Mora de Rubielos, tramo en el que era obligado vadear los ríos Formiche y Valbona.

Son muchos los testimonios de viajeros del siglo XIX que manifiestan su preocupación por la falta de estructuras en la carretera.

"... Camino de la venta de Lachar... Tuvimos que cruzar dos ríos, que en esos parajes no tenían puente. El primero era pequeño y estrecho, pero con pozos peligrosos en el fondo; el otro ancho y profundo, pero seguro. Un hombre arremangado hasta las caderas conducía el mulo delantero. A juzgar por el mapa debía ser el Cacin. La zona era mala e insignificante."

"El camino de Granada a Murcia es en general más desértico que cualquier otro de España y muy montañoso. El de hoy tuvo entre otras incidencias el paso de un río al bajar de una montaña, que resultó terrible"

El camino de Valencia a Barcelona es tan malo que en invierno los carros tardan de 17 a 20 días. Hoy solo hicimos 4 horas porque el carro se metió en un agujero y necesitamos dos horas para sacarlo"

(1800 - "Diario de viaje a España", de Wilhelm von Humboldt -Ediciones Cátedra-)

"En las comarcas en donde las carreteras y los puentes son un lujo, sirven los cauces para río en invierno y para camino en verano. En este país de anomalías, así como hay ríos sin puentes, hay puentes que no tienen río; el más notable de estos pontes asinorum está en Coria, donde se cruza el Alagón en una mala y a veces peligrosa barcaza, mientras que a dos pasos, en unas praderas cercanas, se eleva un hermoso y seco puente de cinco arcos. Según dicen, esto es consecuencia de que en alguna inundación el río varió su cauce, se salió de madre, dicen los españoles, los cuales no se preocupan mucho de ello, pues no hacen ningún esfuerzo para que vuelva a cruzar por los arcos de aquél. Invocan a Hércules para que cambie a este Alfeo y, entretanto, se atienen al proverbio que dice: Después de años mil, vuelve el río a su cubil..."

(1832 - "Las cosas de España", de Richard Ford -Ediciones Turner, Madrid-)

... (Jaén a Granada)... "En cierto lugar el valle se estrecha muy considerablemente y las rocas se acercan tanto entre sí que apenas puede pasar el río muy justo. Antes, los coches se veían obligados a entrar y andar por el cauce mismo del torrente, cosa que no dejaba de tener su peligro a causa de los hoyos, las piedras y la altura del agua que, en invierno, debe aumentar considerablemente. Para obviar este inconveniente se ha horadado de parte a parte una de las rocas y abierto un túnel bastante largo, parecido

a los que se hacen para el ferrocarril. Esta obra, bastante considerable, es de fecha aún muy reciente."

(1840 - "Viaje a España", de Théophile Gautier.-Ediciones Cátedra-)

"El sendero que seguimos serpentea al fondo del valle que conduce hasta Gaucín; está regado por el riachuelo de Guadairo, que vadeamos al menos diez veces en la jornada."

"Por la mañana llegamos a la pequeña villa de Amposta, a orillas y cerca de la desembocadura del Ebro, río que atravesamos en una barcaza...

(1849/1850 - Paseos por España 1849-1850" de Joséphine de Brinckmann –Cátedra-).

III.- La tecnología

En 1936, la mayor parte de los puentes y pontones de las carreteras de la provincia de Teruel eran de fábrica. También había algunos de hormigón armado, cuyo abanderado era el hermoso viaducto de Teruel, pero hay que tener en cuenta que el desarrollo del hormigón armado era relativamente reciente (hasta 1922-1923 no se aprueban las primeras colecciones de modelos de puentes de hormigón armado, confeccionadas por los ingenieros Juan M. Zafra, J. Eugenio Ribera y Domingo Mendizábal).

El desarrollo del ferrocarril había potenciado las estructuras metálicas, pero en carreteras era poco frecuente la construcción de este tipo de puentes.

IV.- El arco

En las obras de fábrica, la solución estructural para salvar cualquier obstáculo es el arco. La mayor parte de los puentes y pontones de la época de la Guerra Civil estaban constituidos por arcos.

Si algo caracteriza a la piedra, y al hormigón no armado, es que son capaces de resistir muy bien valores altos de esfuerzos de compresión, pero no resisten prácticamente tracciones. El arco es el gran invento constructivo para solucionar este problema.

En las bóvedas, las juntas perpendiculares al intradós están siempre comprimidas

por la carga permanente de la estructura. Cuando se tiene una sobrecarga (por ejemplo, debida al paso de un vehículo por encima), se produce la lógica modificación en el reparto de las tensiones en la citada estructura, pero la importante compresión previa hace que las juntas nunca sufran tracciones (que no resistirían). En el peor de los casos se descomprimen algo, pero no se llegan a abrir.

El esquema de fuerzas en cada dovela de un arco es sencillo y hermoso. Las resultantes están siempre a compresión, de una manera natural. Hasta mediados del siglo XX, mediante el pretensado artificial, no se consiguió tener comprimidas todas las secciones en los casos de otros diseños estructurales distintos del arco.

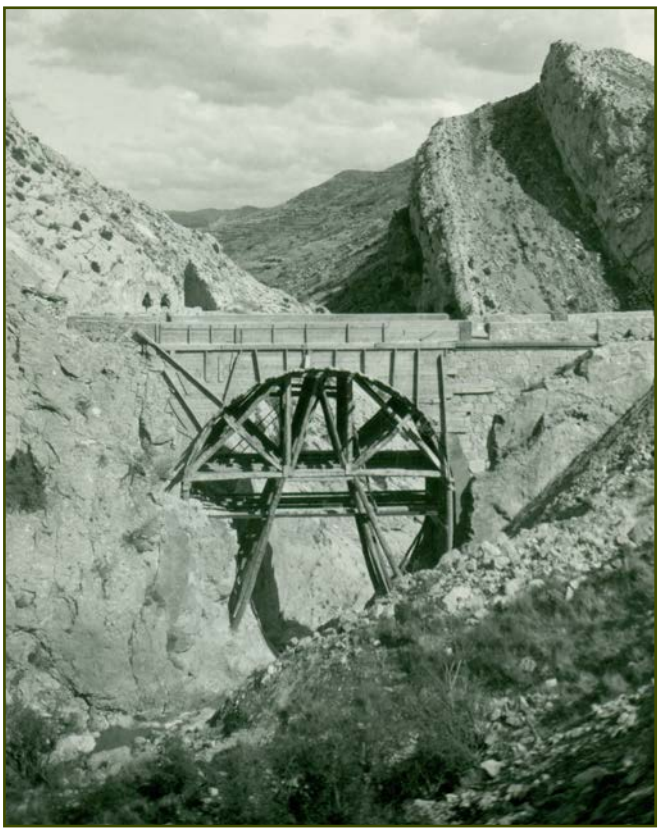


Figura 02 - Cimbra en reconstrucción de puente (probablemente Segura de Baños)

El arco es bello y es natural. Consigue la maravilla de hacer ver, o al menos intuir, algo que solamente sabemos dibujar mediante flechitas vectoriales: El magnífico equilibrio de fuerzas.

No obstante, todo tiene sus problemas.

Frente a la gran ventaja de poder construir una gran estructura mediante dovelas de dimensiones "humanas", fáciles de trabajar, está la necesidad de disponer de una cimbra, sobre la cual basar todo el proceso constructivo. Solamente cuando el arco está totalmente construido y cargado, y al retirar la cimbra, se obra el milagro del reparto de cargas a compresión por toda su estructura. De la cimbra no se libran tampoco los arcos de hormigón.

Pero además, el equilibrio general del arco, que es su razón de ser, implica que en sus arranques aparezcan siempre fuerzas horizontales de empuje, que obligan

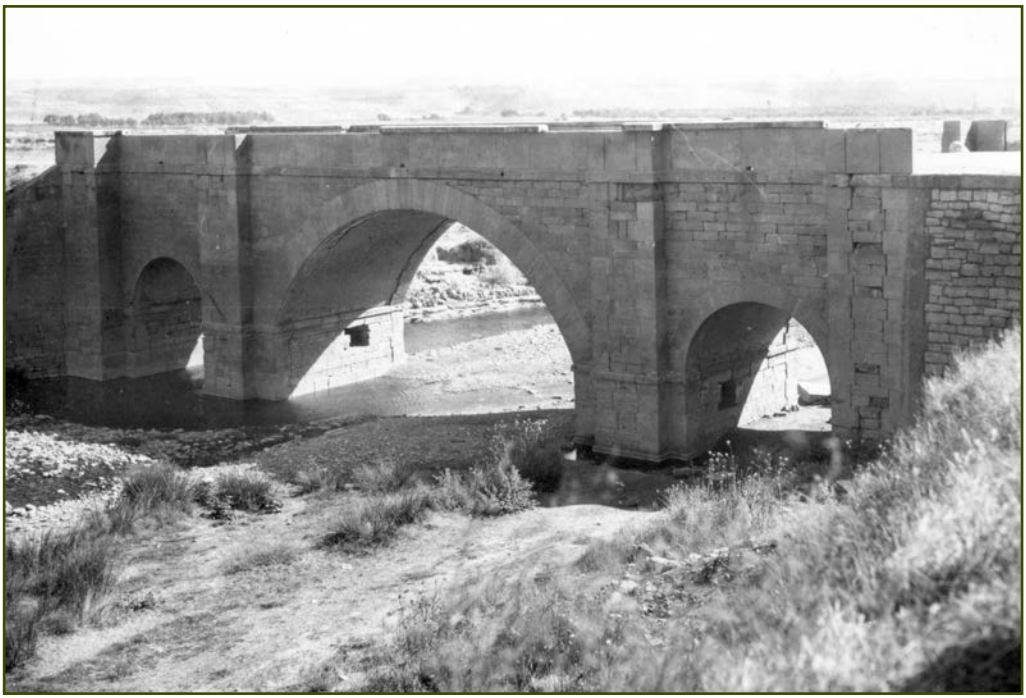


Figura 03 - Robustos estribos y pilas en el puente de Azaila

a disponer de unos estribos bastante robustos, que sean capaces de evitar el desplazamiento horizontal de la estructura.

En tiempos, cuando en puentes de varios vanos se disponía de una sola cimbra, que se reutilizaba para los demás arcos, el proceso constructivo obligaba a que también las pilas intermedias fueran muy robustas (para aguantar en el momento en el que un arco estaba construido, pero todavía no el colindante). En el siglo XVIII se observó que en puentes con arcos iguales o similares, la componente principal de fuerzas en las pilas que separan arcos colindantes es sensiblemente vertical, y por lo tanto la pila está comprimida, que es de lo que se trata. De este modo, mediante el cimbrado simultáneo de todos los arcos (que encarecía la obra) se conseguía poder diseñar unas pilas más delgadas (y más económicas, compensando el incremento de coste de las cimbras).

Figura 04 - Pilas dañadas por explosivos en el puente del Forcall. Obsérvese cómo las pilas constan de un buen trabajo de sillería, con tajamares muy bien ejecutados, pero con relleno interior granular. En este caso, y afortunadamente, la estructura superior del puente sobrevivió a la explosión.

Figura 05 - Pila muy dañada

Las pilas son el elemento más débil de la estructura. Por lo general, hasta el desarrollo y casi universalización del hormigón, constaban de un recubrimiento exterior de mampostería o de sillería, con un simple relleno interior granular.

Obviamente, cualquier daño causado a las pilas supone la ruina de la estructura, al menos de los dos arcos colindantes. Estos daños pueden ser naturales (casos de socavaciones en las cimentaciones de las pilas, lo que en la historia ha sido más habitual de lo que parece), o provocados. De estos últimos casos trataremos más adelante.

V.- La soledad del puente

La mayor parte de los puentes se ubican donde se impone la necesidad de que el trazado de la carretera atraviese una dificultad orográfica. Solamente hasta bien entrado el siglo XX, con el desarrollo de las autopistas y de los enlaces a distinto nivel, han proliferado los puentes localizados artificialmente en lugares congestionados.

El puente siempre ha sido solitario, y su estética e integración con el entorno no han sido en general valoradas suficientemente hasta épocas muy recientes.

Sin ir más lejos, una obra audaz y espectacular, como el viaducto de Teruel, de Fernando Hué (construido entre 1920 y 1929), fue declarado Bien de Interés Cultural en julio de 2004, ochenta y cinco años después de su puesta en servicio, y eso que se encuentra en medio de la Ciudad de Teruel...

Figura 06 - Hermoso puente de la Fonseca, sobre el río Mijares. Construido en 1670 por el entonces lugar de Rubielos y la Comunidad de Teruel, en el camino que unía ambas poblaciones. Todo un lujo para los arrieros y caminantes, y hoy para su contemplación por el visitante.

VI.- El eslabón más débil

En las obras lineales, las estructuras son los puntos más delicados (y generalmente los más caros) de toda la obra. Su ausencia provoca un deterioro muy notable en el funcionamiento del sistema de transporte, cuando no la eliminación completa de la infraestructura lineal.

Es el eslabón más débil de la cadena, y por ello el que alcanza mayor valor estratégico.

Paradójicamente, estas obras de arte se conciben en muchas ocasiones pensando en que pueden ser efímeras, y que pueden llegar a desaparecer al albur de las necesidades militares de cualquier ejército. El colmo del sacrificio es facilitar además la tarea: muchos puentes incluyen en sus estribos, o en sus pilas, los denominados "hornillos", cavidades preparadas para la voladura de esa parte de la estructura, que obviamente la va a dejar inutilizada por completo.

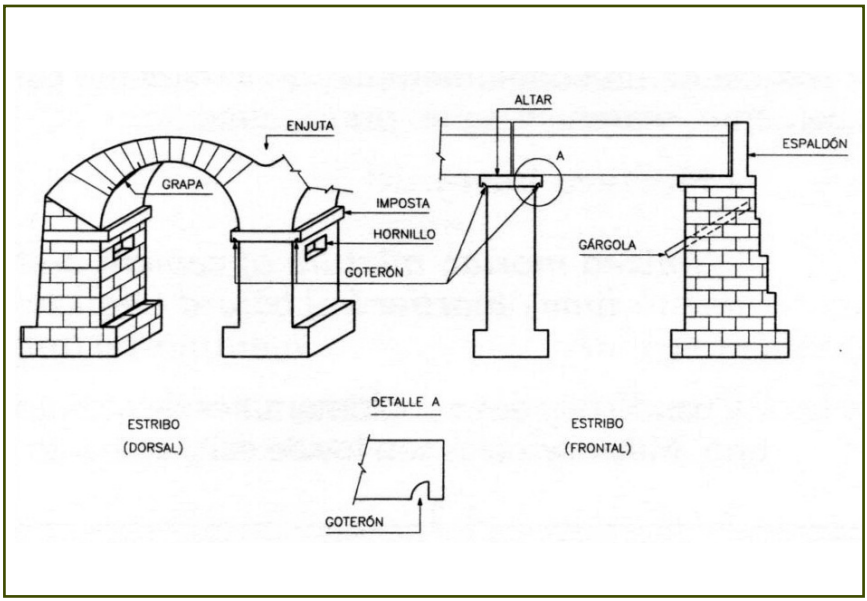


Figura 07 - Arriba, a la izquierda, esquema de una estructura en la que se han dibujado los hornillos. Obtenido de la publicación "Primer Glosario de Términos en puentes de fábrica", editado por la revista "Rutas". Asociación Técnica de Carreteras.

La posible necesidad de reparar, o incluso reponer por completo cualquiera de los arcos, obligaba, por otra parte, a mantener en la parte superior de las pilas y estribos los apoyos en voladizo que habían servido para la colocación de la cimbra durante su construcción. En la mayor parte de los casos estas bases salientes están perfectamente integradas estructural y estéticamente en el resto del elemento.

Las voladuras militares, o por sabotaje, de puentes y pontones no son cosa exclusiva del siglo XX.

La centenaria Revista de Obras Públicas publicaba en 1875 un reportaje sobre los daños que la guerra Carlista había ocasionado en 1874 en las infraestructuras de transporte en toda España (en especial, en el ferrocarril). Entre otros muchos daños, cita "…el de puentes destruidos, en todo o en parte, y pontones, entre ellos de mucha consideración, al menos 34…".

Figura 08 - Voladizos para apoyo de la cimbra. Puente de la Rambla de Valdelobos. Ferrocarril de Ojos Negros-Sagunto.

VII.- La pérdida del patrimonio en la Guerra Civil 1936-1939

Tal como se ha visto anteriormente, las carreteras de la provincia de Teruel, en 1936, no estaban suficientemente desarrolladas. El proceso de construcción, durante el siglo XIX, había sido muy lento y desesperante. Como consecuencia de esto, pocas carreteras (solamente las principales) disponían de estructuras adecuadas.

La Guerra Civil truncó la esperanza de llevar a cabo obras cuyos proyectos estaban listos para su ejecución (en especial, la deseada inclusión de la carretera Valencia – Teruel – Zaragoza en el Circuito Nacional de Firmes Especiales). Pero esto no fue lo más grave: la virulencia y los avatares de la guerra en la provincia de Teruel provocaron la destrucción masiva de puentes, pontones y muros. Fue una tremenda pérdida de un patrimonio que había tardado mucho tiempo en construirse.

La citada Revista de Obras Públicas informaba a finales de 1940 sobre las obras destruidas en la guerra civil, y el estado de reconstrucción. Llama la atención que la provincia de Teruel, a pesar del déficit centenario en sus infraestructuras, fue la cuarta que más obras perdió, por detrás de tres provincias catalanas.

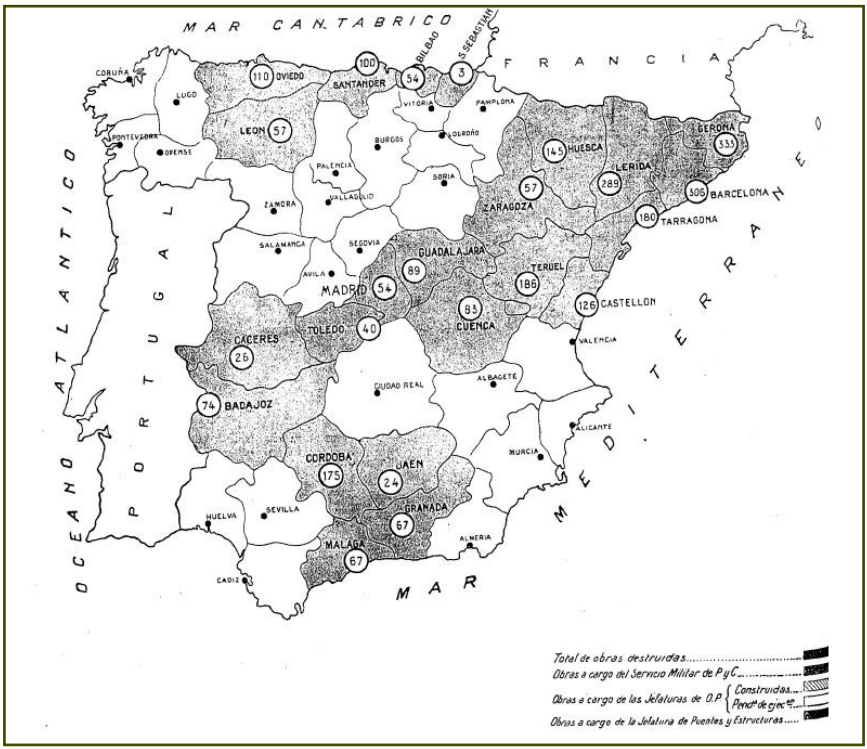


Figura 09 - Fuente: Revista de Obras Públicas

El total de las obras destruidas en la red de carreteras de la provincia ascendió a 186, clasificadas del siguiente modo:

- 16 muros
- 45 tajeas y alcantarillas
- 22 pontones
- 20 puentes de un solo tramo o arco
- 20 puentes de varios tramos o arcos
- 63 casillas de camineros

La reconstrucción o reparación de estas obras se encargaron de acuerdo con el siguiente reparto:

- 6 obras al Servicio Militar de Puentes y Caminos.
- 180 obras a la Jefatura de Obras Públicas de Teruel

El 1 de octubre de 1940 se habían construido 81 obras, estando pendientes todavía 99 (Teruel era ya entonces una de las últimas provincias en cuanto a porcentaje de reconstrucción). No se especifica en el informe el número de pontones o de puentes reconstruidos.

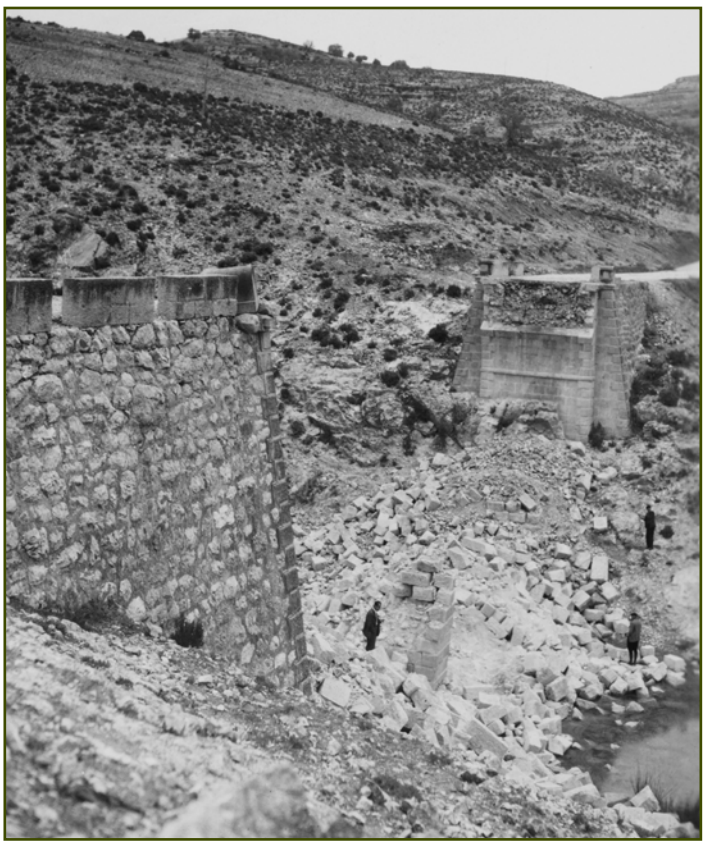


Figura 10 - Puente volado. La Ginebrosa

Figura 11 - Castelserás. El puente volado impide el acceso a la población

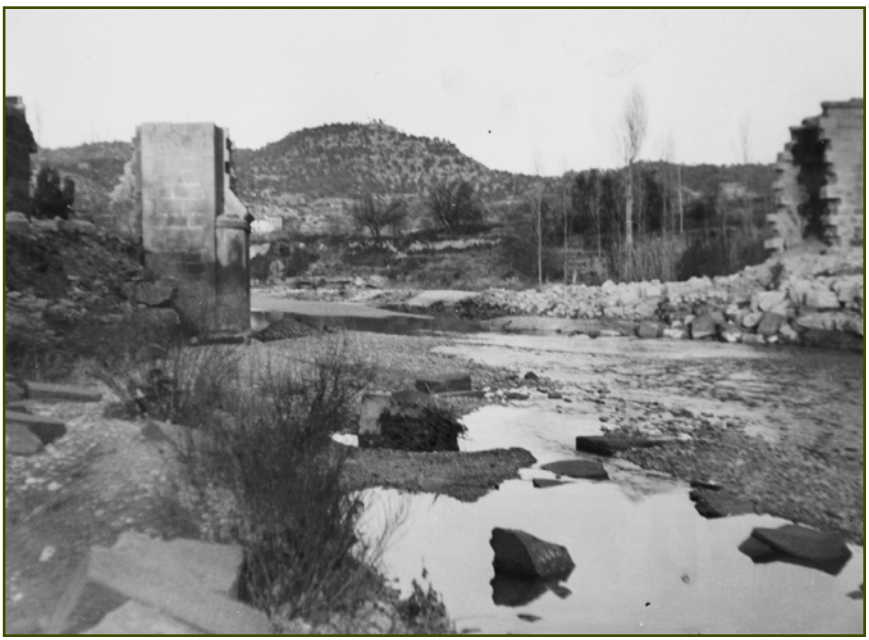


Figura 12 - Restos del puente sobre el Tastavins.

Figura 13 - El viaducto de Teruel no resultó excesivamente dañado. Aún así, se tardó diez años en ejecutar un proyecto de reparación final de los elementos deteriorados.

VIII.- Las soluciones de emergencia

Artículos técnicos de la época muestran brevemente cómo mediante mucha imaginación y pocos medios, los ingenieros militares, o militarizados, gracias a equipos de minadores-zapadores, pudieron volver a poner en servicio muchas obras en tiempos muy cortos, para, generalmente, poder llevar a cabo operaciones militares, y con el segundo objetivo de restablecer el tráfico. Otra cosa distinta fue la reparación definitiva, que en algunas ocasiones se dilató durante años, o que incluso no llegó nunca.

Un caso extremo fue el del puente de la antigua carretera de Tarancón (la "carretera de Cuenca", popularmente), a la salida de Teruel. El puente de hierro que existía frente a la iglesia de San Francisco, construido en 1868, había sido volado en la guerra civil. En su lugar, una pasarela provisional permitía el paso precariamente. La construcción del nuevo puente se dilató de tal manera, que fue inaugurado en diciembre … de 1954, casi 20 años después.

Figura 14 - Puente provisional (hacia 1940). Al fondo, Iglesia de San Francisco.

Normalmente, las actuaciones urgentes se llevaron a cabo durante la guerra, por equipos militares de minadores-zapadores.

Generalmente se utilizaron estructuras (vigas o cerchas) de hierro, y tableros de madera siempre que era posible. En algunos casos, se utilizaron soluciones muy inteligentes para absorber las tracciones.

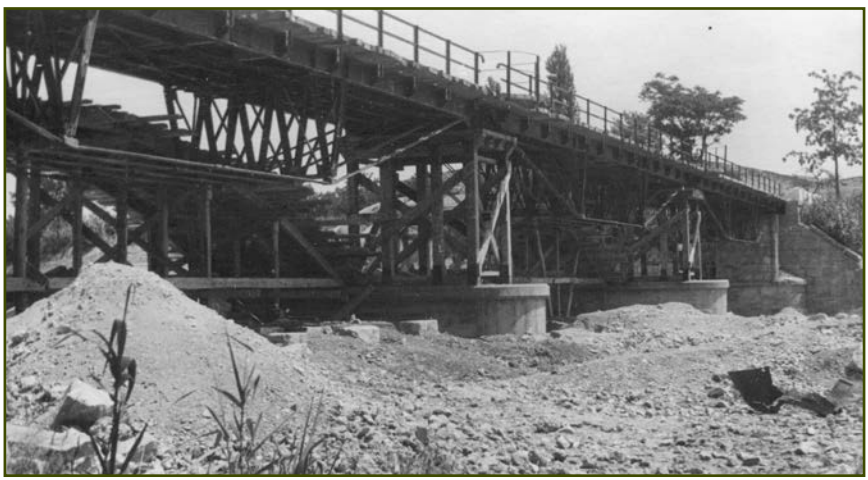


Figura 15 - Inteligente solución en un puente en Mas de las Matas

Figura 16 - Solución provisional en el puente del km 11 de la carretera de Teruel a Sagunto, fundamental para conectar con Valencia. Este puente ya estaba minado a los pocos días de iniciarse la guerra civil, ya que era muy importante para acceder desde el puerto de Escandón a Teruel. La solución definitiva pasó por construir una variante cercana, quedando abandonado.

Figura 17 - Estado actual del puente de la figura anterior.

En cuanto a las soluciones definitivas, los años de escasez que siguieron a la guerra civil, que en el caso de la construcción se vio agravado por la II Guerra Mundial, obligó en la mayor parte de los casos a volver la vista atrás, ahorrando en armaduras y en hormigón siempre que fuera posible. Soluciones técnicas basadas en arcos abundan en las reconstrucciones definitivas.

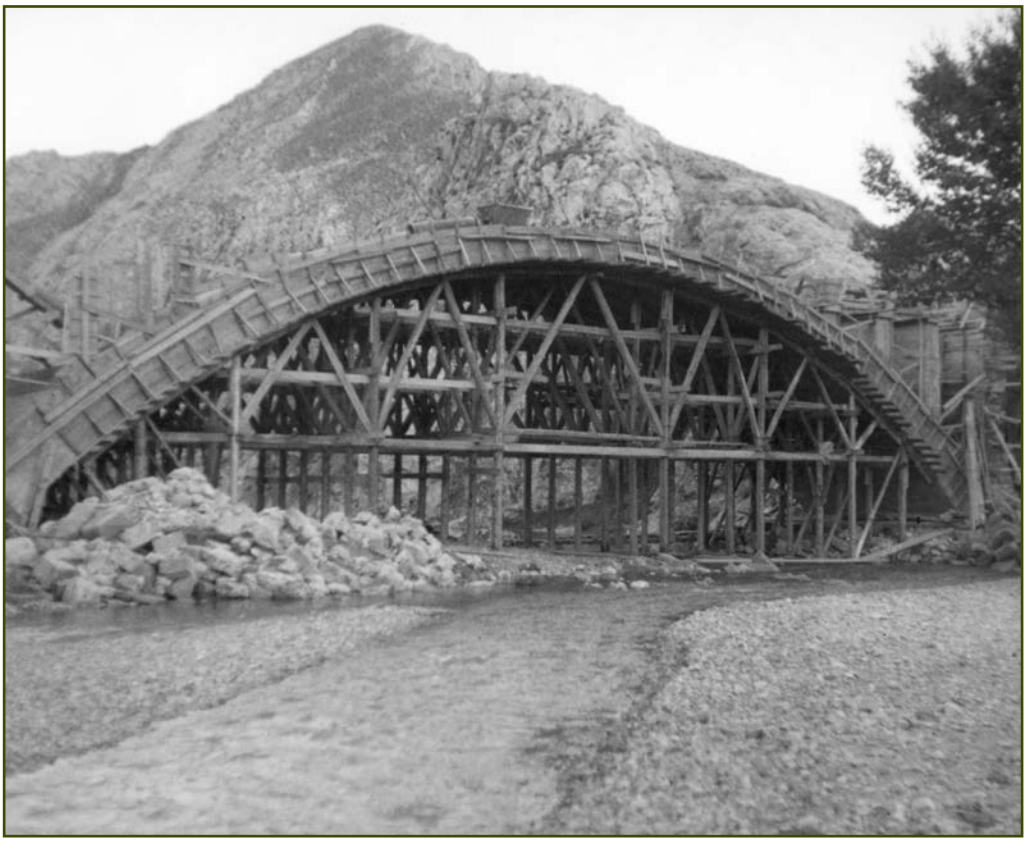
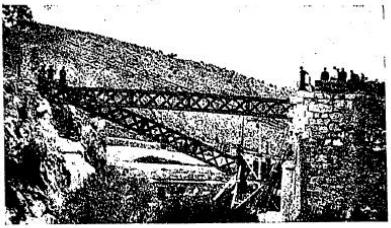
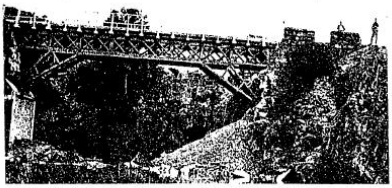


Figura 18 - Cercha para la reconstrucción del puente de Montalbán, sobre el río Martín. Solución de arco rebajado.

Figura 19 - Pilas y tablero provisional. Carretera de los Mases de Albentosa a Aliaga, km 70

Figura 20 - Puente sobre el Mezquín





Carretera de Entrambasaguas a Terriente (Teruel).

Operaciones de liberación de Albarracín.
Luz, 20 m. — *Altura*, 9 m. — *Personal*, 1 sección. — *Tiempo*, 50 horas.
Corrimiento efectuado con una pluma de 4 metros.

Los anclajes de retención fallaron, necesitando elevar la viga, como se ve en la foto, y perdiendo mucho tiempo.
Agosto 1937.

Carretera de Zaragoza a Teruel, en el Puerto de Paniza (Zaragoza).

Voladura efectuada por una incursión roja con explosión de sólo la mitad de los hornillos con la que no se cortó el tráfico.

Reparación definitiva. — *Personal*, 1 sección. — *Tiempo*, 50 horas.

Figuras 21 y 22 - Ejemplos de informes sobre reparaciones urgentes, para operaciones militares (fuente: Revista de Obras Públicas). Nótese los plazos tan breves para la reparación.

Volar un puente, dinamitar la esperanza.

Los puentes de la provincia de Huesca destruidos durante la Guerra Civil y su memoria a través de la fotografía.

Natalia Juan García
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza

Presentación

Recuperar imágenes antiguas que encontramos en archivos y fototecas convierte a la fotografía en testigo mudo de nuestra memoria. Esto es lo que hemos hecho revisando los fondos del Archivo de la Imagen y la Fotografía del Altoaragón que conservan interesantes instantáneas de la Guerra Civil provenientes de fondos públicos y donaciones particulares. En concreto, hemos examinado aquellas que muestran los puentes de la provincia de Huesca destruidos durante esos años de los que se tomaron fotografías que demostraban la capacidad devastadora del bando que lo había volado[1].

1 Las imágenes de puentes destruidos durante la Guerra Civil que se conservan en el Archivo de la Imagen y la Fotografía del Altoaragón (A.I.F.A.A.) provienen del fondo de José Oltra Mera que tienen un total de 87 fotografías. Además, también se conservan 12 fotografías de Diego Quiroga, marqués de Santa María del Villar con la misma temática. Igualmente existe una interesante fotografía de autor desconocido proveniente de la Colección Pedro González. Sin embargo, en este trabajo únicamente vamos a estudiar las fotografías de puentes realizadas por José Oltra dejando para futuras ocasiones el resto de imágenes que sobre esta temática se conservan en el A.I.F.A.A. Antes de nada queremos agradecer la amabilidad recibida por parte de los responsables de citado archivo para nuestro estudio y, en especial, a Valle Piedrafita por toda la ayuda facilitada.

Estas imágenes fueron realizadas con una clara voluntad documental y de conciencia histórica, puesto que se dispararon con la intención de mostrar gráficamente las consecuencias de la guerra, cuestión sobre la que nos hemos propuesto reflexionar en este estudio. Para ello, es importante resaltar el propósito meramente documentador, a su vez, de nuestro propio trabajo que no pretende tanto ser exhaustivo en el catálogo de puentes en términos históricos, como revalorizar el papel de la fotografía como medio para la recuperación de nuestro patrimonio.

La fotografía. Testigo de guerra

En ocasiones se ha dicho, aunque no deja de sonar igual de descarnada esta frase por muchas veces que se repita, que la fotografía de guerra necesita para existir, una guerra. Numerosos episodios bélicos han sido registrados en impactantes fotografías que han dado la vuelta al mundo, como las de **Roger Fenton** en la Guerra de Crimea (1853-1856) quien retrató a las tropas inglesas en una expedición financiada por el propio Estado británico, en la que se le pidió que no mostrara los horrores de la guerra para que la ciudadanía y, especialmente, los familiares de los soldados no se desalentaran al verlas. Lo cierto es que, desde muy pronto, las fotografías de guerra se convirtieron en un importante mecanismo de propaganda. Este fue el caso de las realizadas por **Timothy H. O'Sullivan** (1840-1882) sobre la Guerra Civil Americana (1860-1865) cuya instantánea titulada "La cosecha de la muerte" en la que aparecen cadáveres en un campo como consecuencia de la batalla de Gettysburg (Pennsylvania), marcó un antes y un después en la fotografía bélica. Algo similar sucede con **Felice Beato** (1833-1907) pionero del periodismo fotográfico con su trabajo sobre la Rebelión de la India (1857) y sobre la Segunda Guerra del Opio (1856-1860) que alcanzó un impacto significativo en la época. En este sentido también cabe aludir a las imágenes de **James Henry Hare** (1856-1946) sobre la Guerra Española-Americana (1898) en Cuba, donde fue capaz de captar fotografías íntimas en tiempos de guerra lo que le valió poder estar presente en otros cuatro conflictos bélicos: la Guerra Ruso-Japonesa (1904), la Revolución Mexicana (1911), la Primera Guerra de los Balcanes (1912-1913) y, por último, la Primera Guerra Mundial (1914-1918) el conflicto que Hare cubrió antes de retirarse en 1931.

En el caso de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) no cabe tanto hablar de nombres concretos de reporteros gráficos -como ocurre en los casos anteriores- sino más bien de dos tipologías de fotógrafos. Los civiles quienes contaban con permisos especiales para trabajar en las zonas de guerra portando una banda verde en el brazo con una letra "P" en blanco, frente a los militares que llevaban cosido el

identificativo "Fotógrafo oficial del ejército". La diferencia fundamental entre unos y otros, además del sueldo y la popularidad que llegaban a alcanzar los civiles, era que éstos tan solo se quedaban en el frente unos días y cuando acababan su trabajo podían regresar a casa donde veían publicadas sus fotos con su autoría en todas las revistas; mientras, los reporteros militares debían permanecer en el frente meses, e incluso años, desde donde mandaban sus imágenes que posteriormente aparecían publicadas bajo la denominación "Foto suministrada por el ejército". Diferencias de este tipo, así como otras derivadas de las estrategias militares que, por supuesto, no eran explicadas a los fotógrafos civiles, hizo que surgieran grandes tensiones y desavenencias entre unos y otros, eso si todos arriesgaban la vida por su trabajo, buscando la foto más elocuente pero sabiendo que ni la mejor de las imágenes servía si no estaban vivos para poderla llevar de vuelta.

La profesionalización del fotógrafo de guerra se desarrolló notablemente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX a causa de los importantes conflictos bélicos acaecidos. Cuando pensamos en Vietnam (1964-1975) nos viene a la retina la niña de nueve años, Kim Phu, cuando la mañana del 8 de junio de 1972 junto con otros niños huía del napalm que había asolado su aldea. Su fotografía -tomada por el vietnamita **Nick Ut**- ganó el premio Pulitzer en 1973. Lo mismo ocurre con las imágenes de la Guerra de la antigua Yugoslavia (1991-1995) además de su seguimiento televisado hizo que el conflicto se pudiera seguir desde sus inicios hasta su fin, tal y como sucedió cuando el 20 de marzo de 2003 se retransmitió a todo el mundo, en directo, el ataque a Bagdad iniciándose la guerra de Irak cuyas fotografías han dado la vuelta al mundo[2].

La Guerra Civil española y la fotografía

Se ha señalado en numerosas ocasiones que las guerras son a causa de su capacidad destructiva, altamente fotográficas[3]. Hasta el punto que una guerra que no pudiera ser documentada a partir de imágenes, la convertía en un episodio casi inexistente, pues únicamente contemplando el horror que transmitían las fotografías era posible comprobar los efectos destructivos de la lucha armada. Éstas permitían a

2 IBARZ, Mercè, "Fotografía y guerra. La imagen como síntoma. Las fotos de Abu Ghaib", en *Doxa. Cuadernos de Filosofía del Derecho*, Madrid, Universidad San Pablo, 1986, nº3, pp. 107-121. Sobre este respecto véase la bibliografía que se incluye en este estudio en la página 121.

3 Así lo recoge RITCHIN, Fred, "Close witmesses. The involvement of the photojournalist", en FRIZOT, Michel, *A new history of photography*, Milán, Konemann, 1998, cap. 333, pp. 591-612, concr. p. 591.

la gente saber lo que ocurría a través de un medio veraz -y supuestamente objetivo- como es la fotografía, la cual no solo proporcionaba imagen al acontecimiento que relataba la radio, sino que también, en cierto modo, concedía al espectador la ilusoria sensación de haber sido partícipe, de haber estado allí y, en el caso de que se hubiera tenido una cámara, poder haber disparado la misma instantánea. Esta última idea es un pensamiento generalizado debido al presunto carácter neutral que tienen las fotografías, asumiendo la creencia popular que no es algo creado por la mente o por una depurada técnica sino que consiste simplemente en retratar la realidad y en aprovechar la oportunidad y el momento. En definitiva, la fotografía de guerra permitía, a través de las imágenes, ver el peligro pero con la tranquilidad y la seguridad que da la distancia de no haber pisado nunca un campo de batalla.

Nuestra realidad más cercana geográficamente es la Guerra Civil Española (1936-1939) cuyos escenarios fueron fotografiados por **Andrei Friedman** (1913-1954) –mucho más conocido como Robert Capa- quien puso en práctica una nueva manera de trabajar en la que el fotógrafo podía acceder a los lugares donde nunca antes se había conseguido llegar con el fin de disparar una buena toma, tal y como señaló con su célebre frase, "si tus fotos no son lo suficientemente buenas, es que no estás lo suficientemente cerca". Además de Capa, otros reporteros gráficos cubrieron la lucha en España. Este fue el caso de la jovencísima **Gerda Pohorylle**[4] (1910-1937) –más conocida como Gerda Taro- de origen polaco que acompañó a Andrei Friedman en su trabajo de reportero y con quien, en un principio, publicó las imágenes que ambos hacían bajo el nombre de "Capa". Posteriormente, y debido a desavenencias entre ellos, Andre Friedman decidió quedarse con el nombre de "Robert Capa". También vino a cubrir gráficamente la Guerra Civil **Henri Cartier-Bresson** (1908-2004) quien hablaba del momento decisivo, de congelar un instante y de atrapar la realidad con la cámara aunque, lo cierto es que, él no llegó a realizar ninguna fotografía durante el conflicto pero, por el contrario, si que filmó un interesante documental. Se titulaba *Victorie de la vie* y versaba sobre la Brigada Lincoln en Quinto de Ebro. Este material se creía perdido desde 1938 pero, afortunadamente, ha sido hallado recientemente por Juan Salas, un investigador español de la Universidad de Nueva York[5]. Además, debemos señalar la labor de **David Seymour** (1911-1956)

4 Sobre Gerda Taro véase: OLMEDA, Fernando, *Gerda Taro, fotógrafa de guerra: el periodismo como testigo de la historia*, Barcelona, Editorial Debate, 2007.

5 RUIZ MANTILLA, Jesús, "En la Guerra Civil de Cartier-Bresson", en *EL PAIS*, publicado el 14 de mayo de 2010 que se puede consultar en su versión digital en http://www.elpais.com/articulo/cultura/Guerra/Civil/Cartier-Bresson/elpepicul/20100514elpepicul_1/Tes [Fecha de consulta 20 de enero de 2011].

–más conocido como Chim- que trabajó en el frente junto con la pareja formada por Andre Friedman y Gerta Pohorylle[6]. Junto a todos ellos estuvo el alemán **Walter Reuter** (1906-2005) a este grupo se le conocía como la Brigada Internacional de la Fotografía. Reuter vino a España en 1933 huyendo de los nazis a los que había fotografiado por lo que estaba aquí en el inicio de la Guerra Civil y pudo captar con su cámara lo que ocurrió desde el 18 julio de 1936.

Entre otros fotógrafos extranjeros debemos destacar al alemán **Hans Namuth** (1915-1990) especializado en retratos[7], razón por la que la revista francesa *Vu*, lo envió a Barcelona durante los primeros meses de la Guerra Civil con el fin de que representase los rostros de la guerra. Un caso similar es el de **Kati Horna** (1912-2000) a quien el gobierno Republicano le encargó fotografías que sirvieran como propaganda política, de hecho, con su obra se hicieron muchos carteles publicitarios, aunque parte de los negativos se los llevó a París y no salieron a la luz hasta 1979 fecha en la que los donó al Ministerio de Cultura de España. La italiana **Tina Modotti** (1896-1942) llegó a España en 1934 donde trabajó en las Brigadas Internacionales hasta el fin de la guerra para lo cual se alistó en el Quinto Regimiento. Por su parte el francés **Albert-Louis Deschamps** (1889-1972) cubrió la Guerra Civil desde el bando contrario al que lo hicieron todos los fotógrafos anteriormente citados. Entre 1938 y 1939 Deschamps siguió a los sublevados golpistas según el encargo que le hizo la Revista "L'Illustration" y a diferencia de Gerda Taro o Robert Capa, captó escenas de zonas bélicas próximas a los frentes de combate que, sin embargo, muestra con relativa calma. Así tanto oficiales como soldados aparecen con semblante relajado. La excelente calidad técnica de las imágenes de Deschamps y la aparente frialdad, propia de alguien que parecía no implicarse en los hechos, es el principal sello de este fotógrafo francés.

Además de extranjeros también debemos nombrar a importantes reporteros españoles que cubrieron la Guerra Civil y cuyo trabajo durante el conflicto viene a cuestionar la idealización y la búsqueda de la belleza de la imagen que prima en los

6 En el año 1946 Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour, George Rodger y Bill Vandivert fundaron la agencia Magnum que otorgó a los fotógrafos la independencia que no tenían hasta ese momento ni en la elección de los temas a documentar, ni en la edición de las fotografías y ni siquiera en su publicación. De este modo, Magnum dio el control de las fotografías a sus autores y no a los medios de prensa, como se hacía hasta ese momento.

7 De Hans Namuth son especialmente conocidos los retratos que realizó a grandes artistas del expresionista abstracto como Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Rauschenberg o Mark Rothko,y a arquitectos como Frank Lloyd Wright , Philip Johnson y Louis Kahn. Además, Namuth siempre estuvo interesado en fotografiar arquitectura, diseño y moda.

reportajes de los fotógrafos foráneos[8]. Entre los profesionales españoles debemos destacar a **Agustí Centelles** (1909-1985) –conocido como el Robert Capa español- que estuvo con las tropas en el frente de Aragón y realizó reportajes sobre la Batalla de Teruel, así como la de Belchite. También hay que citar la agencia de los **Hermanos Mayo** (se apellidaban realmente del Castillo Cubillo) que formaron un grupo de fotógrafos gallegos en el que estaban los hermanos Paco (1911-1949), Faustino (1913-1996), Cándido (1922-1984) y Julio Souza Fernández (1917). Todos ellos montaron una agencia en España al inicio de la Guerra Civil con la que más tarde continuaron desde México. Paco Mayo y Julio Souza cubrieron los frentes del Ebro, Teruel, Paracuellos y Valencia e ingresaron en el *V Regimiento de Enrique Líster*, junto con **Benítez Casaus** como miembros activos del denominado *Altavoz del Frente*[9].

Del mismo modo debemos citar a **Gabriel Casas i Galobardes** (1892-1973), quien se dedicó al fotoperiodismo hasta el final de la Guerra Civil española pues, tras el conflicto, fue inhabilitado para ejercer su profesión por no sumarse a los principios del franquismo. Situación similar fue la de **José Díaz Casariego** (1905-1970) quien no solo no pudo volver a ejercer de reportero gráfico sino que fue condenado a muerte. Afortunadamente fue indultado, pero su trabajo estuvo oculto durante más de medio siglo. Díaz Casariego fue amigo de **Alfonso Sánchez Portela** (1902-1990), que antes del inicio de la guerra tenía experiencia como fotógrafo ya que había estado en el alzamiento republicano de Jaca en 1930 aunque sus reportajes más significativos fueron sobre la Guerra Civil, especialmente la Batalla de Teruel, donde estuvo a punto de morir por congelación y la Batalla de Madrid donde se preocupó de captar a la población civil con su cámara. Su interesante trabajo, a pesar de todo lo que se perdió de él, consta de más de cien mil negativos que fueron adquiridos por el Ministerio de Cultura en 1992.

Por su parte **Antonio Campaná Bandranas** (1906-1989) fue un importante fotoperiodista junto con el singular caso de **Juan Guzmán** (su verdadero nombre era Johann Guttman) cuyo trabajo fue fundamental para acercarnos a la lucha en el frente, al modo de vida en las trincheras y al sufrimiento de los combatientes y soldados de zona republicana en la Guerra Civil española. Su importante archivo fotográfico de más

8 LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg, 1997.

9 PANTOJA CHAVES, Antonio, "Prensa y Fotografía. Historia del fotoperiodismo en España", en *El argonauta español*, 2007, nº 4, ISSN 1765-2901. Este artículo se puede consultar a través de la web en la siguiente dirección http://argonauta.imageson.org/document98.html [Fecha de consulta 30 de enero de 2011].

de 3.000 fotografías fechadas entre 1937 y 1938 fue vendido por su viuda en 1987 a la agencia Efe. **Santos Yubero** (1903-1994) sin duda, fue uno de los grandes fotógrafos de la guerra, vivió en Madrid donde se conserva su trabajo en el Archivo Regional de la Comunidad[10]. Un caso especial es el de **Luis Escobar** (1920-1950) uno de los grandes fotógrafos documentales de la historia de la fotografía española, cuyo trabajo tiene gran interés como documento gráfico que ha estudiado en profundidad[11].

Los archivos fotográficos de todos ellos contienen imágenes que recogen el horror de los que sufrieron la guerra en primera persona y vieron sus consecuencias también de primera mano. Como consecuencia de la guerra, entre las que incluimos aquí la destrucción del patrimonio. La pérdida de edificios singulares, de valiosos ejemplos de arte y de arquitectura -que nunca podrá ser comparable a la de vidas humanas- también fue captada por fotógrafos que se interesaron por plasmar los desastres de la guerra. Se trata de fotógrafos de provincias, de ciudades pequeñas que recogían en imágenes su realidad circundante. Aquí pretendemos recuperar a uno de estos profesionales cuya labor ha quedado silenciada durante mucho tiempo. Este es el caso del fotógrafo **José Oltra Mera** que puso el ojo en un aspecto determinado del patrimonio, los puentes destruidos durante la Guerra Civil en la provincia de Huesca cuyas fotografías, debido a su interés histórico y artístico, merecen toda nuestra atención.

José Oltra Mera y las fotografías de puentes destruidos en la Guerra Civil en la provincia de Huesca

José Oltra Mera[12] (24 de octubre de 1916-14 de diciembre de 1981)[13] se dedicó a la fotografía como el devenir natural de su vida profesional y personal, pues era una actividad heredada de su padre, Fidel Oltra Gómez (2 de mayo de 1882-18 de diciembre de 1947)[14] quien en 1911 abrió un establecimiento fotográfico en Huesca. El negocio -aunque cambió del número 30 al 5- siempre estuvo en el Coso Alto de la capital oscense

10 LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *Crónica fotográfica de medio siglo de vida española*, Madrid, Lunwerg, 2010.

11 LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *Retratos de la vida 1875-1939*, Madrid, Instituto de Estudios Albacetenses, 1980.

12 SERBÁN, Ginés, "José Oltra Mera. Una tesela en la memoria oscense", en *Trébede*, Zaragoza, nº 39, junio 2000, pp. 37-42. LASAOSA SUSÍN, Ramón, *José Oltra (1916-1981). Una vida para la fotografía*, Huesca, Diputación provincial de Huesca, 2006.

13 LASAOSA SUSÍN, Ramón, *op. cit.*, p. 11.

14 LASAOSA SUSÍN, Ramón, *op. cit.*, p. 11 y p. 12.

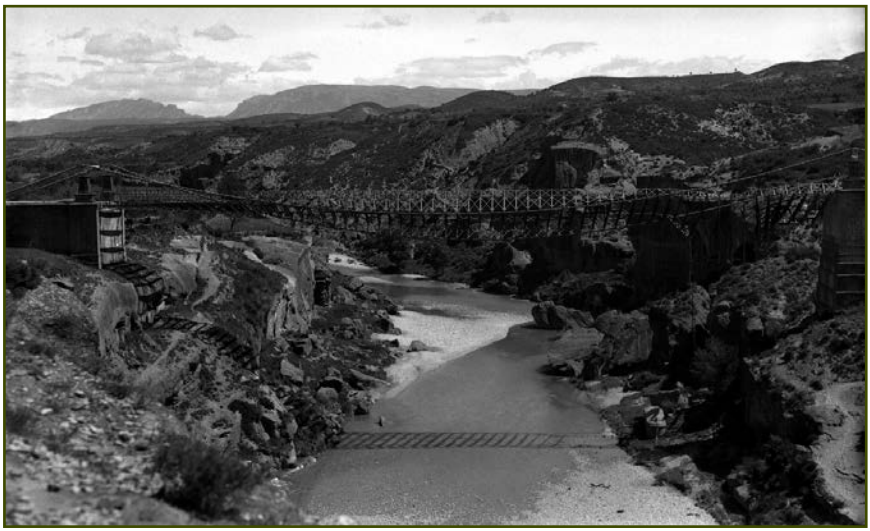


Fig 1.- José Oltra Mera. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca, Puente de Lascellas, Oltra_033.

y permaneció en funcionamiento hasta 1981, fecha de la jubilación de José Oltra. El archivo que se conservaba su interior -la mayoría fotografías del padre- desapareció en 1937 cuando un proyectil destruyó el taller y todo el material que celosamente guardaban. Los negativos que han llegado hasta nosotros son retratos de oscenses de la época que posaban ante cuidados decorados de fondo. Éstos los preparaba Fidel Oltra en su estudio, donde retrataba a personas vestidas con trajes regionales. También hay imágenes de la catedral de Huesca y de los claustros de San Pedro el Viejo, así como instantáneas de paisajes que captaba en las numerosas excursiones a las que acudía.

Afortunadamente, las fotografías de José Oltra conservadas son mucho más numerosas que las de su padre[15]. Su hijo se entregó con pasión a un modo de vida basado en el oficio familiar en el que empezó a trabajar como aprendiz en el año 1931[16]. A lo largo de su trayectoria profesional como fotógrafo, su producción se

15 Sobre la figura de José Oltra véase: CENTELLES, Ricardo, "Pepe Oltra. Fotografías. Una semblanza desde el recuerdo", en *El Bosque*, Zaragoza, Diputación de Huesca-Diputación de Zaragoza, nº 9, septiembre-diciembre 1994, separata 31 páginas; LASAOSA, Ramón, *Blanco en la penumbra. Huesca y el cine*, Huesca, Fundación Anselmo Pié Sopena, 2005; SERBÁN, Ginés, "José Oltra Mera. Una tesela en la memoria oscense", en *Trébede*, Zaragoza, nº 39, junio 2000, pp. 37-42.

16 *Signos de la Imagen*, Huesca, Diputación de Huesca, 2006, p. 113.

puede clasificar, según nuestro criterio, en cuatro grandes grupos. Por un lado, imágenes sobre su gran afición, la fotografía de paisajes sobre los que cuenta con espectaculares imágenes de montañas (Sallent de Gállego, Aneto, Cotatuero, Benasque, Collarada, Balaitús y los Mallos de Riglos) en las que queda patente que, en este perfil, siguió la estela paterna que también se revela en el segundo grupo que hemos llegado a establecer. Este es el caso de los retratos de personas que llegaban al estudio y a los que fotografió, al principio, a partir de la supervisión y las enseñanzas de su padre para más tarde –a partir de 1940, cuando Fidel comenzó a perder progresivamente la vista- pasar a hacerlo de manera individual. Por otro lado, José Oltra también realizó fotografías que podíamos clasificar de artísticas y creativas que buscaba, sin embargo, en su realidad más próxima y cotidiana como las pérgolas del parque, la estación de tren, las ruedas de la locomotora del ferrocarril, imágenes de siega, de nubes en el molino de San Jorge o de una partida de ajedrez. La calidad de estas imágenes le llevó a participar en premios, certámenes y concursos e, incluso, algunas de ellas fueron publicadas en revistas especializadas.

Por último, hay que hablar de las instantáneas que hizo de la Guerra Civil. La guerra que vivió, le marcó y que fotografió. De este último grupo nos hemos detenido en seleccionar las que hizo de los puentes de la provincia de Huesca que fueron destruidos durante la contienda. Sobre esta temática realizó 87 fotografías que hemos analizado con detenimiento para nuestro estudio. Estas imágenes en la actualidad se encuentran en el Archivo de la Imagen y la Fotografía del Altoaragón gracias a la donación realizada en 2004 por Ana María Oltra que depositó el fondo fotográfico de su padre José Oltra como el de su abuelo Fidel Oltra[17]. Todas estas imágenes se pueden consultar también a través de la web del Gobierno de Aragón http://www.sipca.es/. El *Sistema de Información de Patrimonio Cultural Aragonés* tiene como finalidad recopilar y gestionar la información que existe sobre el patrimonio cultural aragonés que, en lo correspondiente a *Patrimonio Inmaterial*, contiene *Archivos fotográficos* y dentro de esta se encuentra la *Fototeca de la Diputación de Huesca*. Para la elaboración de este trabajo nos hemos basado en las imágenes del fondo Oltra a las que nos referiremos con su signatura entre paréntesis para su mejor localización.

La idea de fotografiar puentes ya le venía interesando a José Oltra desde hacía tiempo. Ciertamente, existen instantáneas suyas sobres esta temática en fechas muy

17 *Signos de la Imagen*, op. cit., p. 271.

tempranas, si tenemos en cuenta que empezó como aprendiz en el estudio de su padre en 1931 y que su primera fotografía sobre puentes la realizó tan solo un año después. En efecto, realizó diferentes tomas de uno de los iconos de Huesca, el puente de San Miguel. Posiblemente le atrajo por la novedad -ya que había sido construido en 1912- y por ser una de las primeras construcciones de España cuya estructura era de hormigón armado. Quizá lo que sedujo a Oltra fue su diseño funcional, su innovador sistema constructivo o su interesante ornamentación modernista, pero lo cierto es que captó el puente de San Miguel de manera recurrente en 1932 (OLTRA_383), en 1933 (OLTRA_390) y en 1934 (OLTRA_395). Del mismo modo, se fijó en otros situados a las afueras de la ciudad como el llamado puente del diablo (OLTRA_396) que fotografió en 1934 con un punto de vista que permitía contemplar la catedral y la residencia de niños. Del mismo año es la imagen del puente de fábrica de la carretera de Arguis (OLTRA_175) que no tiene la calidad estética que, sin embargo, alcanzan las que realizó en 1935 sobre el puente de hierro del pantano de la Peña (OLTRA_201 y 202) en el que José Oltra se detuvo en las sombras que la estructura del cajón proyectaba sobre la calzada. Hay una interesante imagen de Oltra, fechada justo trece días antes del inicio de la Guerra Civil, sobre el puente de Santa Eulalia de la Peña tomada el 5 de julio de 1936 (OLTRA_263) que certifica que la fotografía sobre esta temática no se debió tan solo al cumplimiento de un encargo institucional, como ahora veremos sino también a sus inquietudes personales.

Fig 2.- José Oltra Mera. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca, Puente del pantano de la Peña, Oltra_201.

En cualquier caso el interés de Oltra sobre los puentes se desarrolló mucho más a partir de su puesto como enlace del ejército de Franco lo que le convirtió en fotógrafo de guerra y le permitió moverse con cierta facilidad por algunos lugares del frente. En el año 1940 se le encargó la tarea de retratar aquellos puentes de la provincia de Huesca que habían sido destruidos por los republicanos y que habían quedado gravemente dañados. Este trabajo lo realizó junto con su padre y le llevó casi dos años, pues se sabe que en él estuvieron ocupados hasta 1942. En las imágenes de puentes destruidos prima un carácter netamente documental, puesto que detrás de ellas existe una motivación ideológica. Sin embargo, en algunas de sus fotografías se aprecia una cierta intención estética y artística pretendiendo buscar la belleza en la ruina, en el hierro retorcido o en las piedras caídas en medio del cauce del río. Su elevada producción sobre esta temática permite hacer una clasificación por tipologías, tal y como vamos a explicar a continuación.

En primer lugar hay que hablar de fotografías en las que José muestra la **fábrica del puente ubicado justo en la línea del horizonte, quedando el río en la parte inferior de la imagen y el paisaje de fondo encuadrado en la parte superior,** donde no incluye ningún elemento ajeno. Los negativos que siguen estas directrices son en su mayoría puentes de pueblos situados en las proximidades de la capital oscense como el de piedra que cruzaba el río Isuela a su paso por Igriés (OLTRA_009) que conducía de Huesca a Sabiñanigo, el mismo trayecto que seguía el puente de tres arcos de piedra de Nueno (OLTRA_008) que también quedó destruido durante la guerra. Otras fotografías de puentes que muestran la misma tipología de encuadre y la misma técnica que la utilizada en Igriés y Nueno son algunos de los que se encuentran en la carretera Huesca-Robres que lleva a Los Monegros. Así, José Oltra retrató las antiguas ruinas del puente de Monflorite Lascasas (OLTRA_012) conviviendo con la nueva solución en madera a través de la cual, después de la guerra, se cruzaba el río Flumen. Esta imagen tiene el mismo punto de vista que utilizó en la de Torres de Barbués (OLTRA_011) en la que, al igual que en los casos anteriores, destacó la profundidad de campo, viéndose únicamente los estribos del puente, el cauce del río y la vegetación. Exactamente ocurre en la imagen del puente de Almuniente (OLTRA_013) una antigua fábrica de 32 metros de luz de la que nos muestra sus ruinas como también hace con el encuadre del puente de Poleñino (OLTRA_014) que sigue la misma composición. A medio camino de las poblaciones citadas, Almuniente y Poleñino, José Oltra fotografió el puente de Grañén (OLTRA_010) del que muestra los tres arcos de fábrica dañados y reconstruidos puntualmente a partir de una solución metálica.

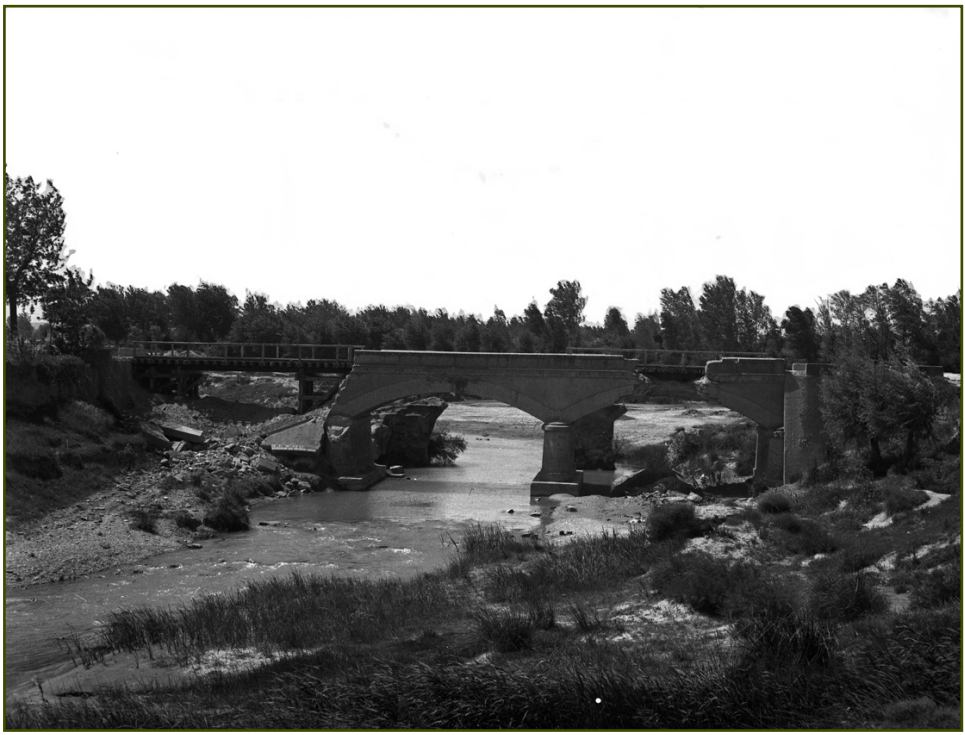


Fig 3.- José Oltra Mera. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca, Puente de Grañén, Oltra _010.

Todavía en Los Monegros, Oltra recogió en Robres tres puentes diferentes. El puente de fábrica de 15 de luz (OLTRA_015) donde los sillares destrozados se encuentran amontonados bajo uno de los arcos; el puente de hormigón de 20 metros de longitud (OLTRA_016), y otro puente también de hormigón armado y con los mismos 20 metros de luz (OLTRA_017) en cuyas fotografías no incorpora ningún elemento extraordinario. A esta tipología de encuadre también podemos sumar la del puente de Estadilla (OLTRA_046), el puente de Aniés (OLTRA_007) sobre el río Riel, y el de Ballobar (OLTRA_210). En estos casos José Oltra optó por conceder protagonismo a la fábrica del puente, ubicándolo en el centro mismo de la composición, situando el tablero justo en la línea del horizonte y dejando el río en un primer plano.

Todas estas imágenes difieren, en cuanto a su encuadre se refiere, de otras **fotografías mucho más preparadas** que incluyen determinados elementos como fue el caso de algunos puentes que comunicaban la capital oscense con el Este de la

provincia, la denominada carretera de Barbastro. José Oltra fotografió el antiguo puente de fábrica de Quicena (OLTRA_029) que tenía 15 metros de luz en el preciso instante en el que un camión se disponía a atravesar la estructura de hierro. Sin embargo, la fortuita casualidad de que pasase un camión en ese momento no es tal, pues la foto está preparada. De hecho, el conductor del vehículo posa para el fotógrafo sobre uno de los estribos, mientras que al fondo, se contempla la silueta del castillo de Montearagón perfectamente encuadrado bajo la viga del puente. El estudio, el tiempo y la paciencia están, sin duda alguna, detrás de esta escena. También es una toma preparada la del puente ubicado en la misma carretera a su paso por Siétamo (OLTRA_031) que tenía 13 metros de luz y en el que se colocó una estructura metálica para sustituir a la fábrica original. En esta ocasión dos personajes se asoman desde la barandilla provisional en actitud contemplativa hacia los sillares volados que permanecen en medio del río.

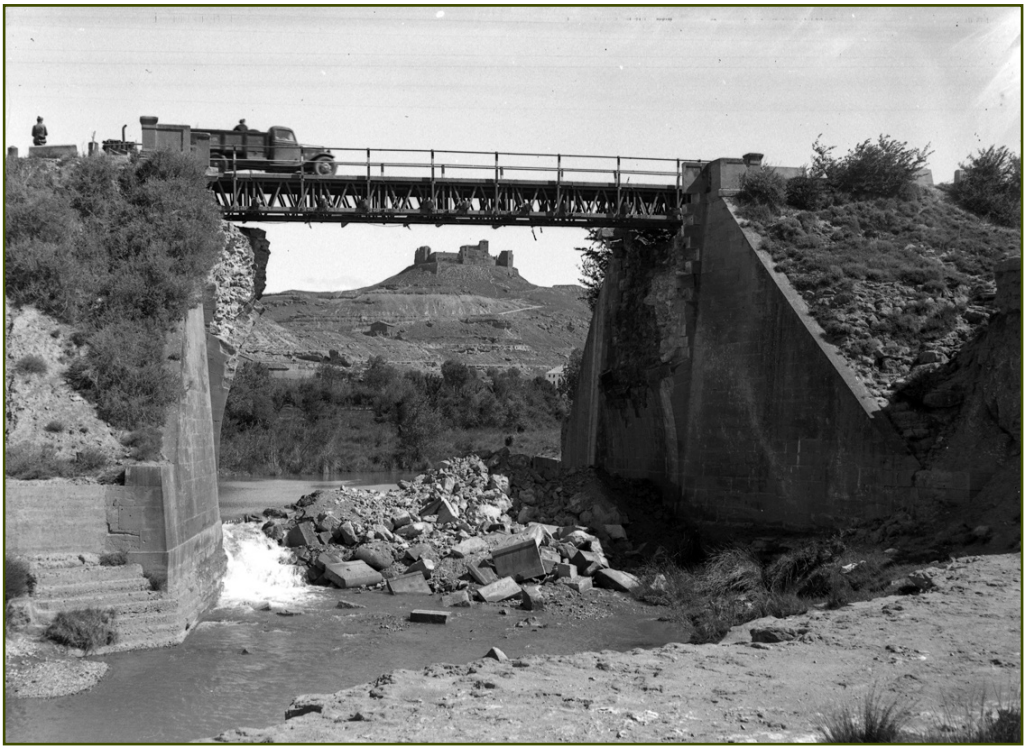


Fig 4.- José Oltra Mera. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca, Puente de Quicena, Oltra _029.

José Oltra no solo preparó cuidadosamente sus fotografías en el caso de puentes próximos a la capital oscense, sino que hizo lo mismo cuando se desplazó a poblaciones del Pirineo como en el valle de Bielsa. Este es el caso de las imágenes que tomó en Ainsa del puente de fábrica de 13 metros de luz del que hizo dos fotografías con distinto encuadre lo que hace que Oltra sea capaz de construir la realidad a partir de puntos de vista diferentes y, para ello, se mueve y circula alrededor del motivo a retratar. Así, se conserva un negativo con un punto de vista general (OLTRA_022 bis) con una composición que muestra el puente destruido justo en la línea del horizonte, el río y sus piedras en primer término mientras que el paisaje de fondo, el cielo y un árbol solitario queda al fondo de la imagen. Existe otra fotografía del mismo puente (OLTRA_022) mucho más preparada, casi de detalle, con dos personajes que se asoman desde la barandilla - recurso al que acudió en otras ocasiones- que aparecen situados justo en el centro de la imagen -que no del puente-. El punto de vista oblicuo del puente en esta imagen enfatiza la profundidad de campo buscada intencionadamente por Oltra.

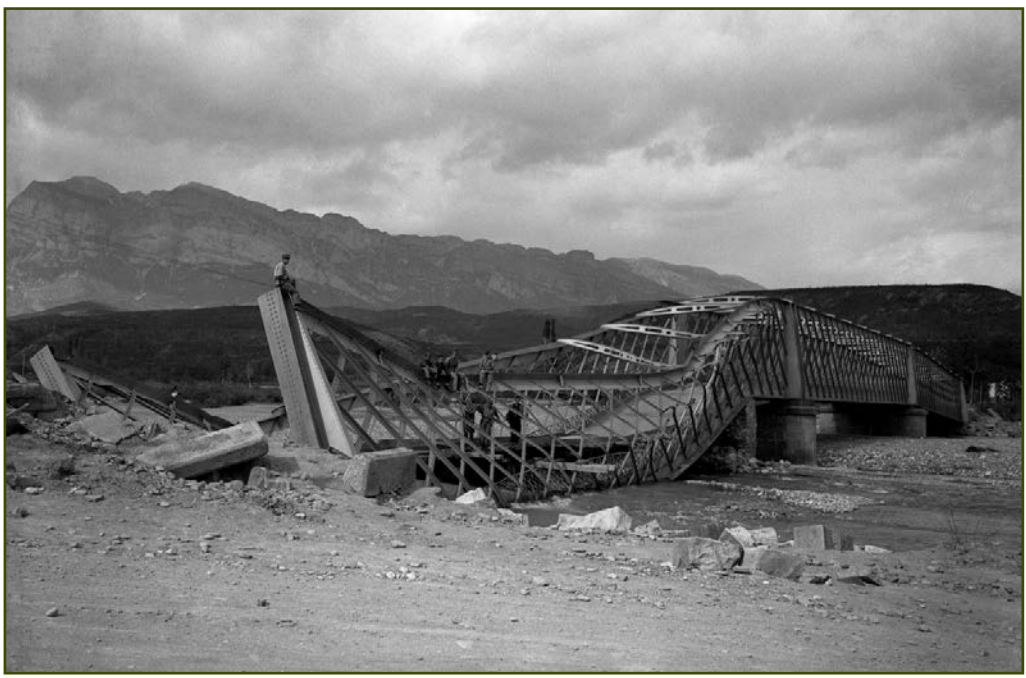


Fig 5.- José Oltra Mera. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca, Puente de Ainsa, Oltra _021.

Además en Ainsa también hizo una interesante fotografía, quizá la más impactante de toda su producción, del puente de hierro (OLTRA_021) con su estructura de 11 metros completamente retorcida, sobre la que posan ocho personajes dispuestos entre las chapas ensortijadas. El contraste entre la condición humana y la naturaleza que se materializa no solo el río sino sobre todo el impresionante circo montañoso que aparece en el fondo es realmente sobrecogedora. Así ocurre también con la imagen del puente de Orna de Gállego (OLTRA_004) cuya estructura de hierro de 47 metros de longitud se retuerce sobre las aguas del río Gállego. Lo cierto es que las **imágenes de puentes de hierro retorcido** son las que alcanzan mayor poética en la producción de José Oltra como ocurre en el caso de uno de los puentes colgantes más emblemáticos de la provincia de Huesca, el de Lascellas, que alcanzaba los 108 metros de luz y del que realizó varias fotografías panorámicas (OLTRA_033 y 034) a partir de dos encuadres diferentes pero ambos con la misma idea de puente destruido en la línea del horizonte, río en la parte inferior de la imagen y paisaje de fondo en la parte superior. Siguen este mismo planteamiento las fotografías del puente de Ontiñena (OLTRA_047) de 124 metros de luz, el de Albalate de Cinca (OLTRA_048 bis), el de Barbastro (OLTRA_039 bis), el puente de hierro Fraga (OLTRA_051 bis) que alcanzaba los 220 metros de luz o la poética del puente de hierro de Graus (OLTRA_042) cuyos 42 metros de hierro se desplomaron sobre el Ésera o, como recogen algunos estudios de manera mucho más coloquial pero también mucho más gráfico y efectivo, "estructuras mastodónticas aparecen despatarradas ante nuestros ojos"[18].

Es lo que ocurre con la fotografía del puente de El Grado (OLTRA_045) -de 70 metros de luz- dañado en su exacta mitad donde Oltra, mediante la línea del puente busca dirigir la atención del espectador creando un sendero visual del que solo distrae la densa sombra del propio puente. En todas estas imágenes, Oltra va más allá de la mera intención de plasmar la destrucción de las estructuras ya que su propósito es mostrar la fragilidad del puente como un elemento estratégico a volar en una guerra en contraposición al carácter de durabilidad y solidez que se le presupone al hierro. Especial atención merece la fotografía que realizó del puente de Monzón (OLTRA_035) -que tenía 108 metros de luz- cuyo encuadre es realmente interesante. En esta ocasión, Oltra no focaliza la atención en el centro del plano -puesto que está demostrado que es la zona de menor interés visual- sino que carga todo el peso de la imagen en la izquierda, por la convención cultural de occidente (derivada de la escritura) que indica que nuestra

18 *Signos de la Imagen*, *op. cit.*, p. 131.

mente se dirige inconscientemente hacia ese lado que atrapa de manera instintiva toda nuestra atención. Además, el encuadre de esta singular fotografía hace que la atención recaiga sobre la línea de la estructura del puente tanto la que se mantiene en pie como la que yace caída en el río.

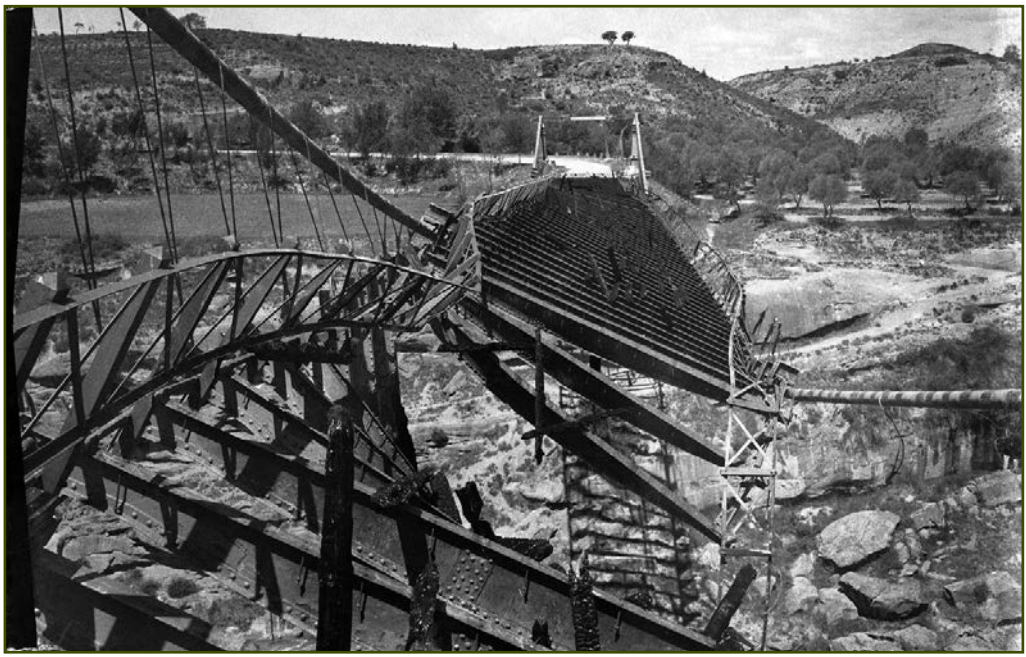


Fig 6.- José Oltra Mera. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca, Puente de Lascellas, Oltra _033 bis.

A pesar del enorme poder narrativo de estas imágenes, resultan mucho más gráficas las que **se detienen en la virulencia del hierro retorcido en un primer plano** (OLTRA_033bis). Esta proximidad que recuerda a la cercanía que se exigía Robert Capa en sus fotos y se muestra contundente en el de Albalate de Cinca (OLTRA_048) que tenía 210 metros de luz y del que Oltra nos retrata los hierros bañándose en las agua del río Cinca. El agua que cubre la estructura de 52 metros de longitud que tenía el puente de hierro de Sariñena (OLTRA_050) sobre el río Alcanadre (OLTRA_050bis) impacta sobremanera, pues Oltra nos ofrece un arriesgado acercamiento que no consigue en la fotografía del otro puente de la misma población (OLTRA_049) que resulta, por el contrario, mucho más aséptica. Por su parte el punto de vista oblicuo del puente de hierro de Fraga (OLTRA_051 y

OLTRA_1186) antes citado sorprende por ver parte de los 220 metros de luz sumergidos en el Cinca. Similar planteamiento es el que ofrece el contraste entre la fortaleza del hierro que tenía el puente de Estadilla (OLTRA_046 bis) -de 97 metros de longitud- frente al discurrir del agua que se enfatiza mediante la sensación de fuga en profundidad que es lo que verdaderamente atrapa en estas imágenes. El encuadre tan cerrado que utiliza Oltra en estas imágenes en las que se detiene en el hierro retorcido hace que el espectador se aísle del resto del caos circundante para detenerse en la naturaleza del material.

En la producción fotográfica de Oltra observamos que existe un tipo de imágenes que tienen como clave centralizar el motivo protagonista de la imagen, el puente, como principal punto de interés. Se trata de una serie alusiva al **desplome de la viga de hormigón** directamente sobre el río como ocurre en el caso del puente de Escalona (OLTRA_018), donde el hormigón armado de los 57 metros de luz que tenía este puente fue volado en su exacta mitad para desplomarse sobre el río Cinca. Una circunstancia similar ocurre en el puente de Linás de Broto (OLTRA_001) cuyo tablero cae partido en tres sobre el barranco de Sorrosal, o el puente de Biescas (OLTRA_002) donde la viga de hierro de 40 metros de longitud se desmorona en dos fragmentos sobre el río Gállego, tal y como hace el puente de Broto (OLTRA_003) sobre el río Ara. Con este tipo de imágenes lo que hace Oltra es enmarcar el puente –con su tablero desplomado- como principal protagonista. Para ello, utiliza un encuadre abierto, extremadamente abierto, potenciando la sensación de amplitud a través del río y de infinidad mediante la captura del cielo.

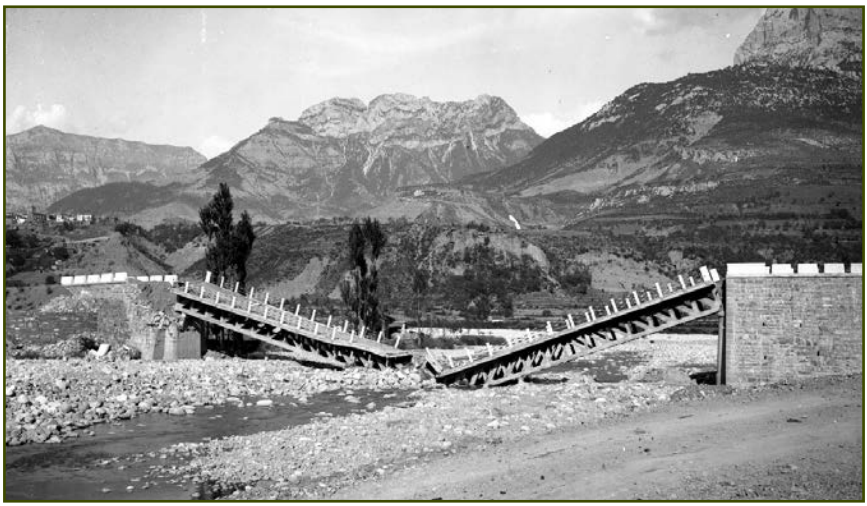


Fig 7.- José Oltra Mera. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca, Puente de Escalona, Oltra _018.

En la localidad de Ligüerre, (OLTRA_023), Oltra dejó constancia de las **intervenciones realizadas en los puentes** una vez pasada la guerra lo que dio lugar a mezcla de antiguas pilas de piedras destruidas con nueva vigas de hierro en Huesca (OLTRA_028) o mucho más espectacular y gráfico el puente de El Run (OLTRA_043) donde nos muestra el puente destruido y, en primer término, la reconstrucción hecha por los zapadores, esto es, soldados que se dedicaban tanto a la reparación de estructuras destruidas durante la guerra que, en esta imagen, aparecen retratados sobre la ausencia del puente provisional que han construido a base de puntales.

Es interesante comprobar que en ocasiones José Oltra hace hincapié en mostrar la total **inexistencia del puente** como ocurre en la fotografía de Pertusa (OLTRA_036), donde el cauce del río Alcanadre y la verticalidad de la torre al fondo ponen de manifiesto la ausencia total de la línea horizontal del puente que tenían 40 metros de luz, como sucedía con el de Lacort (OLTRA_020) donde se muestra la desaparición total de una obra que llegaba a alcanzar los 58 metros de luz cuyo vacio llega a impactar, como lo hace el puente de la Granja (OLTRA_030) o el de Selgua (OLTRA_032).

Además, José Oltra tiene una serie de fotografías de **puentes de fábrica de piedra destruida** en las que nos muestra los sillares como ocurre en Huerta de Vero (OLTRA_024), en Buera (OLTRA_026), en Naval (OLTRA_025) o en el puente de Sarvisé

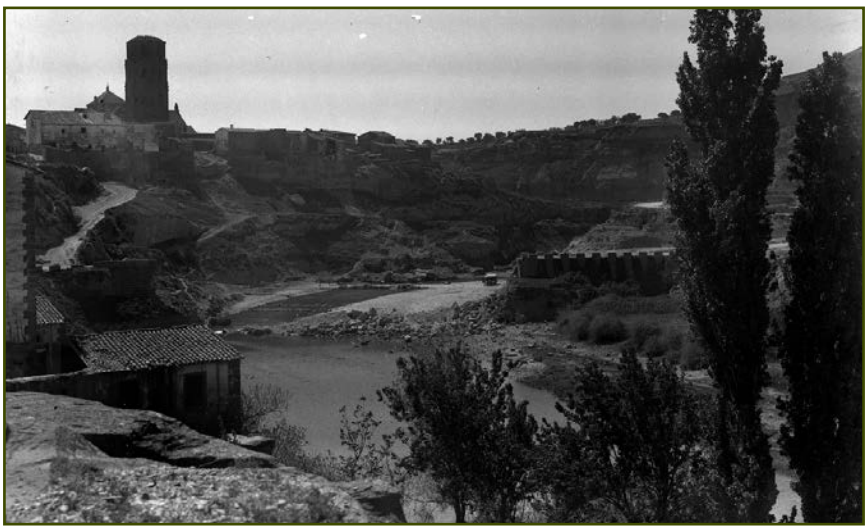


Fig 8.- José Oltra Mera. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca, Puente de Pertusa, Oltra _036.

(OLTRA_019) que tenía 52 metros de luz de los que tan solo capta sus restos sobre el río Ara, lo mismo ocurre con el puente de Barbastro (OLTRA_039), el de la Venta de Ballerías (OLTRA_037), el puente de Capella (OLTRA_044) o el de Bierge (OLTRA_027) que tenía 24 metros de luz. Todas estas imágenes muestran los estribos del puente como única parte de su estructura puesto que el resto de la fábrica no existe.

Fig 9.- José Oltra Mera. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca, Puente de Buera, Oltra _026.

La labor de José Oltra como fotógrafo de puentes no se detuvo aquí, sino que siguió en años posteriores. Así, en octubre de 1949, retrató el puente de Noales (OLTRA_1029) y muchos puentes del río Ésera como el de Graus (OLTRA_1013), el de Perarrúa (OLTRA_1014), el de Besians (OLTRA_1015), los dos puentes de Campo (OLTRA_1016 y OLTRA_1017) y los tres que hay en Benasque, es decir, tanto el puente Cuberre (OLTRA_1018), el puente romano que hay en la misma localidad (OLTRA_1019) y el otro puente también considerado como romano (OLTRA_1020). En todas estas fotografías Oltra se esfuerza por ofrecer tranquilidad, estabilidad y vuelta al orden perdido que es precisamente la sensación que se pretendía transmitir desde la coyuntura política del momento. Ya en noviembre de 1949 José Oltra trabajó sobre algunos puentes del valle de Tena que baña el río Gállego como el puente de Escarrilla (OLTRA_1045) y el de Sallent de Gállego (OLTRA_1048), así como el de Torla (OLTRA_993 y OLTRA_994) donde dos años después, en julio de 1951

se trasladó al fotografiar el puente de Bujaruelo (OLTRA_1146) y el llamado puente de Santa Elena (OLTRA_1149).

Todas estas imágenes de puentes destruidos son, como se ha dicho al principio, fotografías netamente documentales por la intención ideológica que hay detrás de ellas. Uno de los principios básicos de este tipo de fotografías clasificadas como documentales es, tal y como recomienda la teoría que "no estén controladas, preparadas o manipuladas"[19], sin embargo, Oltra retocó algunas de ellas como es el caso de la del puente de Grañén (OLTRA_010), el de Monzón (OLTRA_035), el de la Venta de Ballerías (OLTRA_037) y el puente de Barbastro (OLTRA_039), si bien es cierto, en todos estos casos se trata simplemente de puntuales retoques del cielo por lo que no afectan demasiado al concepto que se quiere transmitir. Con su producción fotográfica Oltra demostró una tenacidad que le permitió trazar una interesante crónica gráfica del patrimonio destruido en la provincia de Huesca. En su trabajo se aprecia una profunda motivación estética y artística que le llevó a la búsqueda de la belleza la cual encontró en las ruinas, en el hierro retorcido y en las piedras caídas en el cauce del río. La línea que separa la clasificación de estas imágenes como puramente documentales o, por el contrario, artísticas es realmente fina.

En definitiva, la obra de este fotógrafo oscense posee un valor doble, por un lado su autenticidad y mucho más en una época –como la actual- en la que abunda la copia y lo digital aunque algunos autores difieren y piensan que "en estos casos es más correcto hablar de clonación, no de copia, pues cada una de las unidades deviene original en sí mismo a partir de un matriz que no posee soporte físico"[20]. En cualquier caso, las imágenes de Oltra también poseen el valor de ser documento gráfico e histórico de los puentes destruidos durante la Guerra Civil. A estas hay que sumar el valor de obra artística a pesar de que en España, en la época en la que Oltra desarrolló su labor profesional, la fotografía se consideraba como un arte no auténtico o por lo menos no comparable a aquellas obras fruto de la inspiración y del esfuerzo creador. El trabajo de Oltra se materializa en los caminos que recorrió, cámara en ristre, para llegar a recónditos pueblos de la provincia de Huesca ejerciendo su profesión en los lugares más remotos pero también más espectaculares captando con sobriedad y sensibilidad una realidad que nos han transmitido de forma imperecedera.

19 ANG, Tom, *Fotografías*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, p. 252.

20 DE LOS ÁNGELES, Álvaro, "El poliedro de la fotografía. Registro, documento, arte y plusvalía", en *Lars, Cultura y ciudad*, Valencia, Iseebooks, 2009, nº 16, pp. 69-73, concr. p. 72.

A modo de conclusión. El hormigón desarmado, el hierro retorcido y la piedra sumergida

En este estudio hemos entrelazado conceptos que *a priori* pueden resultan muy diferentes entre sí como son la fotografía, la guerra, la destrucción o los puentes pero que, tal y como hemos visto aquí, pueden vincularse bajo el manto de la imagen como propaganda política. En este sentido creemos que hay que referirse a la fotografía como un documento no sólo gráfico –por su propia naturaleza- sino también histórico –porque corrobora hechos- e incluso como un documento político –porque transmite ideas-. La idea que se traspasa la imagen de un puente destruido es clara: la demostración de la capacidad aniquiladora del ser humano que puede hacer desaparecer una obra de ingeniería de larga y compleja construcción, en un solo instante.

Es sabido que el puente desde la antigüedad ha sido indispensable en las vías de comunicación terrestres cuya costosa construcción revela, sin embargo, una paradoja. En los conflictos bélicos, ha nacido para ser volado convirtiéndose en un elemento estratégico a destruir como ocurrió en Alemania, durante la Segunda Guerra Mundial cuando fueron eliminados más de 5000 puentes. Algo similar sucedió en España durante la Guerra Civil, según hemos visto tomando como ejemplo la provincia de Huesca. De este modo, los recursos tanto materiales como humanos, el tiempo y el coste económico invertidos en la construcción de un puente desaparece en el instante en que se lleva a cabo la acción destructora. De todo ello es consciente el ejecutor de la sentencia de muerte del puente, pues el ímprobo esfuerzo relativo a la construcción de una obra de ingeniería penetra en las diferentes capas de la sociedad. De ahí la importancia de dejar testimonio gráfico de su voladura, fotografiar el desastre como propaganda política, en este caso como antipropaganda pues, es significativo señalar que en todos los negativos de Oltra aparece la frase "puente volado por los rojos". Fotografías de puentes destruidos como las que hizo José Oltra para la provincia de Huesca nos permiten ver las consecuencias palpables de una guerra. Sirva esta reflexión para poner en valor sus fotografías como contribución al recuerdo y a la memoria, con la idea de que toda imagen cuenta una historia.

Bibliografía

ALMARCHA NUÑEZ-HERRADOR, Esther; GARCÍA ALCÁZAR, Silvia; MUÑOZ SANCHEZ, Esmeralda (eds.), *Fotografía y memoria*: I Encuentro en Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006.

ALONSO ERAUSQUIN, Manuel, *Fotoperiodismo: Formas y Códigos*, Madrid, Síntesis, 1995.

AZPIROZ PACUAL, José María, *La luz del olvido. La guerra civil en Huesca y la Hoya*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2007.

BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

CASANOVA, Julián; ESPINOSA, Francisco, MIR, Conxita, MORENO GÓMEZ, Francisco, *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, Barcelona, Crítica, 2004.

CASANOVA, Julián y PRESTON, Paul (coords.), *La Guerra Civil española*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2008.

DE LOS ÁNGELES, Álvaro, "El poliedro de la fotografía. Registro, documento, arte y plusvalía", en *Lars, Cultura y ciudad*, Valencia, Iseebooks, 2009, nº 16, pp. 69-73.

FLUSSER, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Mexico, Trillas, 1990.

FONTANELLA, Lee. "Los límites de la fotografía documental", en *Open Spain. Fotografía Documental Contemporánea en España*, Barcelona, 1992, p. 25-47

FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, Fotografía y sociedad en la España de Franco: fuentes de la memoria III, Madrid, Lunwerg, 1996.

IBARZ, Mercè, "Fotografía y guerra. La imagen como síntoma. Las fotos de Abu Ghaib", en *Doxa. Cuadernos de Filosofía del Derecho*, Madrid, Universidad San Pablo, 1986, nº3, pp. 107-121.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, La huella de la mirada, Barcelona, Lunwerg, 2005.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI, Barcelona, Lunwerg, 2005.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, La fotografía como fuente de memoria, Madrid, Lunwerg, 2008.

PARDO LANCINA, Víctor y CENARRO LAGUNA, Ángela (eds.), *Guerra Civil en Aragón. 70 años después*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Comarca de Los Monegros, 2006.

PARDO LANCINA, Víctor, "Escritores y periodistas extranjeros en el frente de Aragón", en PARDO LANCINA, Víctor y CENARRO LAGUNA, Ángela (eds.), *Guerra Civil en Aragón. 70 años después*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Comarca de Los Monegros, 2006, pp. 233-245.

PARDO LANCINA, Víctor, *Tiempo destruido*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2009.

RONCERO MORENO, Fernando, "Imágenes de la Guerra Civil. Fotografías como símbolo de la causa republicana", en ALMARCHA NUÑEZ-HERRADOR, Esther; GARCÍA ALCÁZAR, Silvia; MUÑOZ SANCHEZ, Esmeralda (eds.), *Fotografía y memoria*: I Encuentro en Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 166-174.

SANCHEZ VIGIL, Juan Miguel, "De la restauración a la Guerra Civil", en SANCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coord.), *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI. Historia General del Arte*, Summa Artis, volumen XLVII, Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 193-384.

SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994.

Signos de la Imagen, Huesca, Diputación de Huesca, 2006.

Relaciones del Arte y la Guerra:

Fuentes documentales de interés histórico-artístico

05

Arte y conmemoración del pasado reciente.

Monumentos a la memoria y la preservación del patrimonio histórico relacionado con la Guerra Civil en Aragón.

Pedro Luis Hernando Sebastián

La mayoría de obras artísticas tanto del pasado como del presente, independientemente del sentido de su mensaje, están relacionadas con la transmisión o conservación de la memoria.

Ya sea la conmemoración de grandes acontecimientos históricos, el recuerdo de hechos importantes para un grupo social determinado, o la experiencia personal del artista, en la mayoría de obras, subyace la misma preocupación por mantener vivo o manifestar públicamente un hecho determinado. Incluso tras la iconografía religiosa, independientemente de la experimentación de la fe o del valor místico de los temas tratados, subyace la idea de perpetuar unos hechos sagrados acontecidos o experimentados en un momento concreto y que han de servir de ejemplo y catequesis a los fieles del presente y del futuro.

Pero una cosa es que en la obra de arte se introduzca el valor del recuerdo de algo, y otra cosa son las obras de arte conmemorativas propiamente dichas. Sobre estas últimas se centra el presente trabajo, más concretamente sobre las que tienen un valor monumental.

Todas las grandes civilizaciones han erigido numerosos monumentos conmemorativos de las más variadas formas, tamaños y temas. Se pueden citar algunos muy conocidos como los arcos de triunfo, las columnas conmemorativas o las imágenes imperiales del arte romano clásico, obras de arte funerario, representaciones de caballeros, las esculturas de reyes, nobles, gobernantes…

Todas ellas han cumplido con el papel de hacer perdurar la memoria en el devenir histórico de una comunidad. También han servido para fortalecer los nexos de unión culturales dentro de un grupo humano, hasta el punto de convertirse en iconos socialmente representativos, de reconocimiento de pertenencia e incluso de ensalzamiento de dicho grupo frente al resto.

El arte contemporáneo no ha perdido su capacidad de conservar y transmitir la memoria histórica, por el contrario, se ha fortalecido dentro de la órbita de nuevos conceptos como el de arte público, arte y entorno, arte social… A lo largo del siglo XX, el arte conmemorativo se ha puesto al servicio de todos los sistemas tanto políticos como económicos. Ha sido utilizado por el comunismo ruso, el nazismo alemán o los sistemas democráticos, con propuestas que van desde el muralismo latinoamericano, el constructivismo ruso o el propagandismo fascista, por poner sólo unos ejemplos.

No obstante, será de las dos guerras mundiales de donde surgirá una buena parte de las obras de arte monumentales del occidente contemporáneo.

Aunque dentro de la corriente romántica nacionalista ya se habían creado tipologías artísticas como la de los monumentos al soldado desconocido o al héroe nacional, tras la primera y segunda guerras mundiales, además de éstos, encontraremos monumentos conmemorativos dedicados a batallas, masacres, asesinatos, desembarcos o conquistas, extendiéndose prácticamente por toda Europa. El panorama monumental se amplia desde las obras con las que se rinde memoria a las victimas propiamente dichas, ya sea de manera individual, en forma de monolitos o placas para una sola persona, como colectiva, en los que aparecen referenciados batallones, regimientos o guerrilleros, o se recuerdan batallas como el desembarco de Normandía, la batalla de las Ardenas o la masacre de las fosas ardeatinas. Este conjunto de obras se ampliará con otras más conceptuales que se centran en la exaltación de la paz y de la concordia entre los pueblos, en vez de en los hechos acaecidos propiamente dichos.

En España, el esfuerzo conmemorativo de lo bélico no se centra en las guerras mundiales, en las que no se implicó, si no en la conmemoración de la guerra civil

acontecida entre los años 1936 y 1939 y la posterior exaltación del franquismo hasta 1975.

La construcción de monumentos o de obras de arte públicas destinadas a la conmemoración de la guerra civil española, plantea desde sus orígenes, y por las especiales características aplicables a este tipo de conflictos, un problema de muy difícil solución, Ese problema viene determinado por lo fácil que es caer en una injusta conmemoración de la memoria histórica. Los vencedores y los vencidos pertenecen a un mismo país y a una misma sociedad, pero sólo se recuerda a los de un bando, mientras que se culpabiliza sistemáticamente a otro. En toda guerra civil, represaliados, sometidos, y obligados a ocultar sus verdaderos sentimientos políticos, los del bando perdedor convivirán con los vencedores durante muchos años después de la finalización del conflicto.

De hecho, muy pocos son los países en los que se conmemora o se recuerda una guerra civil. Evidentemente no es lo mismo hacerlo de una guerra con un enemigo claro, al que demonizar, cargar de culpabilidad y denostar una vez terminado el conflicto, que hacerlo de una guerra en la que mueren, matándose frente a frente, hermanos, amigos o vecinos.

Fuera de España, en países como Francia, los monumentos dedicados al recuerdo de la II Guerra Mundial no han sido habituales hasta época reciente ya que ésta se podía interpretar como un conflicto civil al enfrentarse la zona colaboracionista de Vichi contra la resistencia miliciana y el movimiento "Francia libre" de Charles de Gaulle. Incluso la musealización de la llamada villa mártir de Oradour-sur-Glane, lugar en el que se produjo la escalofriante matanza de todos sus habitantes por parte del ejército alemán, ha sido causa de duros enfrentamientos políticos y de la opinión pública francesa casi hasta nuestros días ya que en las tropas de las SS estaban enrolados soldados franceses de la región de Alsacia.

En esto, y dependiendo del grado de crueldad a que llegaran los vencedores en su represión, el paso del tiempo debe ser una cuestión importante. Esperar a que se asimilen los hechos y que se curen las heridas producidas dentro de la sociedad es lo que denota el tratamiento que se le da a la guerra civil o guerra de secesión en Estados Unidos. Así, en Richmond se encuentra el Museo de la Confederación, y el Parque Nacional de los campos de batalla de la guerra civil. En Gettysburg existe un Museo de la Guerra Civil americana y el Gettysburg National Military Park. En Missouri pueden visitarse varios campos de batalla como el Campo de Batalla Nacional de

Wilson's Creek (Wilson's Creek National Battlefield), cerca de Republic, y los campos de batalla en Newtonia y Carthage.

Eso es precisamente lo contrario al caso español. En España, el problema de la memoria histórica viene determinado por que los vencedores eliminaron a los enemigos y conmemoraron a sus propios mártires, desterrando al olvido a los del otro bando durante todos los años que duró la dictadura franquista. Así, hasta hace muy poco tiempo, utilizando su propio lenguaje identitario, se conservaban, y aún se conservan en algunos lugares, las placas conmemorativas de los mártires de la religión y de la patria o las conocidas como cruces de los caídos.

En la ciudad de Teruel y su entorno, encontramos un sorprendentemente elevado número de monumentos dedicados a los fallecidos del bando nacional.

Recordando la presencia de las tropas enviadas por Hitler, y junto a la carretera A1512 en dirección a Albarracín, encontramos el primer monolito individual dedicado a un soldado alemán muerto en el conflicto con la siguiente inscripción: "*Hier Starb um 30.12.1937 Heinrich Finger 15.11.1914 den Heldentod im Kampfe Für ein nationales Spanien*». En dirección a Alcañiz, encontramos el dedicado a Gerad Klein, otro soldado alemán, en éste caso un piloto, con la inscripción: "*Hier fiel am 181 1938 im Luft Kampf / Um ein nationals Spanien / Gerad Klein / Geb. 22-9 1914 in Berlin*", o el dedicado a Heinrich Torner en Valdecebro: «*Hier Fiel am 19 11 1938 im Luftkampf um ein nationales Spanien Heinrich Torner oeb 26 9 1913 in Altona*». En el de San Blas podemos leer: «*Hier fiel am 5.1.1938 im Kampf für ein freies Spanien Arno Lampe 6/F 88. Geb. : 15.5.1913 in Berlin*».

Aludiendo a los españoles caídos por el bando nacional, se encuentra, en Celadas, un pequeño monolito con la siguiente inscripción: "*Una oración por el alma del cnte. Infantería / D. Enrique Millán Morga / muerto por Dios y por España en este / mismo lugar de Celadas el día / 20 de abril de 1937 R.I.P.*"

En Aldehuela, encontramos otro monolito en recuerdo de Carlod de Haya. «*En memoria del laureado comandante de aviación Carlos De Haya caído por Dios y España en combate aéreo el 21 Febrero 1938.*».

Muy cerca del cementerio de Teruel se localiza que recuerda a los defensores de la ciudad frente al ejército republicano: "*Diciembre de 1936 defensa heroica baluarte glorioso por dios y España sangre y dolor de los mejores laureados de San Fernando*".

También cerca de la ciudad, se localiza el monumento al comandante Rafael Tejero: *«A la memoria del comandante D. Rafael Tejero Sarrina caído gloriosamente por Dios y España mandando la 20 agrupación de la primera división de Navarra 1938»*.

Este alto número de hitos contrasta con el profundo desconocimiento que se tiene de su existencia por parte de los habitantes de Teruel ya sea por su ubicación un tanto alejada de las vías de comunicación habituales o por haber sido ocultados por la maleza o la acumulación de tierra o piedras a su alrededor.

Ya en la provincia de Huesca, también en forma de un monolito, se encuentra el monumento en recuerdo de los "*51 misioneros, numerosos sacerdotes y piadosos seglares*" que sufrieron martirio a causa de su fe. Éste, fue inaugurado en 1969 dentro de las actividades de celebración del centenario de la venida de los misioneros a Barbastro. Es un buen modelo de monumento dedicado a los fallecidos del bando franquista. Se compone de un bloque de piedra de color gris sobre cuya mitad superior se ha tallado una cruz de color blanco y en la inferior se ha colocado una placa con el texto alusivo. Otro caso es el de las cruces de los requetes. En Codo la de los Caídos del Tercio de Montserrat, en Belchite la del Tercio de los Almogávares, en Quinto de Ebro la del Tercio de María de Molina, y junto a la carretera de Huesca a Barbastro la cruz del Tercio de Doña María de las Nieves.

Este olvido hacia las bajas del lado republicano, en definitiva el legitimado por el orden legal entonces vigente, hizo que las distintas instituciones del estado, una vez recuperado el ordenamiento democrático, intentaran recuperar el necesario equilibrio conmemorativo, tratando de erigirles sus correspondientes monumentos.

Los primeros, erigidos en los años 80, quizás por miedo, quizás por salvaguardar un particular espíritu de concordia, utilizaron subterfugios y alusiones indirectas tales como "*a los españoles muertos en los campos de concentración nazis*" cuando se evidencia que el monumento se dedica a los republicanos emigrados, que además, tuvieron la desgracia de ser capturados por las tropas alemanas durante la segunda guerra mundial. En este caso también parece existir una intencionalidad de separarse geográficamente de los hechos, ya que si bien se alude principalmente a los republicanos, se les homenajea por haber muerto a manos alemanas.

Un ejemplo de estos es el monumento a los zaragozanos muertos en campos de concentración nazis, inaugurado en el temprano año de 1985. (FOTO 1 y 2) Esta obra,

Fotografía 1

Fotografía 2

realizada por el escultor Fernando Fernández se encuentra en el llamado "Parque Grande" de Zaragoza, en una zona de arbolado de pinos muy cerca del monumento dedicado a Alfonso I el Batallador. Se trata de una composición generada a partir de cuatro pilares de hormigón, de sección cuadrada, y un fragmento de muro rectangular. Estos cinco elementos transmiten la imagen de los barrotes de una cárcel como la de los campos de exterminio. La luz del sol al atardecer, incidiendo tras ellos proyecta sobre en el suelo la alterante cadencia de luz y sombra, velada alusión a la libertad y al encierro, a la vida y a la muerte de las personas aludidas. (FOTO 3)

Fotografía 3

En Alcorisa, de cronología muy posterior, pero con la misma idea que éste, encontramos el monumento a los deportado en campos de exterminio. Se trata de un obelisco de unos tres metros de altura, colocado en el centro de una plazoleta. Está realizado en ladrillo de color rojo. En una de sus caras, aparece la placa conmemorativa con los nombres de un total de nueve personas dentro la inscripción; "*El Ayuntamiento de Alcorisa en recuerdo y reconocimiento a los alcorisanos deportados a los campos de exterminio nazis. Alcorisa, mayo 2006*". Es una obra de muy sencilla factura.

Junto con éstos, extendiéndose temporalmente hacia los años 90, podemos ver otras obras dedicadas genéricamente a los que "*dieron su vida por la justicia y la libertad*", en las que se hace la alusión sin que ésta sea individual, o también "*a todos sus hijos*" en los que la referencia todavía es más general, recordando de esta manera a todos los fallecidos independientemente de su posición en la guerra.

Todas estas cuestiones se aprecian en Calatorao donde hay un monolito con la inscripción: "*Calatorao a la memoria de todos sus hijos que perdieron la vida en la guerra civil de 1936-1939. 11 de septiembre de 1984*" Se trata de un monolito de piedra de color gris en cuyo frente se coloca la placa con la citada inscripción. Se encuentra flanqueada por cuatro maceteros de fundición. Todo el conjunto se encuentra sobre elevado por un zócalo al que se accede mediante tres escalones.

En el mismo grupo colocaríamos el inaugurado en Caspe el 23 de abril de 1986. Lleva como inscripción: "*Caspe a sus hijos 1936-1939* ", y fue realizada por la artista Maribel Lorén. Está compuesta por dos grandes muros de piedra blanca. En el frente principal de la obra, hay grabadas una paloma en la parte superior, y la citada inscripción en la inferior. Contemplando la obra uno no puede dejar de plantearse la posibilidad que esos dos bloques iguales, pretendan recordar la idea de las dos españas enfrentadas en el conflicto bélico. En ese mismo sentido, tanto el color blanco aludiría a la paz, junto con la paloma.

En Utebo se incluye un texto en el que se puede leer entre líneas el reconocimiento, ya no sólo a todos los damnificados, si no también a ambas opciones políticas. El monumento fue realizado por el escultor Julio Tapia. Podríamos analizar esta obra dividiéndola en dos niveles. El nivel inferior es la base de la composición, es un bloque de piedra paralelepípedo ortogonal. Es el que tiene valor conmemorativo propiamente dicho, ya que la cara orientada hacia el espectador está totalmente ocupada por la inscripción "*En recuerdo de todos ellos que dieron su vida por sus ideales en la guerra*

civil española 1936-1939. Utebo 1990". El tipo de letra empleado recuerda al de antiguas inscripciones epigráficas griegas. Independientemente de que sea intencionado o no, el uso de esta tipografía aleja al espectador de los hechos de los que se trata, y transmite la idea de que se produjeron en un tiempo mucho más lejano que el real.

Sobre éste, se coloca el nivel iconográfico, en este caso compuesto por dos figuras masculinas desnudas, representaciones genéricas del ser humano pero también de la contraposición y de la dualidad. Una figura está de pie y la otra con la cabeza hacia abajo. Con ello se recuerda la existencia de los dos bandos enfrentados en la guerra pero, al no haber ningún otro tipo de referencia, sin existir prelación o preferencia por ninguno de ellos. El propio texto incide en esta idea, ya que la memoria se dirige a todos los que murieron en defensa de sus ideales, fueran cuales fueran. Una buena propuesta conceptual para la conmemoración de un conflicto de este tipo.

Con el paso del tiempo, algunos otros monumentos han cambiado de sentido en su orientación política y conmemorativa.

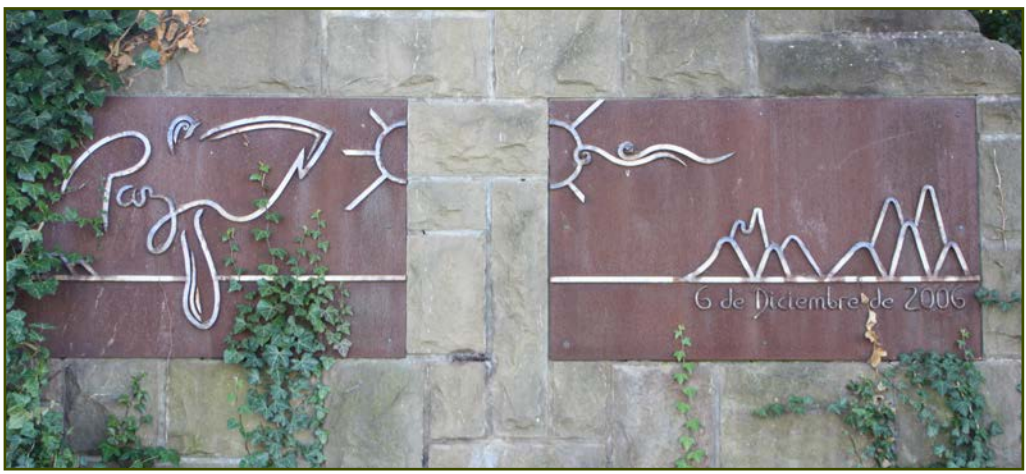
El día 6 de diciembre de 2006 se inauguró en Huesca y de Pablo Vandelvira una obra dedicada a la paz. (FOTO 4) Traemos a este trabajo un memorial a la paz, ya que aunque

Fotografía 4

parezca que no tiene relación con la conmemoración de la memoria de la guerra civil, es en realidad el ejemplo de un procedimiento relativamente habitual dentro de la escultura conmemorativa, el de la modificación de una obra que estaba destinada a recordar determinado acontecimiento, para que represente otro acontecimiento diferente, e incluso contrapuesto. En este caso, el memorial a la paz está aprovechando otro que estaba dedicado a los caídos en la guerra civil.

El monumento, colocado junto a la calle del Coso de Jaca, en una zona ajardinada y rodeado de grandes pinos. Se compone de un muro de grandes sillares de piedra, cuya forma recuerda a la de una montaña. En el centro de este muro, hay dos placas de acero en las que se representa un paisaje. (FOTO 5) Un sol en el centro, montañas a ambos lados, y la figura de una paloma cuya ala se convierte en la palabra paz. La fecha de 6 de diciembre de 2006, es la de la inauguración del monumento con su nueva temática. Las placas anteriores, con la inscripción "Jaca a sus caídos 1936-1939" fueron retiradas, entendemos que por utilizar una terminología que habitualmente se asocia al ejército franquista.

Otro buen ejemplo de reorientación de una obra de arte conmemorativa es el monumento a los oscenses muertos en la guerra, obra del escultor Ángel Orensanz e inaugurado en 1963. (FOTO 6) Originalmente estuvo dedicada a los oscenses que participaron en la batalla para levantar el conocido históricamente como "cerco de Huesca". Por lo tanto se trataba de una obra dedicada a los soldados de una



Fotografía 5

Fotografía 6

Fotografía 7

de las dos partes en conflicto, la de los llamados "nacionales". De hecho en el año en el fue presentada, se cumplían los 25 años de dicho acontecimiento bélico. Ignoramos cuál fue el significado original de esas cuatro figuras sosteniendo el escudo de la ciudad de Huesca, pero se han mantenido hasta la actualidad a pesar de que el objetivo que se le ha querido dar a la obra ya no sea el mismo. (FOTO 7) Eliminadas las placas con inscripciones del original, la inscripción que podemos leer actualmente, dice: "*a los oscenses muertos en la guerra*". Se incluye así a todos los participantes en la guerra, con la única característica común de haber nacido en Huesca.

Con todo ello, un punto de inflexión fundamental para determinar el sentido de muchas de las obras conmemorativas actuales ha sido la promulgación de una ley de la memoria histórica y la intervención de los distintos gobiernos autonómicos en actuaciones relacionadas con ella. Dicha ley, consignada como Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura, en los puntos I y II del artículo 15 sobre símbolos y monumentos públicos, dice lo siguiente:

1. *Las Administraciones públicas, en el ejercicio de sus competencias, tomarán las medidas oportunas para la retirada de escudos, insignias, placas y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación, personal o colectiva, de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura. Entre estas medidas podrá incluirse la retirada de subvenciones o ayudas públicas.*

2. *Lo previsto en el apartado anterior no será de aplicación cuando las menciones sean de estricto recuerdo privado, sin exaltación de los enfrentados, o cuando concurran razones artísticas, arquitectónicas o artístico-religiosas protegidas por la ley.*

La promulgación de ésta ley, ha permitido responder a la necesidad de parte del bando republicano de recordar a los fallecidos por su causa. Así, además de haberse retirado símbolos franquistas, estatuas del dictador, escudos del régimen, exaltaciones de los miembros de grupos o asociaciones relacionados con la dictadura, como dice la ley, hemos asistido en España a la proliferación de multitud de monumentos y actuaciones sobre patrimonio histórico que tienen a los hechos acontecidos durante la última guerra civil española como protagonistas.

En la mayoría de ellos no se observa el equilibrio en la conmemoración del recuerdo que demuestran los monumentos de los primeros años de la democracia. Decididamente se apuesta por la incorporación de los nombres propios de los fallecidos a manos del bando nacional, lo que en algunos casos, todavía causa cierta polémica.

El memorial de los fusilados jacetanos fue inaugurado en abril de 2010. Es obra del escultor Pablo Vandelvira y se encuentra en el cementerio municipal de Jaca.

Esta escultura se erige en recuerdo de los más de 400 fusilados de esta ciudad que murieron en el transcurso de la guerra civil. (FOTO 8)

Fotografía 8

En este caso, el artista elige a las mariposas como motivo simbólico principal. Una cadena de grandes mariposas emprenden el vuelo hacia el cielo emergiendo de un mar gris de grava. Se sumerge aquí en la más antigua tradición clásica al representar a los difuntos, o más concretamente a las almas de éstos, como aves o como seres alados. Dicha condición les permitiría transitar hacia el mundo de los muertos desde el de los vivos. Matizaría esta tradición el hecho de que sea precisamente la mariposa el ser volador elegido ya que al hecho de poder volar se une el de ser considerado un insecto frágil y bello. Evidentemente se está asociando esta consideración con el espíritu de las personas que murieron fusiladas, frágiles ante la maquinaria monstruosa de la guerra, pero también llenas de belleza, por luchar por un ideal de libertad a pesar de ponerse en riesgo y finalmente dar su vida. (FOTO 9)

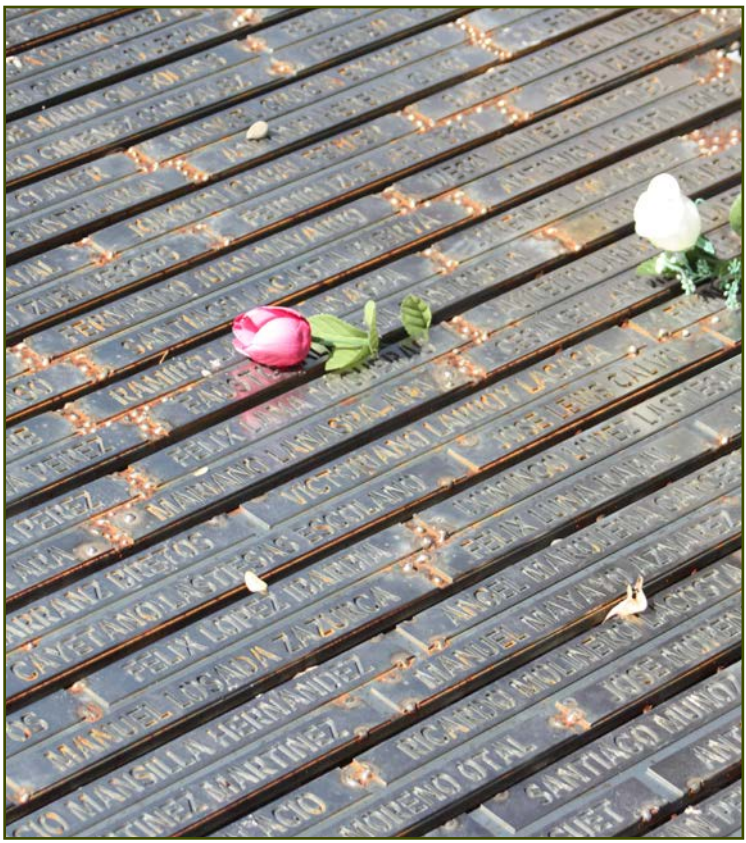
Fotografía 9

Fotografía 10

Las mariposas están realizadas en acero, alcanzando todo el conjunto unos cuatro metros de altura y siete de largo aproximadamente. Sobre la superficie de la plancha recortada, se puede observar la aparición intencionada de manchas que vuelven a ofrecer un doble significado, por un lado el de los colores de las alas de las mariposas, y por otro el de los disparos efectuados sobre los cuerpos y las manchas de sangre por ellos producidas. (FOTO 10)

En la base de la estructura, como ya hemos comentado, se ve un suelo de de grava gris que está cubriendo una base de hormigón. En este lugar se han colocado los nombres de las personas fusiladas objeto de recuerdo. (FOTO 11 y 12)

Una manera de representar la desgracia y la muerte a través de elementos tradicionalmente considerados como bellos y positivos que nos recuerda en el fondo a algunas de las obras de Henri Matisse en las que se representa la muerte y la destrucción de las guerras a través de formas y colores agradables que transmiten un pensamiento positivo.



Fotografía 11

Fotografía 12

También llama la atención el juego que las mariposas cortadas sobre la plancha de acero hacen con aquellas que están en negativo. Mariposas reales junto a mariposas soñadas, el espacio ocupado y el espacio vacío, lo físico y lo espiritual.

En Bielsa, el monumento a los republicanos, inaugurado en 2008. Sirve de ejemplo para aquellos monumentos que no presentan ninguna intencionalidad artística destacable. Es únicamente un monolito con dos placas en las que se pueden leer los nombres de las personas a las que se trata de recordar. En esta ocasión, los "*que todo lo perdieron por defender la libertad*".

El asunto de la incorporación de los nombres y apellidos está causando polémica en algunas personas y grupos ya que mientras que se eliminan los nombres de los muertos por el bando franquista, aparecen los del bando republicano, y mientras se retira la terminología y el vocabulario fascista, se recuperan las referencias conceptuales y las frases ideológicas de la izquierda republicana.

En el monumento conocido como "Los pozos de Caudé" se recuerda el siniestro episodio en el que fueron asesinados decenas de personas con y sin afiliación política,

Fotografía 13

Fotografía 14

hombres, mujeres con edades comprendidas entre los 11 y los 77 años. (FOTO 13) Fueron llevados en camiones, fusilados y sus cadáveres lanzados a un gran pozo de 84 metros de profundidad allí abierto para surtir de agua una antigua venta que había junto a la carretera. Dependiendo de las fuentes consultadas el número de asesinados varía, considerándose como válido el de unas 1000 personas.

El primer monumento fue levantado a principios de los 80, con la colaboración de personas que habían perdido a alguno de sus familiares. Un sencillo muro rectangular con dos monolitos a los lados y coronado por dos brazos con el puño cerrado, con una placa en el centro. (FOTO 14) A su lado se levanta el monumento moderno, construido al urbanizarse en entorno para ubicar allí un gran polígono industrial. Se trata de una composición realizada en acero córten compuesta por cinco elementos. Todos ellos son paralelepípedos regulares, colocados directamente sobre el suelo. (FOTO 15) El primero es más alto y estrecho que el resto, y colocado en posición perfectamente vertical. A partir de éste, el resto comienzan a presentar cierta inclinación hasta llegar al último, más bajo y ancho, que manifiesta una importante inclinación hacia la derecha del espectador. La

Fotografía 15

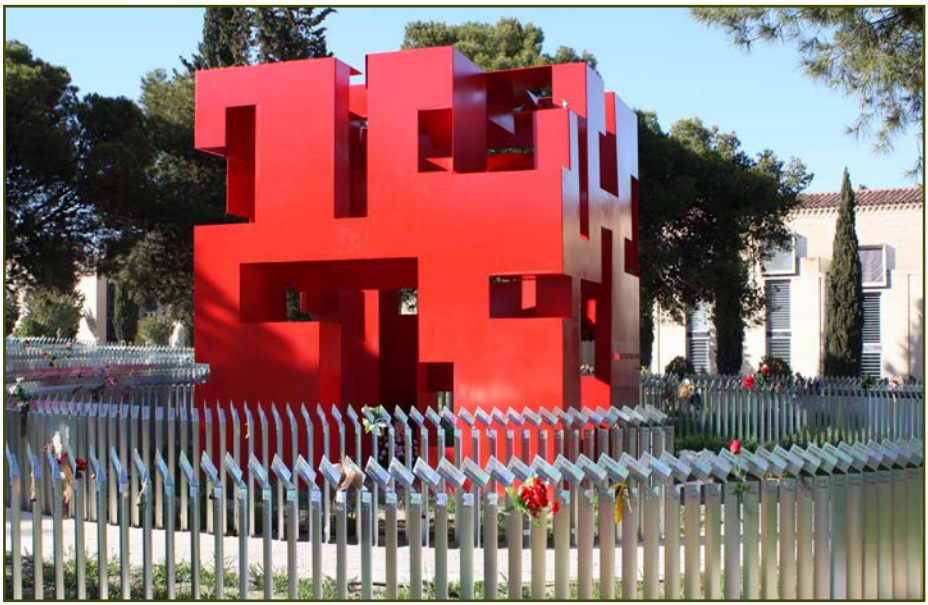
Fotografía 16

intención de artista parece que es transmitir la imagen del cuerpo ya inerte por el disparo del ejecutor, cayendo hacia su fatídico destino final dentro del pozo. Sirviendo de telón de fondo a los cinco monolitos, un muro pintado de color blanco, en cuya parte posterior se disponen placas con nombres de los fallecidos. (Foto 16)

Formando parte del mismo conjunto, se encuentran varias inscripciones y lápidas.

Una de las iniciativas que más impacto mediático han tenido de las desarrolladas en Aragón en relación con la memoria de la guerra civil ha sido el monumento colocado en el cementerio de Torrero de Zaragoza. (FOTO 17)

Está dedicado a la memoria de 3543 víctimas de la guerra civil y la postguerra. La



Fotografía 17

Fotografía 18

mayoría de ellos fueron sacados de la cercana cárcel de Torrero y fusilados en las tapias del cementerio. Gracias al estudio de diversas fuentes documentales se ha podido identificar con nombre y apellidos a casi tres mil de esas víctimas. El monumento es obra de los escultures Fernando Bayo, Miguel Ángel Arrudi y José Mª Castejón. Los nombres de las víctimas, escritos en placas metálicas, forman una espiral de más de 3500 metros cuadrados. (FOTO 18) En el centro de esa espiral se coloca un gran cubo de cuatro metros de lado, de un brillante color rojo y hueco, en una de cuyas caras se puede leer una inscripción con las palabras de Luis Cernuda "Recuérdalo tú, recuérdalo a los otros". Los lados de éste cubo aparecen abiertos como con ventanas cortadas sobre la propia superficie del acero, de manera que la luz incide en el interior del cubo mostrando un curioso juego de luces y sombras dependiendo de la hora del día que se visite. (FOTO 19) Una de las cosas que más llama la atención, quizás por tratarse de una obra con la que se rinde memoria a personas con nombres y apellidos, es la presencia de 600 placas en las que sólo aparece el texto "*hombre*" o "*mujer*", al no haber podido ser identificados.

Fotografía 19

Fotografía 20

A unos pocos metros de este monumento, nos encontramos con otro conmemorativo de los fallecidos en el bando franquista. Es el monumento que se encontraba en la Plaza del Pilar de Zaragoza, justo enfrente del edificio de los juzgados. (FOTO 20 y 21) Al edificarse, se quiso que la ciudad no quedara atrás en el recuerdo de los caídos respecto de otras ciudades españolas. Por eso se hizo un monumento de semejantes dimensiones. Un gran basamento monumental sobre el que se coloca la gran cruz de los caídos, todo realizado en piedra blanca de La Puebla, la misma con la que se hicieron los porches del Paseo de la Independencia

de la misma ciudad. Al remodelar la Plaza del Pilar, se desmontó el monumento y se colocó a la entrada del cementerio. Dos monumentos en el mismo lugar, uno junto al otro. Una especie de paradoja de la reconciliación.

Otra cosa es la recuperación de los elementos de patrimonio cultural relacionados con la guerra civil. Nos referimos a todos aquellos objetos, construcciones, útiles o artefactos que puedan tener valor para reconstruir o interpretar la sucesión de la guerra, y conocer mejor lo ocurrido en el transcurso de la misma.

Fotografía 21

Es este caso, los problemas morales sobre la recuperación de la memoria que acarrean los monumentos conmemorativos, no existe, ya que el valor se le otorga al bien es en relación con su importancia como transmisor de conocimiento y de documento histórico, y no por haber sido utilizado por un bando o por otro.

La restauración de trincheras, nidos de ametralladora o puestos de mando, desarrollada en los últimos años, ha sido realmente significativa. En Aragón, dentro de las actividades del programa Amarga memoria, se han recuperado las trincheras de la Sierra de Alcubierre, y se ha señalizado y musealizado el campamento de los maquis de la Sierra de Albarracín. Sin salir de la provincia de Teruel, también se ha actuado para la conservación y exposición para la visita de los restos de trincheras de Sarrión. Otros restos se conservan en bastante buen estado, como las trincheras de Rubielos de la Cérida.

Estas restauraciones no han causado ningún tipo de alarma social, más bien al contrario, se han visto con buenos ojos, y han llegado a generar un tipo de turismo que se ha denominado "turismo de trinchera". A diferencia de lo que ocurre con los monumentos, estos restos, que podríamos denominar como de moderna arqueología militar, despiertan el interés del público, movido por la curiosidad, o por la permanencia de una cierta idea de romanticismo aplicada a la figura del guerrillero. Para estos elementos parece que si que ha pasado el tiempo suficiente como para separarlos ideológicamente de los hechos para los que fueron creados. Es curioso ver como a la mayoría de los visitantes, aunque luego reflexionen sobre lo duro de la situación, en un primer momento les gusta imaginarse en el conflicto, agazapados en la trinchera o disparando su ametralladora desde el bunker. Aunque los carteles explicativos lo indiquen, el turista no repara en el bando desde el que disparaba en esas trincheras, es como si no importara.

Con los restos de las trincheras de Alcubierre se ha creado la llamada Ruta Orwell, aprovechando que estuvo luchando junto con el ejército republicano y que en alguna de sus obras las describió con detalle. (FOTO 22, 23 y 24) Este frente estuvo vigente desde octubre de 1936 hasta marzo de 1938. Eso explica la dimensión de las trincheras, la capacidad de los refugios y la calidad de los parapetos, ya que debían proteger un paso fundamental para controlar el entorno de Zaragoza y el acceso hacia Cataluña. Gracias a los distintos carteles, se puede conocer la diferencia entre un puesto de disparo individual o un de ametralladora. Mediante el uso de cartografía se muestra la evolución de la línea de frente, la ubicación de las trincheras y la disposición de cada bunker del entorno. (FOTO 25) La visita se complementa con el Centro de Interpretación, Documentación y Estudios de la Guerra Civil de Robres. Eso es también lo que se quiere potenciar en Sarrión, de la mano de los restos rehabilitados no hace muchos años.

Fotografía 22

Fotografía 23

Fotografía 24

Lo que nos indica este curioso fenómeno social de admitir la restauración de las trincheras y polemizar en lo referido a la monumentalización de la memoria, es que, aunque sea duro reconocerlo, la gente admite la guerra, incluso como algo inevitable dependiendo de la situación. Se tolera la existencia de guerras, incluso de guerras civiles. Y esto es así en tanto que se trata de un claro conflicto grupal, un enfrentamiento entre dos facciones. Al diluirse en la masa, la capacidad crítica individual se desactiva, dejándose llevar por el pensamiento único. En el momento en el que se viola la memoria de una persona concreta, con nombres y apellidos, o de un colectivo del que conocemos a sus miembros, ese criterio se anula, activándose de nuevo el odio y el rencor subyacente.

Hace unos años tuve la oportunidad de entrevistar a un grupo de personas que había vivido la guerra civil. La mayoría de ellos eran de la provincia de Teruel, pero también había personas de otros lugares también muy castigados durante la contienda. Eran muy pequeños cuando presenciaron los hechos que narraban, pero lo hacían con una claridad y coherencia tales que parecía que los estuvieran viviendo en esos mismos momentos. En las conversaciones, poco a poco surgían las historias personales de muerte, soledad, hambre y miedo. Así, y aunque no es lugar ahora para describir pormenorizadamente las

historias que narraban estas personas, desde la oscuridad del pasado, salían a la luz del presente, los silbidos de las balas y los proyectiles, la destrucción de sus casas, la visión directa de los cadáveres.

A ninguno de ellos les gustaba recordar. Parecían temer que por esa ventana abierta al pasado se colara de nuevo el sufrimiento de lo vivido. Ellos, damnificados de la guerra, aunque con la suerte de haber salvado la vida, no querían recordar. ¿Qué es lo que pretendemos entonces con la construcción de monumentos conmemorativos y con la restauración de los restos militares de la guerra civil?.

Se entiende todo lo que se dice al respecto: hacer justicia con la memoria de las víctimas, recordar los hechos para que no vuelvan a repetirse... Aunque esto sea muy cierto, a veces parece que nos conmemoremos a nosotros mismos, reflejando nuestro pensamiento, opción política o posición ante el conflicto. No conmemoramos realmente el hecho histórico, si no una reconstrucción de ese pasado hecha a nuestra medida. El hecho no es tanto el hecho en sí, como lo que nosotros, con nuestras circunstancias, sentimos que fue.

Todos sabemos perfectamente quién formó el ejército nacional, y quién el republicano. Excepción hecha de los políticos, de los mandos y de los militares propiamente dichos, el ejército estaba compuesto por gente de a pie, reclutados obligatoriamente dependiendo de que el lugar en el que vivían perteneciese al bando republicano o al nacional. Soldados del pueblo arrastrados a luchar en el campo abierto de la batalla mientras los principales culpables, los ideólogos y gobernantes de uno y otro bando y sus familias dormían en refugios o salvaban la vida en otros países.

Que bueno sería levantar un monumento a la estupidez hispana que decorar con los nombres de los que acarrean a sus espaldas los cuerpos de tantos hombres y mujeres muertos en el conflicto. Sus manos y su memoria siempre estarán manchadas con sangre inocente por acción o por omisión. Mientras tanto nosotros seguimos discutiendo sobre que nombres recordamos y cuales borramos, sin reparar en que en la amplia base de esta pirámide feudal todos fueron tan inocentes como culpables.

En realidad, los monumentos no hablan solos, pueden recordar lo que nosotros queramos, de nosotros depende que lo hagan y que lo que digan sea verdaderamente representativo y justo.

La Memoria, el Recuerdo y el Olvido:

Bloque sonoro

06

Trabajando por la recuperación de la Memoria Histórica.

La Asociación Pozos de Caudé y el caso particular de la Sociedad Obrero Agrícola de Cella.

Francisco Sánchez Gómez
Presidente de la Asociación Pozos de Caudé

El principal impulso que mueve a la Asociación Pozos de Caudé es mantener viva la memoria de los represaliados por el régimen franquista durante la Guerra Civil y la posguerra, muchos de ellos arrojados a una fosa común a pocos kilómetros de Teruel, en la carretera nacional 234, en el lugar conocido como los Pozos de Caudé. En ese mismo lugar se establecieron los primeros contactos entre los familiares de las víctimas que acudían, normalmente, el 1 de mayo a depositar flores.

Durante los años previos a la muerte de Franco, familiares y amigos de los asesinados coincidían y conversaban sobre la posibilidad de dignificar aquella zona y de investigar cuanta gente había sido enterrada, no solo en esa fosa, sino también en otras de la provincia de las que se tenía conocimiento. Pero por supuesto, no fue hasta la llegada de la democracia cuando se pudieron unir esfuerzos y se empezó a trabajar para lograr estos objetivos. (Figura 1).

En varias reuniones celebradas en la sede del sindicato UGT dos años antes de las elecciones municipales de la legislatura 1979-1983, se decidió construir

Figura 1 - Exterior del pozo de 82 metros de profundidad donde fueron arrojados los cuerpos de las víctimas

un monumento, junto a la fosa de los Pozos de Caudé, que señalase el lugar y las circunstancias por las cuales vecinos de pueblos de la provincia cercanos a la capital, y también de Teruel, habían sido trasladados allí y asesinados en los años 1936-1939.

Destacó el esfuerzo de los hermanos Ángel Volney Sánchez y Juan Jaurés Sánchez, del Senador por la Provincia de Teruel Álvaro de Diego y del Secretario Provincial de UGT, Eusebio Hernández, quienes lograron reunir los medios materiales y humanos necesarios para llevar a cabo tan difícil tarea. Complicada, sobre todo, por el miedo que todos sentíamos en una todavía joven democracia. Con sus propias manos son los miembros de la asociación y simpatizantes quienes construyen el monolito.

Por suerte, no estaban solos. Viejos militantes de partidos y sindicatos de izquierdas, así como jóvenes que acababan de entrar a formar parte de los mismos, comprendieron la necesidad de ayudar a los familiares de las víctimas en la manera que cada uno podía.

En dichas reuniones y conversaciones, también se habló de hacer lo mismo en otras fosas comunes de la provincia: Calamocha, Singra, Gea de Albarracín, Albarracín, Alcalá de la Selva, Mora de Rubielos, etc...

Al no tener medios, ni datos precisos de ubicación, ni listados de fusilados, este primer monumento en memoria de las víctimas se consideró un punto de arranque en la ardua tarea de investigar y proteger los relatos, documentos y lugares relacionados con los asesinatos llevados a cabo en la provincia de Teruel.

En definitiva, la penosa circunstancia de ser una de las fosas más grandes del país, supuso también que este fuese un importante lugar de reunión y atracción de gentes que pretendían no olvidar lo sucedido, las mismas que empezaron a trabajar en lo que más tarde tomaría forma de asociación.

No sabemos con exactitud cuantos fueron los arrojados a la fosa de los Pozos de Caudé, se piensa que fueron alrededor de 1005, porque un vecino de Concud que por su proximidad a los Pozos podía oír los disparos, anotó los tiros de gracia durante los meses de julio de 1936 a diciembre de 1937. A partir de los testimonios orales facilitados por los colaboradores y miembros de la asociación, se ha logrado reunir una lista de más de trescientas personas, con nombres, apellidos y circunstancias de su desaparición[1].

La mayor parte de las muertes se producen en el verano del 1936. Esperaron a los trabajadores que volvían al pueblo desde los campos o sacaron a la gente de sus casas por la noche, sin decirles a donde iban, ni a ellos, ni a sus familias que se quedaron esperando recibir noticias, en algunos casos hasta hoy. Fue común que al no encontrar al marido, se llevaran a su mujer o a algún hijo, incluso hay casos de familias enteras. Presos de la cárcel de Teruel, en supuestos traslados a otras prisiones, terminaron en los Pozos de Caudé. Las familias al no saber nada uno o varios días después, solían intentar obtener alguna respuesta acercándose hasta la cárcel. Unas veces había suerte y estaba allí detenido todavía y lograban despedirse de él y otras lo habían arrojado a los Pozos sin llegar a hacer su ingreso en prisión.

No tener certezas, no saber qué fue de nuestros seres queridos, provoca sentimientos que impiden elaborar el duelo correctamente, siendo muy importante

1 Martín de Pozuelo, Eduardo: "Una historia en espera de un final", La Vanguardia, 20 de octubre de 2002.

para los familiares: hablar con gente que ha sufrido circunstancias similares; tener un lugar para recordar y posibilidades de investigar lo sucedido. Por otro lado, los ánimos de personas comprometidas con la democracia y los derechos humanos han sido siempre de gran ayuda.

Ayuda que siempre hemos precisado y que agradecemos como por ejemplo el caso de los propietarios de los terrenos donde se ubica el pozo que nunca labraron la tierra de los alrededores y permitieron a los familiares hacer suyo, simbólicamente, el lugar con la colocación del monolito. Sabemos, por la historia oral, que en esa zona se ubicaba una "venta" a pie de carretera donde descansaban los viajeros y sus animales antes de llegar a Teruel.

Volviendo a la construcción del monumento. Los hermanos Ángel Volney Sánchez y Juan Jaurés Sánchez hicieron varios bocetos, siendo el construido el que mayor aceptación tuvo. En él se lee una placa con la siguiente inscripción: "A nuestros compañeros fusilados aquí por defender la libertad y la democracia. 1936-1939". (Figura 2).

Figura 2: Monumento realizado en 1979 en memoria de las víctimas

A finales de 1979, comenzaron los trabajos que fueron realizados por los hermanos Sánchez con la ayuda de varios albañiles. Adornando el monolito, como símbolos de la lucha por la democracia y la libertad se colocaron dos esculturas: una mano con el puño cerrado y una paloma de la Paz. Al mismo tiempo, se valló el pozo y se plantaron algunos arbustos. Para financiar los costes de mano de obra y materiales, se hizo una petición de colaboración a todas las personas interesadas en contribuir a llevar a cabo tan ilusionante proyecto. Aunque lo recaudado no llegó a cubrir el coste total de la obra, los que trabajaron dejaron de recibir remuneración como parte de su aportación.

Una vez señalado el lugar con esta construcción, cada vez fueron más los que se acercaban año tras año, sin ninguna organización, el 1 de mayo. Colocaban ramos de flores y depositaban placas con los nombres de los que estaban allí enterrados. Al mismo tiempo se fue instaurando ese día la costumbre de visitar otras fosas y enterramientos partiendo de los Pozos de Caudé y pasando por el cementerio de Gea de Albarracín, la fosa que se encuentra entre Gea de Albarracín y Albarracín y el cementerio de Albarracín.

En aquellos años los sindicatos UGT y CCOO toman el acuerdo de terminar la celebración del 1 de mayo en los Pozos de Caudé junto a los familiares recordando a las víctimas; y desde 1994 se piensa en ir aportando algunas pequeñas cantidades para lograr un mínimo mantenimiento del entorno.

En 2001 se recogen los datos de las personas interesadas en formar parte de una fundación cuyo objetivo principal es agrupar a todos los familiares y simpatizantes uniéndolos en la lucha por la recuperación de la memoria de las víctimas, localizando nuevas fosas y creando una lista de desaparecidos y asesinados. Además, se considera prioritario proteger las fosas que se conocen en la provincia, comenzando por esta que da nombre a la asociación.

Valoramos la posibilidad de crear una fundación, en un primer momento, eligiendo esta figura por considerarla lo suficientemente sólida para emprender la compra de los terrenos entorno a los Pozos, actuación que resulta prioritaria para garantizar la protección de la fosa.

Se contó con el apoyo de los sindicatos UGT, CNT, CCOO y los partidos políticos IU, Partido Comunista y PSOE, apoyos nada desdeñables que, sin embargo, no

fueron suficientes para hacer frente con un capital mínimo, que no pudo reunirse sumando, al apoyo económico de sindicatos y partidos, las cuotas de inscripción de los miembros y de las aportaciones voluntarias. En lugar de una fundación, tuvimos que conformarnos con crear una asociación, que finalmente ha resultado igual de operativa, al no ser necesario llevar a cabo la adquisición de los terrenos.

El relato de la construcción del monolito y la creación de la asociación son una muestra de que no ha sido fácil llegar donde estamos, que se trata de un largo proceso en el que hemos trabajado constantemente, con pocos medios pero con muchas ganas.

Mientras tanto surgió un nuevo proyecto para la construcción del polígono PLATEA que incluía los terrenos donde se encuentran los Pozos de Caudé. Nos dirigimos a la Consejería de Obras Públicas y Urbanismo de la Dirección General de Patrimonio, para trasladarles la necesidad de que fuesen respetuosos con el solar y el entorno, logrando nuestro objetivo, gracias a la buena disposición de todas las partes (Figura 3).

Entre las reformas llevadas a cabo para convertir los terrenos en zona ajardinada destacó la colocación, en mayo del 2007, de una obra escultórica diseñada por el

Figura 3 - Escultura realizada por Rafael Calvo e integrada en la construcción del Polígono PLATEA.

arquitecto técnico Rafael Calvo Sánchez. Se trata de una composición con cinco placas de acero corten, proyectadas delante de un panel del mismo material que disminuyen en tamaño y se inclinan, aludiendo la forma en que fueron doblegándose los cuerpos de las víctimas tras recibir la descarga de los fusiles. Un acertado tratamiento de un tema delicado que encaja bien en el entorno que lo acoge, junto al viejo monolito que no ha dejado de tener impacto en el visitante.

Al mismo tiempo y gracias a los cuidadosos trabajos llevados a cabo por la empresa encargada de la gestión de PLATEA, se descubrió una nueva fosa con 13 cuerpos. Sabíamos por los testimonios orales que varias personas asesinadas habían sido enterradas en una fosa improvisada cerca del pozo, al no caber más cuerpos en él. Durante las excavaciones llevadas a cabo en las cercanías para la construcción de PLATEA, se confirmó lo que nos habían contado, e inmediatamente se informó al Gobierno de Aragón, que puso los medios necesarios para que comenzaran los trabajos de exhumación. La Asociación se implica en el proceso acompañando a los familiares de las víctimas y presentando los resultados de las exhumaciones durante la celebración del 1 de mayo de ese mismo año[2].

Volviendo a la creación de la Asociación Pozos de Caudé, el 17 de febrero del 2004 es dada de alta en el registro de Asociaciones de DGA con varios objetivos claros que resumen lo expuesto: unir esfuerzos para investigar y dar a conocer lo sucedido a las víctimas de la Guerra Civil y la dictadura; mantener en condiciones dignas las fosas comunes en la provincia y encontrar nuevas fosas de las que no se conoce su ubicación exacta; ayudar a aquellas personas que como consecuencia de haber sido represaliadas continúan estando en condiciones precarias y colaborar con otras instituciones y personas que trabajen por lograr estos mismos objetivos.

Desde la creación de la Asociación hasta hoy, hemos desarrollado multitud de proyectos y actividades, entre los cuales destacaremos la exhumación de las fosas de Alcalá de la Selva[3]

2 Sobre los trabajos de exhumación: ALONSO CISTER, David., *Verano del 36. La fosa común de la Guerra Civil de los Llanos de Caudé (Teruel),* ed, Mira Editores, Zaragoza, 2008.

3 Los resultados de la investigación llevada a cabo sobre los sucesos de Gudar, Alcalá de la Selva y Aliaga y que se ratifican con el descubrimiento de la fosa de Alcalá, son compendiados en: SANCHIS ALFONSO, José Ramón, *Maquis una historia falseada. La Agrupación Guerrillera de Levante (desde los orígenes a 1947)*, Vol I y Vol II, Ed. Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Patrimonio Cultural, Gobierno de Aragón y Asociación Pozos de Caudé, Zaragoza, 2007.

y Singra[4], impulsados por la Asociación y llevados a cabo por el Gobierno de Aragón, que han servido para identificar y devolver los restos de algunas víctimas a los familiares y amigos que nunca dejaron de recordarles; hemos atendido peticiones de familiares de soldados de ambos bandos que buscaban referencias de fallecidos en el frente de Teruel; hemos recogido testimonios no solo de los momentos más crudos vividos por las personas que han sido víctimas de la represión franquista, sino también "historias de vida", relatos individuales que reunidos forman un excelente retrato del siglo pasado.

También estamos muy satisfechos con el resultado de las Jornadas para la Recuperación de la Memoria Histórica que se vienen repitiendo todos los 1 de mayo desde 2006 y que reúnen a investigadores, historiadores, periodistas, escritores, familiares de las víctimas y gentes interesadas en saber más sobre el tema. (Figura 4).

Entre los momentos que más han merecido la pena en este proceso, recordamos especialmente el haber podido compartir la satisfacción de las personas que han recuperado los restos de sus padres, hermanos, familiares y amigos desaparecidos, los debates entre los asistentes a las jornadas con nuevas informaciones, discusiones y diferentes perspectivas, que nos han animado a continuar nuestra labor, y la amistad de muchas personas que a lo largo de estos años han ido colaborando con la Asociación.

La Sociedad Obrero Agrícola de Cella

Nos gustaría poder contar aquí la historia de todas las personas enterradas en los Pozos de Caudé, y aunque no descartamos seguir participando en adelante en este proyecto con nuevas noticias sobre otros pueblos de la provincia, no tendríamos espacio en esta ocasión, ni siquiera para mencionar someramente la gran cantidad de casos conocidos. Por eso decidimos centrarnos en el ejemplo concreto de Cella, que es al mismo tiempo uno de los más representativos por la cantidad de personas que fueron represaliadas[5].

Hoy solo queda el arruinado edificio de la Sociedad Obrero Agrícola de Cella, en la plaza mayor, junto al ayuntamiento. Símbolo de aquel otro poder que se creó

4 ASOCIACIÓN POZOS DE CAUDÉ, *Proceso de exhumación de la Fosa de Singra*, 2008. www.nodo50.org/**pozos**de**caude**/.../ Proceso%20**Exhumacion**%20**Fosa**%20Singra%202008.pdf

5 Además de considerarlo representativo, es una historia que conozco bien por afectar a mi familia, siendo mi abuelo paterno miembro de la Sociedad Obrero Agrícola de Cella y uno de los asesinados en los Pozos de Caudé.

Figura 4 - Programa de las VI Jornadas para la Recuperación de la Memoria Histórica de la Asociación Pozos de Caudé.

a partir de la voluntad de muchos vecinos del pueblo, de mejorar el acceso a la educación y la cultura, y a la posibilidad de trabajar con medios y herramientas que aligerasen un poco las duras tareas del campo. (Figura 5).

Figura 5 - Exterior del inmueble perteneciente a la Sociedad Obrero Agrícola de Cella.

En 1913 se crea la Sociedad Obrera según un documento de 1915 que forma parte de lo poco que ha quedado escrito sobre la historia de la misma. Sabemos que parte del terreno para la construcción del inmueble se había permutado a la iglesia a cambio de un solar cercano a la Fuente de Cella donde se construyó una nueva ermita dedicada a San Pedro. Era una enorme parcela llena de posibilidades donde se planificó y comenzó a levantar el actual edificio gracias al esfuerzo de todos los socios, que iban aportando lo que podían.

En marzo de 1932, se presentaron sus estatutos en el Gobierno Civil de la Provincia. A través de estos estatutos y, sobre todo, de la conversación con las personas que aún viven que formaron parte de la sociedad, sabemos que la iniciativa para su creación partió de los hombres y mujeres de Cella, que pensaron en hacer algo que les uniese a todos y que fuese útil para un mejor aprovechamiento de las labores del campo, además de ser un centro que ayudase a impulsar el acceso a la educación y la cultura, similar a muchas otras sociedades y hermandades que surgieron en otros puntos del país con las mismas finalidades.

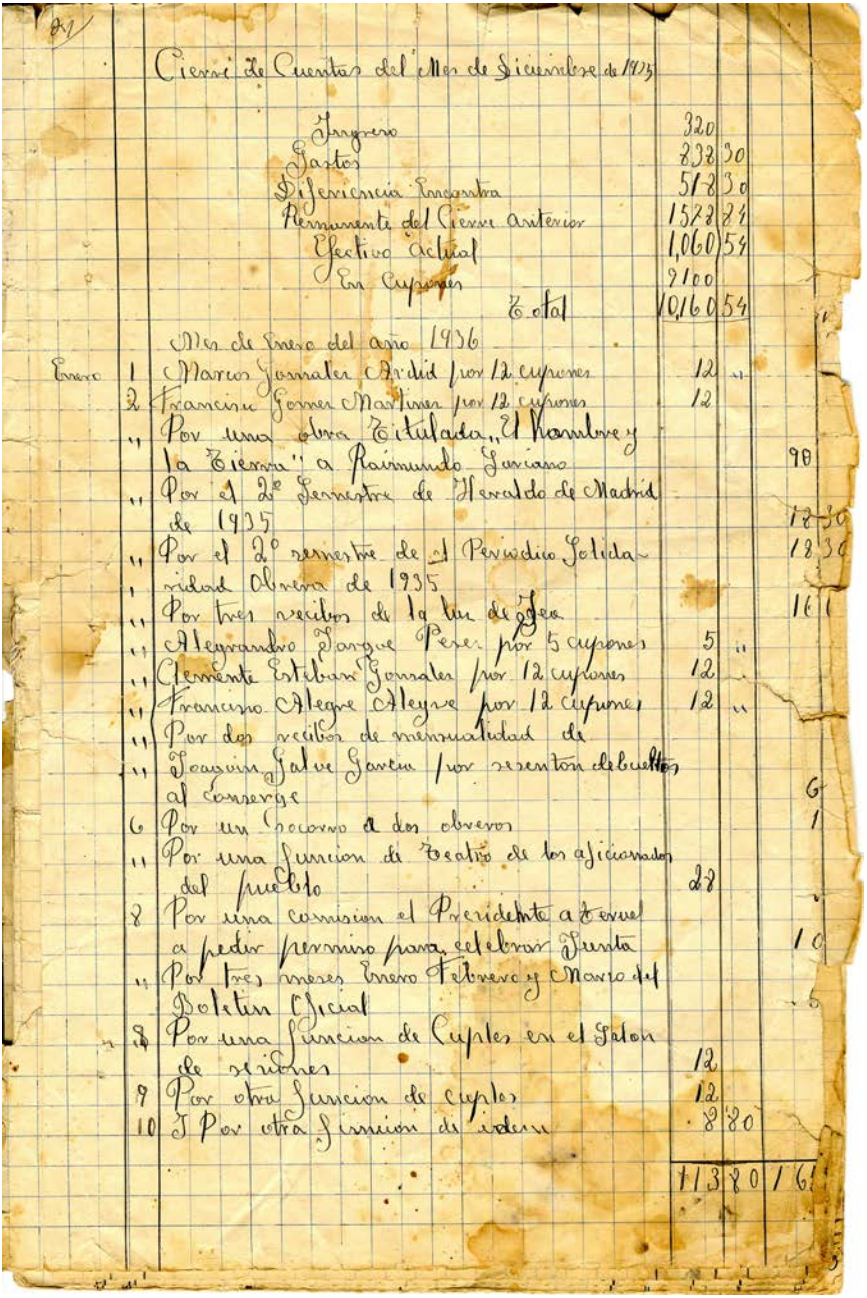
Para su construcción se creó una comisión dirigida por varios albañiles, que organizaron los trabajos en los cuales participaron muchos vecinos del pueblo y miembros de la sociedad. En el edificio se almacenaron aperos de labranza, herramientas y maquinaria agrícola, que se podían alquilar previa solicitud y equitativamente según las posibilidades de cada uno. También se abrió un bar y una tienda y en sus amplios salones se celebraron bailes, sesiones de teatro, etc... La prensa nacional y una buena colección de libros era gestionada por un bibliotecario, nombrado al mismo tiempo que el resto de cargos de la sociedad.

Todos los bienes muebles y documentación de la sociedad fueron desapareciendo a lo largo del periplo sufrido por el edificio con diferentes usufructuarios tras su incautación, a excepción de los estatutos originales y de unas hojas del libro de cuentas, que fueron arrancadas por miedo a represalias en 1936 y guardadas durante años por uno de los miembros de la junta. En ellas encontramos anotadas alguna de las actividades promovidas en 1935 que reproducimos aquí por ser muy ilustrativas de la actividad de la Sociedad Obrera: una función de teatro de los aficionados del pueblo, una función de cuplés en el salón, el uso de arados, 30 libros para la biblioteca, 6 discos para la gramola, 48 sillas a 6 pesetas, 24 tapetes para las mesas de juego, un trimestre del periódico Izquierda Republicana, 6 metros de tela para el entarimado del baile de carnaval, por poner un telegrama protestando por la pena de muerte al Presidente de la República a Madrid... (Figura 6).

Un incendio en 1935 destruye gran parte del inmueble, pero no las ganas de que el proyecto siga adelante, como se deduce de los gastos ocasionados por la reparación de los daños producidos por el mismo, que se detallan en dicho libro de cuentas.

La Sociedad Obrero Agrícola de Cella fue un ejemplo de solidaridad, convivencia, amistad y participación. Debemos valorar cómo en aquel momento esas personas sin medios y con muchísimo esfuerzo se unieron para impulsar un proyecto común e ilusionante que les llevase a mejorar sus condiciones de vida.

La Guerra Civil acabó con todo, lo arrasó completamente. No hablamos tanto del edificio, que se mantuvo más o menos, sino sobre todo de las personas, los miembros de la junta que fueron perseguidos y asesinados junto a los socios y sus familias. La Sociedad Obrera tenía que desaparecer, sus ideales de cambio y justicia social no resultaban nada convenientes al nuevo régimen. De las 70 personas que fueron asesinadas en Cella, 13 mujeres y 1 hombre están enterrados en el cementerio


Cierre de Cuentas del Mes de Diciembre de 1935

		Ingresos	Gastos
	Ingreso	320	
	Gastos	838 30	
	Diferencia Encontra	518 30	
	Remanente del Cierre anterior	1578 84	
	Efectivo actual	1,060 54	
	En Cupones	9100	
	Total	10,160 54	
	Mes de Enero del año 1936		
Enero 1	Marcos Gonzalez Ardid por 12 cupones	12 "	
2	Francisco Gomez Martinez por 12 cupones	12	
"	Por una obra Titulada „El Hombre y la Tierra" a Raimundo Soriano		90
"	Por el 2º Semestre de Heraldo de Madrid de 1935		12 50
"	Por el 2º semestre de el Periodico Solidaridad Obrera de 1935		12 30
"	Por tres recibos de la luz de ...		16
"	Alejandro Sanchez Perez por 5 cupones	5 "	
"	Clemente Esteban Gonzalez por 12 cupones	12	
"	Francisco Alegre Alegre por 12 cupones	12 "	
"	Por dos recibos de mensualidad de		
"	Joaquin Galve Garcia por ... al conserje		6
6	Por un socorro a dos obreros		1
"	Por una funcion de teatro de los aficionados del pueblo	28	
8	Por una comision el Presidente a Teruel a pedir permiso para celebrar Junta		10
"	Por tres meses Enero Febrero y Marzo del Boletin Oficial		5
8	Por una funcion de Cuples en el Salon de ...	12	
9	Por otra funcion de cuples	12	
10	Por otra funcion di idem	8 80	
		113 80	161

Figura 6 - Página del libro de cuentas de la Sociedad Obrera del año 1935

de Albarracín, otros 12 hombres se encuentran en la fosa situada en la orilla de la carretera, entre Gea de Albarracín y Albarracín y el resto, según los testimonios, en la fosa de los Pozos de Caudé.

Durante años, familiares de los represaliados (en su mayoría pertenecientes a la Sociedad Obrera) se siguieron reuniendo para elaborar la lista de desaparecidos y asesinados. Algo muy básico pero completamente necesario, sobre todo porque muchas familias tuvieron que marcharse del pueblo o tenían miedo de contar lo sucedido y de no ser por aquellas reuniones, no conoceríamos cuanta gente se llevaron.

A partir de las primeras elecciones se intentan buscar los documentos correspondientes al proceso de incautación del edificio, que según los miembros de la junta se encontraban en el archivo del Juzgado de Albarracín. En un primer momento la petición fue denegada, por provenir de particulares y no de ninguna institución o asociación oficial.

Hablamos con el senador Álvaro de Diego, quien consigue obtener copia de este proceso donde se explica que la casa pasa a ser propiedad del gobierno y este permite el usufructo a Falange. Cuando Falange pierde fuerza, se traspasa a la Hermandad de Labradores y más tarde, con la llegada de la democracia, se instalará en el edificio la Cámara Agraria. (Figura 7).

Tras la muerte de Franco, los descendientes de aquellos socios, que no habían dejado de ayudarse y apoyarse en los largos años de la dictadura, pretenden

Figura 7 - Fachada de acceso al café en el edificio de la Sociedad Obrera.

recuperar la memoria de la Sociedad Obrera, dar voz a los que habían sido callados y recuperar el edificio que había sido incautado (vivían en Cella todavía una docena de aquellos socios, 3 de ellos miembros de la junta hasta 1936). En 1986 se dan de alta como asociación e inician los trámites para lograr la devolución del inmueble.

La Delegación del Ministerio de Trabajo permite el usufructo del edificio a la Asociación Obrero Agrícola de Cella mientras queda pendiente una sentencia para reclamar la propiedad al estado. Se intenta llegar a una solución intermedia que reconozca los derechos de la asociación y que no perjudique a la Cámara Agraria, sin lograr el resultado deseado. Finalmente el delegado de trabajo provincial se implica en el proceso y se consigue recuperar el usufructo del edificio. En septiembre de 1999 se firma la escritura de reintegración por la administración del estado a favor de la Asociación.

De entre las indemnizaciones a los represaliados en España por medio del reintegro de bienes inmuebles, es este el único caso en que no es un partido político o sindicato quien consigue que sea atendida su reclamación, sino una asociación formada por los herederos de aquellos miembros de la Sociedad Obrera, y considerada sucesora de la anterior disuelta en 1936[6].

6 El País, 15 de diciembre del 2006, p. 19.

07

José María Herrero Marzo.

Toda una vida dedicada a la paleontología

Textos:
José Prieto Martín, Vega Ruiz Capellán y Maribel Herrero

Fotografías:
José Aznar Alegre

Perfil

José Mª Herrero es un hombre generoso, un paleontólogo autodidacta y vocacional que nació en Galve en 1925. Cuando tenía 9 años empezó a interesarse por los fósiles que encontraba en su localidad. Fue un alumno brillante que no pudo seguir estudiando porque estalló la Guerra Civil y truncó sus estudios y su futuro prometedor, pero no consiguió eliminar su curiosidad, su afán investigador y su pasión por la paleontología.

Durante toda su fructífera vida, su constancia, su esfuerzo y su trabajo de prospección y búsqueda de restos paleontológicos, que ha puesto a disposición de estudiosos y expertos de prestigio, han hecho posible que Galve, y por extensión Aragón, sea un territorio con un gran legado paleontológico.

Su primera profesión fue la de agricultor, ayudando en las tierras de su familia y, posteriormente, secretario de Cámaras Agrarias. Casado con Isabel Gascón y padre

de once hijos, ha sabido conjugar con gran acierto su vida familiar, su trabajo y la paleontología. Persona curiosa y observadora ha colaborado en numerosas actividades, entre ellas la fenología. Ha sido un gran divulgador de su pueblo a lo largo y ancho de Aragón, España y el mundo. Sin él, seguramente, Galve no hubiera tenido la relevancia que tiene en el mundo científico ni la atracción de innumerables investigadores y personas curiosas interesadas por la paleontología.

Isabel, su mujer, ha compartido y, en muchas ocasiones, soportado con infinita paciencia esa rara afición, viendo como la casa se llenaba de "piedras y tierra" y, otras veces, de estudiantes, paleontólogos y gente interesada en conocer los materiales de José María, llegando incluso a compartir comida y casa con algunos visitantes.

A lo largo de su vida ha recibido reconocimientos, destacamos el de la Diputación Provincial que le otorgó la Cruz de San Jorge en 1989 y, también, el del Gobierno de Aragón que le otorgó el premio al Mérito Cultural en 1990. El Ilustre Colegio oficial de Geólogos le hizo una mención honorífica, la Sociedad de Amigos del Museo Paleontológico de la Universidad de Zaragoza también. Además le han reconocido

asociaciones como Luis Buñuel de Calanda en 1994, el premio Batallador de Calamocha en 1995, el Peirón del Altiplano en el 2002, el homenaje de la Asociación cultural "dinosaurio" de Galve en 2007, la publicación de las jornadas y el homenaje editado por el Instituto de Estudios Turolenses en el 2010 y el homenaje del Consejo Aragonés de las personas Mayores del Gobierno de Aragón en el 2011 y, sobre todo, ha tenido el reconocimiento y el aprecio de todas las personas que, a lo largo del tiempo, han pasado y pasan por Galve y por el Museo paleontológico.

Con los reconocimientos ha convivido el ninguneo por el solo hecho de no ser paleontólogo. Le ha desanimado bastante el no poder continuar con la labor de prospección y cuidados de yacimientos, ya que, con la ley de 1999, no se le facilitó ninguna autorización para seguir protegiendo aquello que siempre había preservado y, sobre todo, no puede ver realizado el sueño de donar su colección a Galve, instalándola en un museo que está sin finalizar.

Entre otros tesoros que posee José María están, además de los materiales, documentos, escritos, cartas, artículos y otra mucha información donde queda recogida una pequeña historia de la paleontología de los últimos cincuenta años, guardados entre sus cajas y cuadernos, dispuestos para que sean investigados.

Entrevista

P: Usted empezó a interesarse por los fósiles a muy temprana edad, con el paso del tiempo se ha convertido en un especialista en la materia. ¿Un paleontólogo, nace o se hace?

R: A lo largo de mi vida he atesorado una importante colección de materiales paleontológicos que siempre he puesto a disposición de los especialistas. Pero el hecho de no tener un título universitario ha sido un problema para mí a partir del año 1999, cuando el Gobierno de Aragón dictó la ley de Patrimonio Cultural Aragonés en la que quedaba totalmente prohibido recoger material paleontológico. Así que, al no ser paleontólogo, se terminó para mí el trabajo de campo. En alguna ocasión han intentado mofarse de mi tarea; quiero contar una anécdota que me ocurrió con cierto paleontólogo. Me encontraba lavando sedimento para después revisarlo con la lupa y este caballero me dijo: "José Mª es una pena que aquí en España estemos tan atrasados y nos cueste tanto tiempo y trabajo esta tarea. En Estados Unidos están tan avanzados que tienen hormigas amaestradas que introducen en la tierra y sacan los dientes de los mamíferos". Callé y dejé mi respuesta para mejor ocasión. Unos días más tarde fui a un yacimiento con nuestro perro Oscar y una cámara de fotos, coloqué unos trozos de tocino tras un resto de dinosaurio, cuando el perro se acercó al hueso para comerse el tocino, le hice una foto. Poco tiempo después, cuando el paleontólogo volvió de nuevo por mi casa, le dije: "¿Recuerdas que me hablaste de lo avanzados que estaban los norteamericanos con las hormigas adiestradas para descubrir los dientes de los mamíferos? Pues mira, les dices a estos norteamericanos que aquí, en España, concretamente en Galve, no tenemos todavía hormigas amaestradas pero sí tenemos perros amaestrados para descubrir los huesos de los dinosaurios, como puedes ver en la foto".

Usted un día se encontró un trozo de madera petrificada que le llevó a encontrar restos de dinosaurios. ¿Qué recuerda de esta época?

Que estaba labrando y me encontré un pequeño trozo de madera petrificada. Este hallazgo fue muy importante para mí, ya que, hasta entonces, sólo conocía fósiles marinos. Tenía una pequeña colección de *amonites* y *belemnites* (que llevé al colegio) y que empecé a reunir a partir de los 9 años, ya que, un día al salir de la escuela, vi a un grupo de niñas que jugaban a las "*tabas*" y a los "*pitones*", me llamaron la atención sus piedras y les pregunte de dónde las

habían sacado. Me respondieron que del campo, así que conseguí un puñado de esas piedras y se las llevé al maestro D. Luis Jarque Cervera, que me dijo que eran *rinocelas* y *terebratulas* que habían vivido en el fondo del mar.

El hallazgo de la madera fósil en unas facies continentales me hizo pensar que, si había árboles, también podría haber restos de animales y, efectivamente, a solo un kilómetro de distancia de ese barranco, en la zona conocida como la *Maca,* encontré los primeros vertebrados fósiles de *Iguanodon.*

Cuando encontró estos restos (vertebrados fósiles de *Iguanodon),* ¿qué hizo?

Los primeros restos de dinosaurios los encontré, tal como he dicho, en una zona conocida en la literatura paleontológica como yacimiento de la *Maca.* Un amigo mío publicó una reseña en el diario de Teruel "*Lucha*". Esta noticia de mi hallazgo hizo que vinieran a Galve Dña. Pura Atrian responsable del Museo Provincial de Teruel y D. Dimas Fernández Galiano, profesor de ciencias en el Instituto Ibáñez Martín de Teruel. Revisaron el material y yo se lo presté en depósito al Museo Provincial para realizar su estudio.

Sabemos que posteriormente encontró más restos fosilizados.

Descubrí más restos fósiles en las orillas de la carretera, en las Zabacheras, cuando construían la carretera, concretamente varias vértebras que también se depositaron en al museo de Teruel, se clasificaron provisionalmente como restos de un gran *sauropodo.* Sus estudios llevaron al descubrimiento del primer *saurópodo* español, el ***Aragosaurio***, que resultó ser único en el mundo.

¿Qué recuerdos tiene de cuando realizó prospecciones exhaustivas en la zona y cuántos yacimientos de huesos de dinosaurios encontró? ¿Qué metodología de trabajo seguía para descubrir estos yacimientos, están todos estudiados?

Estas prospecciones las hice a partir de los 34 años, época en la que saqué una plaza de funcionario y empecé a tener las tardes libres. Cuando mis hijos tenían vacaciones y hacía buen tiempo me iba con ellos al campo. Les explicaba que el campo es como un libro abierto, con muchas páginas, y que cada una de ellas nos va contando como se ha desarrollado la vida desde hace millones de años. Formamos un equipo y comenzamos una prospección exhaustiva de la zona, encontrando más de 60 yacimientos de vertebrados, muchos de ellos únicos en el mundo.

¿Qué aprendió con el equipo del doctor Küne?

En la década de los sesenta empezaron a visitar Galve paleontólogos de todo el mundo. Los primeros en hacerlo fueron alemanes del equipo del doctor Küne que me acercaron al mundo de la micropaleontología, estos paleontólogos recorrían el campo (de rodillas) palmo a palmo con una lupa pequeña, me enseñaron como encontrar fósiles pequeños y me regalaron una lupa de 6 + 3 aumentos; gracias a ellos me acerqué al mundo de la micropaleontología. Empecé a revisar y a lavar muchas toneladas de sedimento y encontré varios dientes de mamíferos, utilizando el método Henkel. En el año 1965, descubrí un holotipo, el primer diente de la clase mamíferos del Mesozoico descubierto en España y que fue bautizado como *parendotherium herrero*.

¿Háblenos de su relación con los paleontólogos europeos que pasaron por Galve?

En la década de los sesenta entablé contacto con la Universidad de París a través del Dr. Lapparent, también con la Universidad de Berlín a través del D. Walter Küne y Sigfrid Henkel y también con los holandeses, recuerdo a René Lanoy. En la década de los ochenta, y hasta su fallecimiento, tuve contacto con el Doctor Bernard Krebs, profesor del Institut für Palàontologie, Freire Universität Berlín.

Como ya he dicho, a partir de la década de los sesenta, visitaron Galve paleontólogos de todo el mundo: franceses, alemanes, holandeses (equipo RGH von Kounigswald). Con uno de los paleontólogos holandeses me sucedió una anécdota que quiero reseñar. Cuando se iba a marchar de Galve a su país se le estropeó el coche y se quedó sin dinero, le acogimos en casa y le dejamos dinero para el viaje de vuelta a su país. Cuando volvió de nuevo a Galve, nos devolvió ese dinero y nos mostró su generosidad trayéndonos unos productos típicos de su país.

¿Cómo fue su relación con los paleontólogos catalanes como el Dr. Crusafont y el Instituto Paleontológico de Sabadell? ¿Cómo se encontró con el hermano Adrover y qué relación mantuvo?

Mantuve relación durante muchos años tanto con el hermano Adrover como con el Instituto Paleontológico de Sabadell a través del doctor Crusafont. Con este instituto hubo un buen trabajo de colaboración, sobre todo en el tema de mamíferos y micropaleontología. En el año 1965, cerca de un lugar llamado *Colladico Blanco,*

descubrí un yacimiento de microvertebrados que resultaron ser de gran interés. Una vez lavado y tamizado el sedimento, el hermano Adrover y el D. Crusafont me pidieron que les facilitase el material para su estudio. De esos materiales surgió el primer diente de mamífero de España que denominaron, *parendotherium herreroi*. Después descubrí dos nuevos yacimientos de los que lavé varias toneladas de sedimento y también aparecieron algunos dientes de mamífero.

Con el hermano Adrover tuve contacto durante muchos años, él era hermano de La Salle en Teruel y, por proximidad y situación personal parecida, mantuvimos una buena relación. Él tampoco era en principio paleontólogo aunque estaba muy interesado en la paleontología, al igual que yo, y tenía las mismas dificultades a la hora de reconocimiento y sobre todo de poder presentar trabajos e investigar. Él, por su disposición personal, se animó y se fue a París a sacar la licenciatura cuando ya era mayor, con ella se le abrieron muchas puertas que a mí se me cerraron sobre todo cuando entró en vigor la ley de patrimonio cultural aragonés en el 1999.

También, otro descubrimiento importante, en el que hubo colaboración con el Dr. Crusafont, fue el estudio de un diente de carnívoro de gran tamaño que yo conseguí con la colaboración de un pastor, ya que, en ocasiones, los pastores que habían visto los fósiles que yo recogía me indicaban los lugares donde habían visto restos de ese tipo. Un día, Teodoro Navarro vino a mi casa con una lasca de arenisca que tenía un trozo de diente de carnívoro incrustado, cuando la encontró le dio un golpe con otra piedra para que saliera el diente y lo partió sacando solo una parte y tirando el resto en el monte. Al día siguiente, me dirigí a los *Barrancos*, lugar en el que el pastor había encontrado la lasca, y me puse a buscar el fragmento con la punta de diente que faltaba. Tardé dos días en rastrear toda la zona y, cuando ya se marchaba el sol, di con la lasca que estaba buscando y regresé a mi casa donde, con paciencia, saqué la punta del colmillo y la pegué con la otra parte, resultando un gran diente de carnívoro que, después, estudiaron el hermano Adrover y el doctor Crusafont de Sabadell. Para este estudio presté el diente al doctor Crusafont que se lo llevó a Sabadell, resultando ser una pieza de gran valor que quedó expuesta en el Museo. Después de la muerte de Crusafont, solicitamos al director de este Museo su devolución y, el año 2006, con representantes del Gobierno de Aragón y de la Fundación Dinópolis, nos lo entregaron.

¿Háblenos de su relación con los paleontólogos españoles que pasaron por Galve?

A finales de la década de los setenta, comenzó a trabajar en Galve un equipo formado por un grupo de investigadores de la Universidad Autónoma de Madrid,

del Museo Paleontológico de Sabadell y del Museo de Ciencias Naturales de Madrid, lo que supuso una mayor rentabilidad de los recursos humanos, una mayor especialización en áreas de la paleontología y un mayor rendimiento científico. En la década de los ochenta, tomaron relevo los equipos de J. L. Sanz, catedrático de Paleontología de la Universidad Autónoma de Madrid; Ángela Delgado Buscalioni de la Universidad Autónoma de Madrid, J. V. Santafé y M. L. Casanovas, de la Universidad de Barcelona. A mediados de la década de los noventa, se incorporó un grupo de paleontólogos de la Universidad de Zaragoza: Canudo J. L. y Cuenca-Bescos G., Ruiz Omeñaca, Amo San Juan, y Barco J. L. También se incorporó la Universidad de la Rioja, colaborando Félix Pérez Lorente en el estudio de los yacimientos de icnitas[1].

Sabemos que en Galve además de los huesos de dinosaurios también ha encontrado: cáscaras de huevos, un pequeño cocodrilo, mamíferos e icnitas. ¿Qué nos puede contar de todo esto?

En el transcurso de las diferentes salidas al campo descubrimos también cáscaras de huevos en la *Cuesta de los Corrales,* algunas de ellas las estudió la joven paleontóloga de la Universidad de Zaragoza, Olga Amo Sanjuán, que murió a los 32 años. Uno de los materiales estudiados fue un holotipo llamado *macrolitus turolensis*.

Mi hijo Jesús y yo encontramos en la mina de arcilla un pequeño cocodrilo, *bernissartia,* que estudió la doctora Ángela Delgado Buscalioni de la Universidad Autónoma de Madrid; además del cocodrilo también salvamos de la destrucción restos de un *hipsilofodontido*, también un nuevo holotipo denominado *Giomanteilia amosanjuanae*, estudiado por paleontólogos españoles.

Además del los descubrimientos de los yacimientos de dinosaurio, cocodrilos y mamíferos, a unos 5 kilómetros del pueblo, mi hijo Jesús, con 12 años, encontró las primeras huellas de dinosaurios. Era un yacimiento de icnitas grabadas en un estrato de arenisca que tenía bien marcado el *riplemark.* Era el primero encontrado en Galve, el de las huellas del *Pelejon,* con un total de 40 huellas, 36 de ellas agrupadas en 7 rastros. Algunas de ellas pertenecen a dinosaurios terópodos de gran tamaño (carnosaurios) y a otros de pequeño tamaño (coelurosaurios). Además, también las hay de dinosaurios fitófagos de tipo

1 Huellas de dinosaurios.

ornitopodo o herbívoros. Estas huellas se encuentran valladas y protegidas por una cubierta gracias a una actuación del Gobierno de Aragón.

Mis dos hijos pequeños deshaciendo una pared encontraron una piedra que resultó ser una contrahuella, esto nos hizo pensar que, si habían hecho la pared, la piedra la habrían tenido que traer de una zona cercana al pueblo, ya que las traían con mulos, así que nos pusimos a investigar los estratos de roca del mismo tipo que aparecía en la contrahuella, de este modo, mi hijo Javier descubrió las huellas de *Las Cerradicas,* hoy protegidas. Más tarde, mi hijo Miguel Ángel descubrió las huellas del *Barranco de Luca* en una zona muy alejada de Galve y ubicadas en unos estratos totalmente verticales.

El gran saurio ***Galvesaurus herreroi*** lo encontramos después de llevar recorrido parte del termino de Galve, cuando sólo nos faltaba la parte oeste, la cuesta *Lonsal*, por una barranquera encontramos varios fragmentos de huesos fósiles, uno de ellos de buen tamaño que nos sirvieron de guía para llegar al verdadero yacimiento. En este yacimiento había trabajo para varios meses y, una vez puesto al descubierto, pedí ayuda a la Universidad de Zaragoza para poder sacarlo pero me dijeron que no había dinero, así que, como el invierno se acercaba y no podíamos terminar de sacar los restos, tuve que hacer un techo con madera y plásticos para protegerlos de las inclemencias del tiempo. El final de la excavación de este yacimiento se hizo después de la ley de Patrimonio Cultural Aragonés de 1999, por lo que lo realizaron paleontólogos, ya que yo, como buen cumplidor y respetando la ley, nunca más realicé ninguna excavación, ni recogí material alguno.

Podemos decir que Galve es un pueblo que vive por y para la paleontología. ¿Cuándo se concluirá el museo paleontológico?

Con mi esfuerzo y el apoyo de muchos paleontólogos que han realizado investigaciones con los materiales que íbamos encontrando, han hecho que Galve disponga de un gran legado paleontológico y que sea un referente obligado cuando se habla de paleontología en España. Tiene un parque paleontológico desde 1991 en el que se instalaron 4 dinosaurios hechos a escala y fieles reproducciones de algunos materiales estudiados. Además, la ruta de las icnitas y un proyecto de museo comenzado hace 2 décadas y casi acabado.

Galve, hace casi 30 años, fue capaz de poner en marcha un proyecto aprovechando sus recursos endógenos, en este caso, sus recursos paleontológicos como elementos dinamizadores

de desarrollo rural, potenciando el turismo cultural. En la actualidad, sigue siendo un pueblo con proyectos, con ilusiones y con una inmensa cantidad de recursos; hay aproximadamente 65 yacimientos inventariados, de los que sólo alrededor de 25 están estudiados, más de 7 yacimientos diferentes de icnitas no solo de dinosaurio sino también de cocodrilo, infinitas publicaciones de especialistas de todo el mundo, proyectos de gente que se forma para ser buenos guías, personas que han apostado con infraestructuras. Pero no sé por qué razones, y a pesar de haber sido pionero en todo, avanza muy despacio, se potencian otras zonas, se invierte en excavaciones en países lejanos, pero los yacimientos de Galve, que están ahí catalogados y preparados, casi no se estudian.

Mi gran deseo es que se siga excavando en los diferentes yacimientos y que se termine el edificio proyectado para el museo y se apoye su creación, convirtiéndolo en un lugar donde poder continuar con la investigación y donde toda mi colección pueda ser depositada junto con los materiales que hay dispersos en otros lugares y que por diversas razones no volvieron a su lugar de origen.

Háblenos de la *Asociación Cultural Dinosaurio*. ¿Sus objetivos, actuaciones, integrantes?

Esta asociación se puso en marcha en 1988 gracias al entusiasmo de un grupo de jóvenes de Galve, entre los que se encontraban mis hijos. Esta asociación junto con el ayuntamiento fueron los promotores y difusores de la riqueza paleontológica de Galve, organizando unas jornadas paleontológicas y dando a conocer a través de una exposición temporal parte del patrimonio y los materiales de mi colección, que tenía guardados en mi casa en una habitación. Después, el ayuntamiento creó una sala de exposiciones permanente donde se ubicó el material que se había estudiado hasta el momento. En 1991, se creó el Parque Paleontológico con un Aragosaurio, un Iguanodon y 2 voladores, más tarde se incorporó un carnívoro; todos ellos están hechos a escala y son fieles reproducciones de algunos materiales estudiados.

El Parque Paleontológico de Galve junto con el Parque Geológico de Aliaga fueron promotores en la creación del primer Geoparque español, el del Maestrazgo.

Y para terminar queremos preguntarle sobre los dinosaurios y el mundo del espectáculo. ¿Ha visto usted las películas de Parque Jurásico de Steven Spielberg? ¿Qué le parecen?

Sí que la he visto. Me gustó mucho, pero me parece que, en algunas partes, no hay demasiada fundamentación científica, ha sido una película de entretenimiento que ayudó a Galve al lanzamiento de su proyecto: la creación de un Parque Paleontológico y un museo donde poder seguir investigando y desarrollando la riqueza paleontológica de que dispone. Aunque todo el proyecto no ha llegado a concluirse, este año celebramos el 20 aniversario de la creación del Parque Paleontológico con el que pretendemos compaginar los recursos endógenos que poseemos con la investigación y el desarrollo del turismo en una zona rural en la que es difícil crear empleo.

Bibliografía general

Instituto de Estudios Turolenses (1987) *Cartilla turolense: La riqueza paleontológica de la provincia de Teruel.*

— (2009) *II Jornadas paleontológicas de Galve: Homenaje a José Mª Herrero Marzo*.

Bibliografía donde se habla de Galve

AGUSTÍ, J. y ANTÓN, M. (1997) *Memoria de la tierra: vertebrados fósiles de la Península Ibérica*. Ediciones del Serbal, Barcelona. 158 Págs.

AMO, O. (1998) *Fragmentos de cáscara de huevo de vertebrados del Cretácico Inferior de Galve (Teruel)*. Tesis de Licenciatura inédita. Universidad de Zaragoza. Zaragoza,1998, 116 Págs.

AMO, O.; CANUDO, J. I. y CUENCA-BESCÓS, G. (1999a) First record of elongatoolithid eggshell fragments (Dinosauria) from Cuesta Corrales 2 (Lower Barremian, Teruel, Spain). *First international symposium on Dinosaur eggs and babies, Isona i Conca Dellà*, Spain, pp. 7-8.

— (1999b) Vertebrate eggshell fragments from the Lower Cretaceous (Lower Barremian) of Camino Canales (Galve bassin, province of Teruel, NE Spain). In: *IV European Workshop on Vertebrate Paleontology, Albarracín (Teruel, Spain) Junio 1999. Programme and Abstracts, Field Guide* (CANUDO, J. I. y CUENCA-BESCÓS, G. edit.), pp. 16.

— (2000) First record of elongatoolithid eggshells from the Lower Barremian (Lower Cretaceous) of Europe (Cuesta Corrales 2, Galve Basin, Teruel, Spain). In: *First International Symposium on Dinosaur Eggs and Babies. Extendend Abstracts* (BRAVO, A. M. y REYES, T. edit.), pp. 7-14.

ANDRÉS MORENO, J. A. y LIÑÁN GUIJARRO, E. (1999) El patrimonio paleontológico como motor de desarrollo rural en Aragón. En GÁMEZ VINTANED, J. A y LIÑÁN, E. (edit.) *Memorias de las VI Jornadas Aragonesas de Paleontología: "25 años de Paleontología Aragonesa". Homenaje al Prof. Leandro Sequeiros.* Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp.187-198.

AURELL, M. (1990) *El Jurásico Superior de la Cordillera Ibérica Central (provincias de Zaragoza y Teruel), análisis de Cuenca*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1990, 509 Págs.

BARBADILLO, J y EVANS, S. E. (1995) Lizards Reptilia: Squamata from the Early Cretaceous of Las Hoyas, Spain. *2nd International Symposium on Litographic Limestones, Lleida-Cuenca (Spain), 9th-16th July 1995, Extended Abstracts*, pp. 27-28.

BARCO, J. L. (1999) Proximal cervical vertebra of a new big sauropod (saurischia) from the Tithonian-Berriasian (Jurassic-Cretaceous transition) from Galve (Teruel, Spain). In: *IV European Workshop on Vertebrate Paleontology, Albarracín (Teruel, Spain) Junio 1999. Programme and Abstracts, Field Guide* (CANUDO, J. I. y CUENCA-BESCÓS, G. edit.), pp. 20.

— (2003) *Estudio y comparación del esqueleto axial de un saurópodo (Dinosauria, Sauropodomorpha) procedente de la Formación Vilar del Arzobispo (Titónico-Berriasiense) de Galve, Teruel.* Tesis de Licenciatura, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2003. 71 Págs.

— (2005) *Estudio y comparación del esqueleto axial de un saurópodo (Dinosauria, Sauropodomorpha) procedente de la Formación Villar del Arzobispo (Titónico-Berriasiense) de Galve, Teruel*. *Treballs del Museu de Geología de Barcelona*, pp. 13, 15-59.

BARCO, J. l.; CANUDO, J. I., et ál. (2004) *Guía del Parque Paleontológico de Galve*. Ed. Ayuntamiento de Galve y Paleoymás, pp. 109.

— (2004) New sauropod remains from the Villar del Arzobispo Formation (Upper Jurassic-Lower Cretaceous transition) of Galve (Teruel, Spain). En: *2nd EAVP Meeting*. July 19-24, 2004. Brno, Czech Republic. Abstracts of papers and posters with program, Excursion Guidebook. O. Dostal, R. Gregorova & M. Ivanov, (eds.), 7.

— (2005) Nuevas aportaciones al conocimiento de los neosauropodos basales: Las vértebras dorsales del saurópodo de Cuesta Lonsal (Titónico medio-Berriasiense inferior) en Galve, Teruel. En BERNÁLDEZ, E; MAYORAL, E. y GUERREIRO DOS SANTOS, A (eds) *XXI Jornadas de la Sociedad Española de Paleontología. Gestión e Investigación de la Paleontología en el Siglo XXI*. Sevilla 4-8 de octubre de 2005. Libro de Resúmenes. Pp. 121-122.

— (2005) Un nuevo dinosaurio saurópodo *Galvesaurus herreroi* gen. nov., sp. nov., del tránsito Jurásico-Cretácico en Galve (Teruel, NE de España). *Naturaleza Aragonesa*, 15, pp. 4-17.

— (1999) Bones, teeth and tracks: about sauropod dinosaur remains from Aragón (Northeastern Spain). In: *IV European Workshop on Vertebrate Paleontology, Albarracín (Teruel, Spain) Junio 1999. Programme and Abstracts, Field Guide* (CANUDO, J. I. y CUENCA-BESCÓS, G. edit.), pp. 22-23.

BARCO, J. L. y RUIZ-OMEÑACA, J. I. (2001a) Primeros dientes de terópodo (Dinosauria, Saurischia) en la Formación Villar del Arzobispo (Titónico-Berriasiense): yacimientos Cuesta Lonsal y Las Cerradicas 2 (Galve, Teruel). In: *XVII Jornadas de la Sociedad Española de Paleontología: Los fósiles y la paleogeografía* (MELÉNDEZ, G.; HERRERA, Z.; DELVENE, G. y AZANZA, B. edit.). *Publicaciones del Seminario de Paleontología de Zaragoza (SEPAZ)*, 5(1), pp. 239-246.

— (2001b) Primeros restos postcraneales de terópodo (Dinosauria, Saurischia) en la Formación Villar del Arzobispo (Titónico-Berriasiense): Un centro vertebral caudal del yacimiento Carretera (Galve, Teruel). In: *XVII Jornadas de la Sociedad Española de Paleontología: Los*

fósiles y la paleogeografía (MELÉNDEZ, G.; HERRERA, Z.; DELVENE, G. y AZANZA, B. edit.). *Publicaciones del Seminario de Paleontología de Zaragoza (SEPAZ)*, 5(1), pp. 247-254.

BARRET, P; SANZ, J. L. y MARTÍN, R. (2000) *Larousse de los dinosaurios: del inicio a la extinción*. Larousse, Barcelona, 192 págs. [hay ediciones en diferentes países: *Dinosaures, les seigneurs de la Terre* (2000), Nathan Jeunesse, Paris, 192 págs; *Dinosaurier. Giganten der Urzeit* (2000), Arena-Verlag, Würzburg, 191 págs; *National Geographic Dinosaurs* (2001), National Geographic, Washington, 192 págs; *Dinosaurs. A Natural History* (2002), Simon & Schuster United Kingdom, London, 192 págs.].

BENTUÉ, M. (2001) Patrimonio rural. Puesta en valor de los recursos del medio rural. *Terrarum de las tierras de Aragón. Revista de la Red Aragonesa de desarrollo Rural*, 3, pp. 8-14.

BERG, D. E. y CRUSAFONT, M. (1970) Note sur quelques crocodiliens de l´Eocene prépyrénaïque. *Acta Geológica Hispánica*, 5(2), pp. 54-57.

BLANCO, M., et ál. (2000) Un nuevo yacimiento jurásico con icnitas saurópodas en la Cordillera Ibérica. Galve (Teruel). *Geogaceta*, 28, pp. 23-26.

BUFFETAUT, E. y FORD, R. L. E. (1979) The crocodilian *Bernissartia* in the Wealden of the Isle of Wigth. *Palaeontology*, 22(4), pp. 905-912.

BUSCALIONI, A. D.; BUFFETAUT, E. y SANZ, J. L. (1984) An immature specimen of the crocodilian *Bernissartia* from the lower cretaceous of Galve (Province of Teruel, Spain). *Palaeontology*, 27(4), pp. 809-813.

BUSCALIONI, A. D. y SANZ, J. L. (1984) Los arcosaurios (Reptilia) del Jurásico Superior-Cretácico Inferior de Galve (Teruel, España). *Teruel*, 71, pp. 9-30.

— (1987a) Cocodrilos del Cretácico inferior de Galve (Teruel, España). En SANZ, J. L. (Coord.) *Geología y paleontologia (arcosaurios) de los yacimientos cretácicos de Galve (Teruel) y Tremp (Lérida). Estudios geológicos*, Volumen extraordinario Galve-Tremp, pp. 23-43.

— (1987b) Lista faunística de los vertebrados de Galve (Teruel, España). En SANZ, J. L. (Coord.) *Geología y paleontologia (arcosaurios) de los yacimientos cretácicos de Galve (Teruel) y Tremp (Lérida). Estudios geológicos,* Volumen extraordinario Galve-Tremp, pp. 65-67.

— (1988) Hypotetical behavioral scaling in a Lower Cretaceous crocodilian communitiy (Galve, Spain), *Abstracts of the International Symposium on Vertebrate Behaviour as Derived from the Fossil Record*. Museum of the Rockies, Bozeman, sin paginar.

— (1990) The small crocodile *Bernissartia fagesii* from the Lower Cretaceous of Galve (Teruel, Spain). *Bulletin de l'institut Royal des Sciences Naturelles de Belgique, Sciences de la Terre*, 60, 129-150.

CABALLERO, J.; GARCÍA, J. et ál. (2001) *Puntos de interés geológico de Aragón*. Gobierno de Aragón y Prames, Zaragoza, 244 págs.

CANUDO, J. I. et ál. (1997a) Los vertebrados del Tithónico-Barremiense de Galve (Teruel, España). *Cuadernos de Geología Ibérica*, 23, pp. 209-241.

CANUDO, J. I. et ál. (2005) Los dinosaurios de la Formación Villar del Arzobispo (Titónico medio-Berriasiense inferior) en Galve (Teruel). *Geogaceta*, 38, pp. 39-42.

CANUDO, J. I. et ál. (2001a) Los sauropodos (Dinosauria) del Titónico (Jurásico Superior) y del Cretácico de Aragón. En *Actas de las I Jornadas Internacionales sobre Paleontología de Dinosaurios y su Entorno, Salas de los Infantes (Burgos, España), septiembre de 1999* (Colectivo Arqueológico-Paleontológico de Salas de los Infantes, edit.), pp. 309-318.

— (2001b) Precisiones sobre la posición taxonómica de *Aragosaurus ischiaticus* (Dinosauria, Sauropoda). En *XVII Jornadas de la Sociedad Española de Paleontología: Los fósiles y la paleogeografía* (MELÉNDEZ, G.; HERRERA, Z.; DELVENE, G. y AZANZA, B. edit.). *Publicaciones del Seminario de Paleontología de Zaragoza (SEPAZ)*, 5(1), pp. 263-270.

CANUDO, J. I.; BARCO, J. L. y RUIZ-OMEÑACA, J. I. (2004) A big theropod from the Jurassic-Cretaceous boundary (Tithonian-Berriasian, Villar del Arzobispo Formation) of Galve sub-basin (Teruel, Spain). En *2nd EAVP Meeting*. July 19-24, 2004. Brno, Czech Republic. Abstracts of papers and posters with program, Excursion Guidebook, 33.

CANUDO, J. I. y CUENCA-BESCÓS, G. (1996) Two new mammalian teeth (Multituberculata and Peramura) from the Lower Cretaceous (Barremian) of Spain *Cretaceous Research*, 17, pp. 215-228.

— (1999) La investigación de los dinosaurios en Aragón. En *Memorias de las VI Jornadas Aragonesas de Paleontología "25 años de Paleontología Aragonesa". Homenaje al Prof. Leandro Sequeiros* (GÁMEZ VINTANED J. A. y LIÑÁN, E. edit.). Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 179-185.

— (2000). Galve. En *Dinosaurios. Los señores del pasado* (SANZ, J. L. dir.), Martínez Roca, Barcelona, pp. 286-287.

— (2004) Morphometric approach to Titanosauriformes (Sauropoda, Dinosauria) femora: Implications to the paleobiogeographic analysis. En *Morphometrics in Biology and Paleontology*. A.M.T. Elewa (ed.) Springer-Verlag. Pp. 143-156.

CANUDO, J. I. et ál. (1996a) Los yacimientos de vertebrados en el tránsito Jurásico-Cretácico de Galve (Teruel). En *II Reunión de Tafonomía y Fosilización. Guía de la Excursión* (G. Meléndez e I. Pérez-Urresti, edit.), pp. 1-19.

— (1996b). Registro fósil de vertebrados en el tránsito Jurásico-Cretácico de Galve (Teruel). *Revista de la Academia de Ciencias Exactas, Físicas, Químicas y Naturales de Zaragoza, Serie 2*, 51, pp. 221-236.

— (1996c). *Guía del Parque Paleontológico de Galve (Teruel)*. Museo Paleontológico de Galve, 16 págs.

CANUDO, J. I.; CUENCA-BESCÓS, G. y RUIZ-OMEÑACA, J. I. (1997b) Dinosaurios en Aragón. *Naturaleza Aragonesa, Revista de la Sociedad de Amigos del Museo Paleontológico de la Universidad de Zaragoza*, 1, pp. 7-25.

— (1997c) The Lower Cretaceous dinosaurs (Berriasian-Aptian) from the Iberian Chain (NE Spain). *2e Congrès Européen de Paléontologie des Vertébrés, Esperaza-Quillan, 7-10 Mai 1997, Résumés*, sin paginar.

— (1998) La ruta de los dinosaurios. *Heraldo de Aragón, Tercer Milenio*, 145, pp. 4-5, 13 de enero de 1998.

— (1999) Dientes aislados de dinosaurios: su estudio. En *Memorias de las VI Jornadas Aragonesas de Paleontología "25 años de Paleontología Aragonesa". Homenaje al Prof. Leandro Sequeiros* (GÁMEZ VINTANED J. A. y LIÑÁN, E. edit.). Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 217-246.

CANUDO, J. I. y RUIZ-OMEÑACA, J. I. (2003) Los restos directos de dinosaurios terópodos (Excluyendo Aves) en España. En *Dinosaurios y otros reptiles mesozoicos de España*. Instituto de Estudios Riojanos. Logroño 26-29 Noviembre 2002. 26, pp. 347-373.

CANUDO J. I. et ál. (2006) A megatheropod tooth from the late Tithonian-lower Berriasian (Jurassic-Cretaceous transition) of Galve (Aragon, NE Spain). *Neues Jahrbuch für Geologie und Paläontologie, Monatshefte*, 239 (1), pp. 77-99.

CANUDO, J. I. et ál. (2004) Comentarios a "Asociación faunística de vertebrados mesozoicos de la localidad de Galve (Teruel)" de SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, B. (Estudios Geol., 58 (2002), 189-193). *Estudios geológicos*, 60, pp. 49-52.

CANUDO, J. I. et ál. (2002) ¿Saurópodos asiáticos en el Barremiense inferior (Cretácico Inferior) de España? *Ameghiniana*, 39(4), pp. 443-452.

CASANOVAS-CLADELLAS, M. L.; SANTAFÉ-LLOPIS, J. V. y SANZ, J. L. (1983-84) Las Icnitas de "Los Corrales del Pelejón" en el Cretácico Inferior de Galve (Teruel, España). *Paleontologia i Evolució*, 18, pp. 155-162.

CENTRO PARA EL DESARROLLO DEL MAESTRAZGO (1999) *El Parque Cultural del Maestrazgo*. Aneto, Zaragoza, 48 págs.

CRUSAFONT, M. y GILBERT, J. (1976) Los primeros multituberculados de España. Nota preliminar. *Acta Geológica Hispánica*, 11(3), pp. 57-64.

CRUSAFONT, M. y ADROVER, R. (1966a) El primer mamífero del Mesozoico español. *Fossilia*, pp. 5-6, 28-33 (correspondiente a 1965).

— (1966) El primer representante de la clase mamíferos hallado en el Mesozoico de España. *Teruel*, 35, pp. 139-143.

CUENCA-BESCÓS, G. y CANUDO, J. I. (1996) Nuevos mamíferos (Multituberculata y Peramura) del Barremiense (Cretácico Inferior) de Galve (Cubeta de Aliaga, Teruel). *XII Bienal de la Real Sociedad Española de Historia Natural. Libro de Resúmenes*, pp.188, Madrid.

CUENCA-BESCÓS, G. et ál. (1995) Los mamíferos del Barremiense (Cretácico inferior) de España. En *XI Jornadas de Paleontología, Tremp, 26-29 de octubre de 1995* (LÓPEZ, G.; OBRADOR, A. y VICENS, E. edit.), pp. 65-68.

CUENCA-BESCÓS, G. et ál. (1993) *Las huellas de dinosaurios (icnitas) de los Corrales del Pelejón. Gobierno de Aragón*. Departamento de Cultura y Educación, pp. 14.

CUENCA-BESCÓS, G. et ál. (1994) Los vertebrados del tránsito Jurásico-Cretácico de Galve (Teruel). *Comunicaciones de las X Jornadas de Paleontología*, Madrid, pp. 50-53.

CUENCA-BESCÓS, G. et ál. (1999a) 1st Field Trip: The Tithonian (Upper Jurassic) Barremian (Lower Cretaceous) vertebrates from Galve (Teruel, Spain). En *IV European Workshop on Vertebrate Paleontology, Albarracín (Teruel, Spain) Junio 1999. Programme and Abstracts, Field Guide* (CANUDO J. I. y CUENCA-BESCÓS G., edit.), pp. 101-114.

— (1999b) Dinosaurios de Aragón. *Zubia*, 17, pp. 229-251.

CUENCA-BESCÓS, G.; CANUDO, J. I. y RUIZ-OMEÑACA, J. I. (1997) Dinosaurios del tránsito Jurásico-Cretácico en Aragón. En *Memorias de las V Jornadas Aragonesas de Paleontología: "Vida y ambientes del Jurásico". Homenaje científico a la Prof. Asunción Linares* (GÁMEZ VINTANED, J. A y LIÑÁN, E. edit.), pp. 193-221.

CURRIE, P. J. y PADIAN, K. (edit.) (1997) *Encyclopedia of Dinosaurs*. Academic Press, San Diego, 869 págs.

DERRÉAL, Y. (1959) *Étude géologique de la région comprise entre Camarillas et Galve (Province de Teruel, Espagne).* Diplôme Institute Catholique et Diplôme d´Études Supérieures, Faculté des Sciences, Université de Poitiers, (inédito).

DÍAZ MOLINA, M. y YÉBENES, A. (1987) La sedimentación litoral y continental durante el Cretácico Inferior. Sinclinal de Galve, Teruel. En SANZ, J. L. (Coord.) *Geología y paleontología (arcosaurios) de los yacimientos cretácicos de Galve (Teruel) y Tremp (Lérida). Estudios geológicos*, Volumen extraordinario Galve-Tremp, pp. 3-21.

DÍAZ MOLINA, M., et ál. (1984) Landscapes inhabited by Upper Jurassic/Lower Cretaceous archosaurs (Galve, Teruel, Spain). En *Third symposium on Mesozoic Terrestrial Ecosystems, Short Papers* (REIF, W. y WESTPHAL, F., edit.), Attempto Verlag, Tübingen, pp. 67-72.

— (1985) "Le Jurassique Superieur detritique-carbonaté du synclinal de Galve (Teruel)". *Strata, Série 2*, 2, pp. 155-182.

DÍAZ SORO, J. (2001) "Una experiencia de desarrollo rural. Innovación y gestión del patrimonio en el marco europeo". En *Lecciones de Desarrollo Rural. Una aproximación formativa desde y para Castilla-La Mancha* (PILLET CAPDEPÓN, F. y PLAZA TABASCO, J., coord.). Universidad de Castilla La Mancha y Lozano Artes Graficas, Ciudad Real, pp. 373-378.

DIEZ, J. B., et ál. (1995a) Nouvelles donnés palynologiques sur le gisement du Crétacé Inférieur à dinosaures de Galve (Teruel, Espagne). En *6ème Colloque de l´Organisation Française de Paléobotanique,* Montpellier. *O.F.P. Informations*, 20, 10.

— (1995b) Primeros datos palinológicos del Cretácico inferior continental de Piélago-0, Galve. (Teruel, España). En *XI Jornadas de Paleontología,* Tremp (LÓPEZ, G., OBRADOR, A. y VICENS, E., edit.), pp. 79-80.

DUFFIN, C. J. (2001) Synopsis of the selachian genus *Lissodus* Brough, 1935. *Neues Jahrbuch für Geologie und Paläontologie. Abhandlungen*, 221(2), pp. 145-218.

España. DECRETO 108/2001, de 22 de mayo, del Gobierno de Aragón, por el que se declara el Parque Cultural del Maestrazgo. *Boletín Oficial de Aragón*, año XX, núm. 65 (4 de junio de 2001), pp. 4083-4085.

España. DECRETO 20/2003, de 28 de enero, del Gobierno de Aragón, por el que se declaran bien de interés cultural, en la categoría de Conjunto de Interés Cultural, zona paleontológica, diferentes yacimientos de icnitas de dinosaurio localizados en la Comunidad Autónoma de Aragón. *Boletín Oficial de Aragón*, año XXII, núm. 17 (12 de febrero de 2003), pp. 2447-2474.

ESTES, R. y SANCHIZ, B. (1982) "Early Cretaceous lower vertebrates from Galve (Teruel), Spain". *Journal of Vertebrate Paleontology*, 2(1), pp. 21-39.

EVANS, S. E. y BARBADILLO, L. J. (1996) "The Early Cretaceous lizards of Montsec (Catalonia, Spain)". *Treballs del Museu de Geologia de Barcelona*, 5, pp. 5-13.

— (1997) "Early Cretaceous lizards from Las Hoyas, Spain". *Zoological Journal of the Linnean Society*, 119(1), pp. 23-49.

— (1998) "The lizard *Rubiessaurus* Gómez Pallerola, 1979 from the Lower Cretaceous of Catalonia (Montsec, Lleida, Spain)". *Treballs del Museu de Geologia de Barcelona*, 7, pp. 5-10.

— (1999) "A short-limbed lizard from the Lower Cretaceous of Spain". *Special Papers in Palaeontology*, 60, pp. 73-85.

FARLOW, J. O. y BRETT-SURMAN, M. K. (edit.) (1997) *The Complete Dinosaur*. Indiana University Press, Bloomington and Indianopolis, 752 págs.

FERNÁNDEZ-GALIANO, D. (1958) "Descubrimientos de restos de Dinosaurios en Galve". Separata de la revista *Teruel*, 20, pp. 1-3.

— (1960) "Yacimientos de Dinosaurios en Galve (Teruel)". *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural (Sección Geológica)*, 58, pp. 95-96.

GARDNER, J. D. (1999) "The amphibian *Albanerpeton arthridion* and the Aptian–Albian biogeography of albanerpetontids". *Palaeontology* 42(3), pp. 529–544.

GLUT, D. (1997) *Dinosaurs. The Encyclopedia*. McFarland Press, Jefferson, 1076 págs.

GUINEA DÍAZ, A. (2003) "Dimas Fernández-Galiano Fernández (1921-2002)". *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural. Actas*, 100, pp. 41-51.

HAHN, G. (1993) "The systematic arrangement of the Paulchoffatiidae (Multituberculata) revisited". *Geologica et Palaeontologica*, 27, pp. 201-214.

HAHN, G. y HAHN, R. (1983) "Multituberculata". En *Fossilim Catalogus, I: Animalia, Pars 127* (WESTPHAL, F., edit.), Kugler Publications, Amsterdam, pp. 1-409.

— (1992) "Neue Multituberculaten-Zähne aus der Unter-Kreide (Barremiun) von Spanien (Galve und Uña)". *Geologica et Palaeontologica*, 26, pp. 143-162.

— (1999) "Pinheirodontidae n. fam. (Multituberculata) (Mammalia) aus der tiefen Unter-Kreide Portugals". *Palaeontographica A,* 253(4/6), pp. 77–222.

— (2002) "Neue Multituberculaten-Zähne aus dem Barremium (Unter-Kreide) von Galve (Spanien)". *Paläontologische Zeitschrift,* 76, 2, pp. 257-259.

HELMDACH, F. F. (1974) "Eine neue Art von *Theriosynoecum* (Ostracoda) mit auß außergöhnlicher Variabilität in der spanischen Unterkreide (Hauterive-Barreme)". *Neues Jahrbuch für Geologie und Paläontologie. Monatshefte*, 1974(4), pp. 220-232.

HENKEL, S. (1966) "Methoden zur Prospektion und Gewinnung kleiner Wirbeltierfossilien". *Neues Jahrbuch fur Geologie und Paläontologie, Monatshefte*, 1966(3), pp. 178-184.

HENKEL, S. y KREBS, B. (1969) "Zwei Säugetier-Unterkiefer aus der Unteren Kreide von Uña (Prov. Cuenca, Spanien)". *Neues Jahrbuch fur Geologie und Paläontologie, Monatshefte*, 1969(8), pp. 449-463.

HERRERO MARZO, J. Mª. (2010) "Galve. *Una villa alrededor de la paleontología". Aragón turístico y monumental,* pp. 54 – 61, mayo 2010.

KOHRING, R. (1990a) "Fossile Reptil-Eirschalen (Chelonia, Crocodilia, Dinosauria) aus dem unterem Barremium von Galve (provinz Teruel, SE Spanien)". *Paläontologische Zeitschrift*, 64(3/4), pp. 392-344.

— (1990b) "Reptilien-Eischalen aus dem Oberjura und der UnterKreide von Portugal und Spanien". *Nachrichten Deutsche Geologische Gesellschaft*, 43, pp. 53-54.

— (1992) "Histostructure of fossil crocodilian eggshell fragments from the Lower Cretaceous of Galve (Spain)". *Berliner geowissenschaftliche Abhandlungen, Reihe E (Paläobiologie)*, 3, pp. 253- 261.

KREBS, B. (1980) "The search for Mesozoic Mammals in Spain and Portugal". *Mesozoic Vertebrate Life*, 1, pp. 23-25.

— (1985) "Theria (Mammalia) aus der Unterkreide von Galve (Provinz Teruel, Spanien)". *Berliner Geowissenschaftliche Abhandlungen (A)*, 60, pp. 29-48.

— (1993). "Das Gebiß von *Crusafontia* (Eupantotheria, Mammalia)- Funde aus der Unter-Kreide von Galve und Uña (Spanien)". *Berliner Geowissenschaftliche Abhandlungen (E)*, 9, pp. 233-252.

KRIWET, J. (1998) "Late Jurassic elasmobranch and actinopterygian fishes from Portugal ans Spain". *Cuadernos de Geología Ibérica*, 24, pp. 241-260.

— (1999) "Neoselachier (Pisces, Elasmobranchii) aus der Unterkreide (unteres Barremiun) von Galve und Alcaine (Spanien, Provinz Teruel)". *Palaeo Ichthyologica,* 9, pp. 113-142.

KRIWET, J. y KUSSIUS, K. (1996) "Paleoecological implications of sharks from the Lower Barremian of Galve and Alcaine, province of Teruel, Spain". *Journal of Vertebrate Paleontology*, 16 (supplement to 3), 46A.

— (1999) "Selachier und Actinopterygier aus der Unterkreide von Ostspanien". *Terra Nostra*, 99(8), S103.

KÜHNE, W. (1966) "Decouverte de dents de mammiferes dans le Wealdien de Galve (province de Teruel, Espagne)". *Teruel*, 35, pp. 159-161.

— (1968) "History of discovery, report of the work performed, procedure, technique and generalities". En *Contribuiçao para a fauna de Kimeridgiano da Mina de Lignito Guimarota* (Leiria, Portugal) I parte, 1. *Memoria dos Serviços Geológicos de Portugal, nova serie,* 14, pp. 7-20.

— (1971) "Collecting vertebrate fossils by the Henkel process". *Curator* 14(3), pp. 175-179.

KÜHNE, W. G. y CRUSAFONT-PAIRÓ, M. (1968) "Mamíferos del Wealdiense de Uña, cerca de Cuenca". Nota preliminar. *Acta Geológica Hispánica*, 3(5), pp. 133-134.

LAMBERT, D. (1990) *Dinosaur encyclopedia.* Brockhampton Press, London, 320 págs.

LAPPARENT, A. F. (1960) *Los dos dinosaurios de Galve*. Teruel, 24, pp. 177-197.

— (1966). "Nouveaux gisementes de reptiles mésozoïques en Espagne". *Notas y Comunicaciones del Instituto Geológico y Minero de España*, 84, pp. 103-110.

LIÑÁN GUIJARRO, E. (1999) *Los fósiles en Aragón*. Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 110 págs.

— (2002) "El Museo Paleontológico de la Universidad de Zaragoza como Institución primordial en la gestión del Patrimonio Paleontológico aragonés". En *El Patrimonio Paleontológico de Teruel* (MELÉNDEZ HEVIA, G. y PEÑALVER MOLLÁ, E., coord.). Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 327, 338.

LIÑÁN, E. y CANUDO, J. I. (2000) "Los yacimientos paleontológicos de Aragón". *Naturaleza Aragonesa, revista de la Sociedad de Amigos del Museo Paleontológico de la Universidad de Zaragoza*, 6, pp. 12-16.

LIÑÁN, E. y RUBIO, C. (2002) "El patrimonio geológico y paleontológico de las comarcas aragonesas". *Naturaleza Aragonesa, revista de la Sociedad de Amigos del Museo Paleontológico de la Universidad de Zaragoza*, 9, pp. 16-21.

LIÑÁN, E. y SEQUEIROS, L. (1978) *Geología de Aragón: rocas y fósiles.* Guara, Zaragoza,124 págs.

LOCKLEY, M. y MEYER, C. (1999) *Dinosaur tracks and other fossil footprint of Europe*. Columbia University Press, New York, 321 págs.

MARTILL, D. M. y NAISH, D. (edit.) (2001) *Dinosaurs of the Isle of Wight (Palaeontological Association Field Guide to Fossils, 10)*. The Palaeontological Association, London, 433 págs.

MARTIN, T. (1998) "The premolars of *Crusafontia cuencana* (Dryolestidae, Mammalia) from the Early Cretaceous (Barremian) of Spain". *Berliner Geowissenschaftliche Abhandlungen, Reihe E (Paläobiologie)*, 28, 119-126.

MARTÍN-CLOSAS, C. (1989) *Els caròfits del Cretaci inferior de les conques perifèriques del Bloc de l'Ebre*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Barcelona, 581 págs.

— (2000) *Els caròfits del Juràssic Superior i el Cretaci Inferior de la Península Ibèrica*. Institut d´Estudis Catalans, Barcelona, pp. 1-304.

McGOWAN, G. J. (1998) "Frontals as diagnostic indicators in fossil albanerpetontid amphibians". *Bulletin of the National Science Museum, Series C (Geology and Paleontology)* 24, pp.185–194.

McGOWAN, G. J. y EVANS, S. E. (1995) "Albanerpetonid amphibians from the Cretaceous of Spain". *Nature*, 373, pp. 143-145.

MELÉNDEZ-HEVIA, G. (1986) "Riqueza paleontológica de la provincia de Teruel". *Cartillas Turolenses*, 6. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 66 págs.

— (1989) "El patrimonio paleontológico de Teruel". *Azara*, 1, pp. 17-34.

— (1991) "Paleontología de Teruel". En *Introducción a la Geología de la Provincia de Teruel* (GUTIERREZ, M. y MELÉNDEZ, G., edit.). Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, pp. 115-125.

MELÉNDEZ-HEVIA, G. y SORIA LLOP, C. (2002) "Presente y futuro del patrimonio paleontológico de Teruel: medidas de protección, gestión y proyección social". En *El Patrimonio Paleontológico de Teruel* (MELÉNDEZ-HEVIA, G. y PEÑALVER MOLLÁ, E., coord.). Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 424, 443.

MOHR, B. A. R. (1987) Mikrofloren aus Vertebraten führenden Unterkreide-Schichten bei Galve und Uña (Ostspanien). Berliner Geowissenschaftliche Abhandlungen Reihe A (Geologie und Paläontologie), 86, pp. 69-85.

— (1989) New palynological information on the age and environment of late Jurassic and Early Cretaceous vertebrate localities of the Iberian Peninsula (eastern Spain and Portugal). Berliner Geowissenschaftliche Abhandlungen Reihe A (Geologie und Paläontologie), 106, pp. 291-301.

MONGIN, D. (1966) "Description paleontologique de quelques lamellibranches limniques des facies wealdiens". *Notas y Comunicaciones del Instituto Geológico y Minero de España*, 91, pp. 41-60.

MUÑOZ ÁLVARO, J., et ál. (2002) *Patrimonio geológico-minero de Aragón*. Diputación General de Aragón. Servicio de Publicaciones, Zaragoza, 223 págs.

MURELAGA BEREIKUA, X. (1998) "Primeros restos de tortugas del Cretácico Inferior (Barremiense superior) de Vallipón (Castellote, Teruel)". *Mas de las Matas*, 17, pp. 189-200.

PEREDA SUBERBIOLA, X. y GALTON, P. M. (2001) "Thyreophoran ornithischian dinosaurs from the iberian peninsula". En *Actas de las I Jornadas internacionales sobre paleontología de dinosaurios y su entorno*. (Colectivo Arqueológico-Paleontológico de Salas, edit.), Salas de los Infantes, pp. 147-161.

PEREDA SUBERBIOLA, X. et ál. (2005) "Dermal spines of stegosaurian dinosaurs from the Lower Cretaceous (Hauterivian-Barremian) of Galve (Teruel, Aragón, Spain)". *Geogaceta*, 38, pp. 35-38.

PÉREZ OÑATE, J.; CUENCA-BESCÓS, G. y SANZ, J. L. (1994) "Un nuevo saurópodo del Jurásico Superior de Galve (Teruel)". *Comunicaciones de las X Jornadas de Paleontología*. Madrid, pp. 159-162.

PÉREZ-LORENTE, F. (2002) "Nuevas huellas en el entorno de Galve (Teruel, España). El yacimiento del Cantalar". En *Resúmenes de las comunicaciones, ponencias y paneles. Congreso Internacional sobre Dinosaurios y otros Reptiles Mesozoicos de España, celebrado del 26 al 29 de noviembre de 2002*. Logroño.

PÉREZ-LORENTE, F., et ál. (1997) *Las Cerradicas tracksite (Berriasian, Galve, Spain): Growing evidence for quadrupedal ornithopods*. Ichnos, 5, pp. 109-120.

PÉREZ-LORENTE, F. y HERRERO GASCÓN, J. (2006) "El estudio de un rastro peculiar: 2ELC (Galve, Teruel, España). Marcas de inmersión de los pies en barro y de la cola de un dinosaurio". Libro de resúmenes en *XXII Jornadas de la Sociedad Española de Paleontología*. Ed. FERNÁNDEZ-MARTÍNEZ, E., 27-30 de Septiembre del 2006. León, pp. 164-165.

PÉREZ-LORENTE, F. y ROMERO-MOLINA, M. M. (2001) "Nuevas icnitas de dinosaurios terópodos y saurópodos en Galve y Miravete de la Sierra (Teruel, España)". *Geogaceta*, 30, pp. 115-118.

RAUHUT, O. W. M. (2000) *The interrelationships and evolution of basal theropods (Dinosauria, Saurischia)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Bristol, pp. 1-440.

REES, J. y UNDERWOOD, C. J. (2002) "The status of the shark genus *Lissodus* Brough, 1935, and the position of nominal *Lissodus* species within the Hybodontoidea (Selachii)". *Journal of Vertebrate Paleontology*, 22(3), pp. 471-479.

RICHTER, A. (1994a) "Der problematische Lacertilier *Ilerdaesaurus* (Reptilia, Squamata) aus der Unter-Kreide von Uña und Galve (Spanien)". *Berliner Geowissenschaftliche Abhandlungen (E)*, 13, pp. 135-161.

— (1994b) "Lacertilia aus der Unteren Kreide von Uña und Galve (Spanien) und Anoual (Marokko)". *Berliner Geowissenschaftliche Abhandlungen (E)*, 14, pp. 1-147.

ROYO-TORRES, R. y CANUDO, J. I. (2003) "Restos directos de dinosaurios saurópodos en España (Jurásico superior-Cretácico superior)". En *Dinosaurios y otros reptiles mesozoicos de España*. Instituto de Estudios Riojanos. Logroño 26-29 Noviembre 2002. 26, pp. 313-334.

ROYO-TORRES, R. y CANUDO, J. I. y RUIZ-OMEÑACA, J. I. (1999) "Nueva descripción del pubis de Aragosaurus *ischiaticus* Sanz, Buscalioni, Casanovas y Santafé, 1987 (Dinosauria, Sauropoda) del Hauteriviense superior (Cretácico inferior) en Galve (Teruel)". En *XV Jornadas de Paleontología y simposios de los proyectos PICG 393, 410 y 421. Actas, Tomo 1* (RÁBANO, I., edit.). *Temas Geológico-Mineros,* 26, pp. 325-330.

ROYO-TORRES, R. y RUIZ-OMEÑACA, J. I. (1999) "The pubis of *Aragosaurus ischiaticus* Sanz, Buscalioni, Casanovas & Santafé, 1987, a camarasaurid sauropod from the Upper Hauterivian (Lower Cretaceous) of Galve, Teruel, Spain". En *IV European Workshop on Vertebrate Paleontology, Albarracín (Teruel, Spain) Junio 1999. Programme and Abstracts, Field Guide* (CANUDO, J. I. y CUENCA-BESCÓS, G., edit.) pp. 79-80.

RUIZ-OMEÑACA, J. I.; CANUDO, J. I. e INFANTE, P. (2005) "Presencia de un posible alosáurido (Dinosauria: Theropora) en el Cretácico Inferior (Barremiense inferior) de La Maca 3 (Galve, Teruel)". En *XXI Jornadas de la Sociedad Española de Paleontología. Gestión e Investigación de la Paleontología en el Siglo XXI*. Sevilla 4-8 de octubre de 2005. Libro de Resúmenes. Eds. BERNÁLDEZ, E.; MAYORAL, E. y GUERREIRO DOS SANTOS, A. pp. 117-118.

RUIZ-OMEÑACA, J. I. (1996) *Los dinosaurios hipsilofodóntidos (Reptilia: Ornithischia) del Cretácico Inferior de Galve (Teruel)*. Tesis de licenciatura inédita. Universidad de Zaragoza, 338 págs.

— (1997) "Los dinosaurios hipsilofodóntidos (Reptilia: Ornithschia) del Cretácico Inferior de Galve (Teruel)". *Noticias Paleontológicas*, 29, pp. 14-16.

— (2001a) "Dinosaurios hipsilofodóntidos (Ornithischia: Ornithopoda) en la Península Ibérica". En *Actas de las I Jornadas Internacionales sobre Paleontología de Dinosaurios y su Entorno, Salas de los Infantes (Burgos, España), septiembre de 1999* (Colectivo Arqueológico-Paleontológico de Salas de los Infantes, edit.), pp. 175-266.

— (2001b) "Dientes de ornitópodos extraños en el Barremiense inferior (Cretácico inferior) de Teruel (Cordillera Ibérica, España) / Strange ornithopod teeth from the Lower Barremian (Lower Cretaceous) of Teruel (Iberian Range, Spain)". *5th European Workshop on Vertebrate Palaeontology. Karlsruhe. Program. Abstracts. Excursion guides*, pp. 68-69.

RUIZ-OMEÑACA, J. I. y CANUDO, J. I. (2003) "Dinosaurios (Saurischia, Ornithischia) en el Barremiense (Cretácico inferior) de la Península ibérica". En *Dinosaurios y otros reptiles mesozoicos de España*. Instituto de Estudios Riojanos. Logroño 26-29 Noviembre 2002, 26, pp. 269-312.

RUIZ-OMEÑACA, J. I.; CANUDO, J. I. y BARCO, J. L. (2004) "Two new ornithopod dinosaurs from the Lower Cretaceous (lower Barremian, Camarillas Formation) of Galve (Teruel, Spain)". En *2nd EAVP Meeting.* July 19-24, 2004. Brno, Czech Republic. Abstracts of papers and posters with program, Excursion Guidebook. DOSTAL, O.; GREGOROVA, R. y IVANOV, M. (eds.), 41.

RUIZ-OMEÑACA, J. I., et ál. (2003) "El "iguanodóntido" de La Maca (Galve, Teruel): historia y sistemática". En *Libro de Resúmenes de las XIX Jornadas de Paleontología*, *Morella 2003* (PARDO ALONSO, M. V. y GOZALO, R., edit.), pp. 148-149.

RUIZ-OMEÑACA, J. I.; CANUDO, J. I. y CUENCA-BESCÓS, G. (1997) "Primera evidencia de un área de alimentación de dinosaurios herbívoros en el Cretácico Inferior de España (Teruel)". *Monografías de la Academia de Ciencias Exactas, Físicas, Químicas y Naturales de Zaragoza*, 10, pp. 1-48.

— (1998a) "Theropod teeth from the Lower Cretaceous of Galve (Teruel, Spain)". *Third European Workshop on Vertebrate Paleontology, Maastricht, 6-9 May 1998. Programme and Absracts. Field Guide*, pp. 62-63.

— (1998b) "Primera cita de dinosaurios barinonícidos (Saurischia: Theropoda) en el Barremiense superior (Cretácico Inferior) de Vallipón (Castellote, Teruel)". *Mas de las Matas*, 17, pp. 201-223.

— (1998c) "Primeros restos de reptiles voladores (Pterosauria: Pterodactyloidea) en el Barremiense superior (Cretácico Inferior) de Vallipón (Castellote, Teruel)". *Mas de las Matas*, 17, pp. 225-249.

— (1998d) "Sobre las especies de Iguanodon (Dinosauria, Ornithischia) encontradas en el Cretácico Inferior de España". *Geogaceta*, 24, pp. 275-277.

— (2004) "Ornithopod dinosaurs from the early cretaceous of the iberian peninsula (Spain and Portugal)". *Journal of Vertebrate Paleontology*. Abstracts of papers. Sixty-fourth annual meeting Society of vertebrate paleontology, 24, Supplement to number 3, 106A.

RUIZ-OMEÑACA, J. I. y CUENCA-BESCÓS, G. (1995) "Un nuevo dinosaurio hipsilofodóntido (Ornithischia) del Barremiense inferior de Galve (Teruel)". En *XI Jornadas de Paleontología, Tremp, 26-29 de octubre de 1995* (LÓPEZ, G.; OBRADOR, A. y VICENS, E., edit.), pp. 153-156.

RUIZ-OMEÑACA, J. I. y PEREDA-SUBERBIOLA, X. (1999) "Un documento inédito de Royo y Gómez sobre los dinosaurios del Levante". En *XV Jornadas de Paleontología y simposios de los proyectos PICG 393, 410 y 421. Actas, Tomo 1* (RÁBANO, I., edit.). *Temas Geológico-Mineros,* 26, pp. 111-112.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, B. (2003) "Asociación faunística de vertebrados mesozoicos de la localidad de Galve (Teruel)". *Estudios Geológicos*, 58(5/6), pp. 189-193 (correspondiente a 2002).

— (2004) Réplica a los comentarios de Canudo et ál., en "Asociación faunística de vertebrados mesozoicos de la localidad de Galve (Teruel)" (Estudios Geol., 58 (2002), 189-193.). *Estudios geológicos*, 60, pp. 53-59.

— (2005) "*Galveosaurus herreroi,* a new sauropod dinosaur from Villar del Arzobispo Formation (Tithonian-Berriasian) of Spain". *Zootaxa*, 1034, pp. 1-20.

— (2006) "The new sauropod from Spain: *Galveosaurus* o *Galvesaurus*?". *Zootaxa*, 1201, pp. 63-68.

SANCHIZ, B. (1998) *Handbuch der Paläoherpetologie-Encyclopedia of Paleoherpetology, Part 4: Salientia.* Verlag Dr. Friedrich Pfeil, Munich, 276 págs.

SANTAFÉ-LLOPIS, J. V. y CASANOVAS-CLADELLAS, M. L. (1979) "Situación estratigráfica de los yacimientos de dinosaurios del Levante español". *Butlletí Informatiu, Institut de Paleontologia de Sabadell*, 11(1-2), pp. 29-33.

— (1993) *Dinosaurios en la Comunidad Valenciana*. Generalitat Valenciana, Valencia.

SANZ, J. L. (1982) "A sauropod dinosaur tooth from the Lower Cretaceous of Galve (Province of Teruel, Spain)". *Geobios*, 15(6), pp. 943-949.

— (1984) "Las faunas españolas de dinosaurios". *I Congreso Español de Geología*, tomo I, pp. 497-506.

— (1998) "El estudio de los dinosaurios en España". *Quercus*, 148, pp. 16-22.

— (1999) *Mitología de los dinosaurios*. Madrid: Taurus. 206 págs. [hay traducción al inglés: SANZ, J. L. (2002) *Starring T. rex!: Dinosaur Mythology and Popular Culture*. Indiana University Press, Bloomington, 152 págs. (traducido por Philip Mason)].

— (2000) "Sauropodomorfos". En *Dinosaurios. Los señores del pasado* (SANZ, J. L., dir.), Barcelona: Martínez Roca, pp. 159-213.

— (2004) "Los dinosaurios del cretácico español". *Fundamental. Dinosaurios de Teruel*, 2, pp. 33-38.

SANZ, J. L. y ANTÓN, M. (1994) "Así era España durante los dinosaurios". *Natura*, 133, pp. 39-50

SANZ, J. L. y BUSCALIONI, A. D. (1992) "Introducción a los dinosaurios". En *Los Dinosaurios y su entorno biótico* (SANZ, J. L. y Buscalioni, A. D., coord.), Instituto Juan de Valdés, Excmo. Ayuntamiento de Cuenca, pp. 7-99.

SANZ, J. L., et ál. (1984a) "The archosaur fauna from the Upper Jurassic/Lower Cretaceous of Galve (Teruel, Spain)". En *Third symposium on Mesozoic Terrestrial Ecosystems, Short Papers* (REIF, W.E. y WESTPHAL, F., edit.), Attempto Verlag, Tübingen, pp. 207-210.

— (1987) "Dinosaurios del Cretácico inferior de Galve (Teruel, España)". En *Geología y paleontología (arcosaurios) de los yacimientos cretácicos de Galve (Teruel) y Tremp (Lérida)* (SANZ, J. L. coord.) *Estudios geológicos*, Volumen extraordinario Galve-Tremp, pp. 45-64.

SANZ, J. L., et ál. (1990) *Los reptiles mesozoicos del registro español*. Monografías del Museo Nacional de Ciencias Naturales, 2, pp. 1-79.

SANZ, J. L.; CASANOVAS, M. L. y SANTAFÉ, J. V. (1984b) "Restos autopodiales de *Iguanodon* (Reptilia, Ornithopoda) del yacimiento de Santa Bárbara (Cretácico inferior, Galve, Provincia de Teruel, España)". *Estudios Geológicos*, 40, pp. 251-257.

— (1984c) "Iguanodóntidos (Reptilia), Ornithopoda del yacimiento del Cretácico inferior de San Cristóbal (Galve, Teruel)". Acta Geológica Hispánica, 19(3), pp. 171-176.

— (1983) "Wealden ornithopod dinosaur *Hypsilophodon* from the Capas Rojas formation (Lower Aptian, Lower Cretaceous) of Morella, Castellón, Spain". *Journal of Vertebrate Paleontology,* 3(1), pp. 39-42.

SANZ, J. L., et ál. (1997) *Historia Natural de los Dinosaurios* [CD-ROM], Madrid: Tryo Edición Digital (ISBN 84-923246-0-0).

SCHUDACK, M. (1989) "Charophytenfloren aus den unterkretazischen Vertebraten-Fundschicten bei Galve und Uña (Ostspanien)". *Berliner Geowissenschaftliche Abhandlungen Reihe A (Geologie und Paläontologie)*, 106, pp. 409-443.

SORIA de MIGUEL, A. R. (1997) *La sedimentación en las cuencas marginales del Surco Ibérico durante el Cretácico Inferior y su contorno estructural*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 1-363.

— (2002) "Inventario general del patrimonio paleontológico de Teruel". En *El Patrimonio Paleontológico de Teruel* (MELÉNDEZ HEVIA, G. y PEÑALVER MOLLÁ, E., coord.). Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, pp. 63-80.

SORIA de MIGUEL, A. R. y MELÉNDEZ, A. (2000) "El Cretácico Inferior de la subcuenca de Galve". En *XXXIV Curso de Geología Práctica de Teruel* (MELÉNDEZ, A., edit.). Universidad de verano de Teruel, Teruel, 13-22 de julio de 2000, pp. 97-118.

SORIA de MIGUEL, A. R., et ál. (1995) "Los sistemas lacustres del Cretácico Inferior de la Cordillera Ibérica Central: la cubeta de Aliaga". En *Guía de excursiones-XIII Congreso Español de Sedimentología, Teruel* (MELÉNDEZ, A. y AURELL, M., edit.), pp. 1-71.

VENNIN, E. y AURELL, M. (2001) "Stratigraphie séquentielle de l´Aptien du sous-basin de Galvé (province de Teruel, NE de l'Espagne)". *Bulletin de la Société géologique de France*, 172(4), pp. 397-410.

WEISHAMPEL, D. B., DODSON, P. D. y OSMOLSKA, H. (edit.) (1990) *The Dinosauria*. University of California Press, Berkeley.

WRIGHT, J. L., et ál. (1998) "A review of the Early Cretaceous Terrestrial Vertebrate Track-Bearing Strata of England and Spain". En *Lower and Middle Cretaceous Terrestrial Ecosystems* (LUCAS. G.; KIRKLAND, J. I. y ESTEP, J. W., edit). *New Mexico Museum of Natural History and Science Bulletin*, 14, pp. 143-153.

ZINKE, J. y RAUHUT, O. W. M. (1994) "Small theropods (Dinosauria, Saurischia) from the Upper Jurasic and Lower Cretaceous of Iberian Peninsula". *Berliner Geowissenschaftliche Abhandlungen (E)*, 13, pp. 163-177.

La Memoria, el Recuerdo y el Olvido:

Bloque visual: la imagen registrada, investigaciones teórico visuales

08

Reflexiones: la recreación de la memoria y la postfotografía

Soledad Córdoba
Universidad de Zaragoza

En ese sombrío desierto, tal foto, de golpe,
me llega a las manos; me anima y yo la animo.
Es así, pues, como debo nombrar la atracción
que la hace existir: una animación. La foto de por sí
no es animada (yo no creo en las fotos "vivientes"),
pero sí me anima: es lo que hace toda aventura.
Roland Barthes[1]

El arte y la memoria van de la mano, el arte es el lugar de la memoria y está construido con la memoria.

Multitud de veces se ha dicho que la fotografía es entendida como el medio de reproducción más "fielmente objetivo" de la realidad social, de hecho, es desde su nacimiento el documento de registro de los acontecimientos de la vida social.

1 BARTHES, Roland: La cámara lúcida: nota sobre la fotografía. Editorial Paidos, Barcelona, 1989. P. 40.

La fotografía siempre ha tenido y tiene un poder recreador y reconstructor de la memoria social, histórica y personal. Por este motivo lo que nos ofrece una imagen fotográfica sea de la época que sea es un inmiscuirnos en la identidad histórica de esa imagen, nos invita a reflexionar de forma inmediata en lo que en ella se ve representado, como por ejemplo, la identidad de los personajes, sus vivencias, el tiempo sociocultural en el que ha sido tomada, etc. de este modo, la fotografía nos hace partícipes de otras realidades cercanas o ajenas.

Asimismo la fotografía tiene el poder de 'evocar', 'rememorar' y 'revisar', en definitiva reorganizar la memoria. Y es que la fotografía nos ha ayudado a lo largo de su existencia a ordenar y revisar nuestra memoria personal y colectiva. Por este motivo, una de mis reflexiones se centra en discutir hasta que punto esta 'reconstrucción de la memoria' se puede considerar un hecho 'objetivo y fiel a la realidad' o si por el contrario es en sí esta 'reconstrucción' una 'recreación de la memoria' que nos ofrece una amplia visión más bien 'subjetiva e inverosímil' de algo verdaderamente acaecido.

Estos dos puntos de vista nos han llevado inevitablemente a considerar la existencia de la 'crisis de la fotografía' en cuanto a la credibilidad del medio fotográfico, y es que un punto de inflexión en esta 'crisis' ha sido el nacimiento de la '*postfotografía*', ésta ha supuesto una nueva etapa muy atractiva especialmente para los artistas y algo menos halagüeña para el medio fotoperiodístico pues los avances tecnológicos, en concreto los digitales en el terreno de la fotografía, han puesto en tela de juicio la veracidad del medio informativo y por ende la propia imagen fotográfica.

La recreación de la memoria a través de la (*post*) fotografía

Hoy día convivimos con multitud de imágenes que nos bombardean desde los medios de comunicación, vivimos en una sociedad instaurada sobre las leyes de la imagen, de hecho nos relacionamos de forma virtual con nuestros semejantes a través de imágenes. De este modo, se puede decir que la fotografía es vista como un medio decisivo del que dependemos en nuestro entorno de comunicación.

La fotografía es un medio que da testimonio de que algo ha sucedido, pero también es un juego nada inofensivo donde constantemente la 'realidad' se puede manipular, y sin embargo, contrariamente sirve como prueba 'objetiva' que

demuestra la existencia 'real' de algo. Hoy día no se concibe el mundo sin imágenes, de hecho las imágenes estimulan la narración por la cual estamos constantemente reinterpretando el mundo. Es llamativo observar cómo es inevitable pensar que todo lo que aparece en una fotografía debe ser visto como algo que existió, y que a la primera impronta no se puede dudar de ello. Dicho esto la fotografía sirve como documento para autentificar el mundo visible. En este proceso de autentificación se adhieren dimensiones estéticas, históricas, culturales, emocionales lo que amplifica su veracidad hasta incluso conseguir generar sentimientos de empatía sobre dichas imágenes.

La fotografía es erigida como un producto social, tras el cual se pueden desvelar estructuras del entramado sociocultural tan importantes como los valores, jerarquías, modelos culturales, en definitiva una diversidad de saberes culturales. De este modo, las fotografías junto a documentaciones escritas constituyen documentos culturales que recuperan y recrean la memoria personal y colectiva.

De este modo la fotografía es utilizada como herramienta sociológica y antropológica, asimismo como confirma Hugo José Suarez en "La fotografía como fuente de sentido" donde hace un interesante y breve recorrido por los autores más representativos que se han acercado de diversas maneras a la fotografía desde una búsqueda empírica:

> "Howard Becker habla de *"mundos del arte" (1982),* analizando la fotografía, por un lado, en paralelo con las inquietudes del sociólogo, y, por otro, en su propia dinamicidad y funcionamiento, que –según él- es semejante a cualquier otro "mundo" social. Gisele Freund realiza una reflexión más global sobre el rol de la fotografía en la sociedad y su desarrollo histórico (1993). Pierre Bourdieu coordina una investigación con el fin de indagar los usos sociales de la foto, considerándola como un producto social de una determinada clase que la utiliza de manera diferenciada a las demás (1979). Erving Goffman analiza las imágenes publicitarias para encontrar las estructuras subyacentes comunes y estereotipos que son difundidos a través de ellas (1977). Roland Barthes, sin ser sociólogo, busca saber qué es la foto "en sí", y qué la distingue de las demás imágenes (1998; 1995). Armando Silva en su Álbum de familia (1998) pretende reconstruir las narraciones colectivas familiares que tienen como soporte fundamental las fotografías. John Berger utiliza

> fotos para analizar situaciones sociales pero también, como él mismo sugiere, para contar de otra manera (1998a; 1998b). Susan Sontag, desde el ensayo literario, señala algunas formas del uso de la cámara y su rol cada vez más preponderante y popular (1996; 2004). Como se puede ver, el abanico de posibilidades para el uso de la fotografía es muy amplio"[2].

Para que sea posible este análisis sociológico a través de la fotografía es necesario tener en cuenta que la fotografía es ante todo un producto cultural ya que quién realiza la fotografía plasma su visión particular del mundo. El autor de la fotografía desde su subjetividad selecciona y encuadra lo que va a ser captado por la cámara así que lo que se analiza es la visión fragmentada de la realidad. Con esto se puede decir que la fotografía es una manifestación de las estructuras psíquicas del que fotografía. Esto que quiere decir, que en una fotografía se puede ver al fotógrafo como documentador sociocultural donde pone de manifiesto su visión parcial del mundo a través de su mirada.

Desde esta visión es difícil decir que exista una fotografía objetiva y fiel a la 'realidad', puede decirse que existe cierta objetividad en cuanto a que se nos muestran ciertas jerarquías sociales, a través de la técnica fotográfica utilizada por el fotógrafo como la iluminación, la composición, la posición de los personajes o escenas fotografiadas lo que nos aporta una información histórico-cultural del momento.

Pero aun así siempre estará la imagen captada y filtrada por el ojo del fotógrafo, de este modo, la fotografía como fragmento 'arrancado del tiempo' será un trozo de 'realidad' cuya interpretación con el paso del tiempo será cada vez más abierta. Pero no cabe duda que aun así, la fotografía envuelta por toda esta subjetividad no ha dejado de ser un testimonio cercano a la realidad. Esta 'ilusión de la realidad' es la que ha caracterizado a la fotografía desde sus anales. Es inevitable mencionar la interpretación que hace Roland Barthes sobre la fotografía, ya que para él lo más relevante de ésta es la capacidad que tiene de llegar a la subjetividad del espectador, y éste debe enfrentarse a ella de esta manera: "*veo, siento, luego noto, miro y pienso*". Barthes menciona cuatro momentos que acompañan el proceso

2 SUAREZ, Hugo José. *La fotografía como fuente de sentidos. Cuaderno de ciencias sociales, no. 150*. FLACSO, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Costa Rica: Costa Rica. Abril. 2008. Pp. 23-24.

fotográfico: "*operator, spectator, spectrum* y *punctum*". De este modo cada persona puede hacer su propia lectura subjetiva y emocional de la fotografía apartándose de lo meramente técnico:

> "Heme, pues, a mí mismo como medida del "saber" fotográfico. ¿Qué es lo que sabe mi cuerpo sobre la Fotografía? Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones o de tres intenciones): hacer, experimentar y mirar. El *Operator* es el fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con "espectáculo" y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto [...]".[3]

Asimismo, Barthes habla del *punctum* y el *studium* como los términos que describen la percepción del que mira e interpreta la fotografía:

> "El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza). Un detalle, un gesto que arrebata. La foto deja de ser cualquiera y adquiere un sentido, al menos para mí [...]. El *studium* está siempre en definitiva codificado y el *punctum* no lo está".[4]

Todo esto nos ofrece la posibilidad de construir la memoria a través de las fotografías, como herramientas que ayudan a recordar y a recrear.

Con todo esto la pregunta que se nos plantea es ¿cómo podemos medir la objetividad de una fotografía? vivimos en nuestra realidad diaria y somos testigos de ella pero la realidad que sucede a miles de kilómetros de nosotros se nos muestra descarnada a través de imágenes y con ella hacemos una lectura 'realista' de lo que es el ahora. De este modo, la objetividad trabaja con los mecanismos de la interpretación de la imagen, analizándola como un inventario de los elementos reales (objetivos) que aparecen en ella: cómo son los personajes, sus signos, gestos,

3 BARTHES, Roland: La cámara lúcida: nota sobre la fotografía. Editorial Paidos, Barcelona, 1989. Pp. 35-36

4 *Ibidem*. Pp. 59, 88.

actitudes, expresiones, vestimentas, objetos que les rodean, colores, etc... todos ellos elementos indicadores de una determinada sociedad o momento histórico.

En definitiva, la 'veracidad' de una imagen fotográfica es más una cuestión de fe pues frente a la tradicional consideración de la fotografía como modo de autentificación de la realidad, la fotografía digital hace más evidente el carácter subjetivo y artificial de toda fotografía como 'construcción icónica', que cuestiona de forma definitiva la naturaleza de la fotografía como vehículo privilegiado para la trasmisión de la verdad, porque es el propio medio fotográfico el que está siendo cuestionado. No obstante, como hemos visto, la fotografía desde su nacimiento no ha dejado de ser una forma de expresión cargada de ideología, que ofrece una mediación o interpretación de la realidad.

La *postfotografía* en los límites de la representación

Cuando se habla de '*postfotografía*' nos estamos refiriendo no sólo a la naturaleza de la imagen producida por ordenador, sino también a otro modo de entender el mundo, de conocerlo y de aproximarse a él; una relación mucho más compleja que la que nos planteaba la fotografía en su concepción tradicional. Si la fotografía tradicional se esforzaba por representar la realidad, la imagen digital parte de un ensamblaje de imágenes fotográficas para crear simulacros. Esta recreación o reinvención de la 'realidad' de lo *postfotográfico* es reconocida por Susan Sontag: *"En un mundo en el que la fotografía está al ilustre servicio de las manipulaciones consumistas [...] los fotógrafos moralmente atentos y los ideólogos de la fotografía se han interesado crecientemente en las cuestiones de la explotación sentimental (de la piedad, la compasión y la indignación) de las imágenes bélicas y en los repetidos procedimientos que provocan la emoción"*[5].

Son muchas las esperanzas puestas en la *postfotografía* tanto como medio de expresión artístico o como herramienta utilizada en la sociedad de la información, cuenta de ello hace Lister, *"En el futuro, la habilidad para procesar y manipular las imágenes dará al postfotógrafo un mayor control, mientras la capacidad de generar imágenes independientes de sus referentes en el mundo real ofrecerá una mayor libertad a la imaginación postfotográfica"*.[6]

5 SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 2003. P.93

6 LISTER, M. (Ed.) (1997): *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós. P. 50.

Es interesante tener en cuenta como tras su nacimiento la fotografía liberó a la pintura de la obligación de representar la realidad y de constatar la verdad de una forma objetiva[7]. En ese momento la fotografía tuvo la oportunidad de relacionarse con lo real, las imágenes fotográficas se consideraban verdaderas y los cuadros artificiales.

Lo que llama la atención hoy día, en la era de la digitalización, es cómo la fotografía digital parece retornar hacia la pintura. Los software para el tratamiento de fotografías permiten 'pintar' y 'colorear' de forma muy intuitiva y podríamos decir que existe una amplia tendencia de artistas que utilizan la fotografía con una visión pictorialista.

El ámbito de la fotografía artística ofrece un horizonte mucho más complejo y heterogéneo en lo que respecta al uso de las tecnologías digitales. De forma general, una de las tendencias creativas más en boga, se refiere a los límites de la representación fotográfica, a través del uso de las técnicas digitales al servicio de la expresión como herramienta utilizada para el (auto)conocimiento de la realidad que nos rodea.

La electrónica y concretamente el campo de lo digital se ha integrado progresivamente como una herramienta más en el trabajo del artista. El cambio tan vertiginoso de la era mecánica a la electrónica en el que se ha visto sometida nuestra sociedad ha generado grandes lagunas generacionales, lo que exige al ciudadano estar constantemente al día. Lo digital inunda nuestro entorno diario envolviendo cada una de nuestras esferas. La electrónica se convierte en un ente omnipresente y está donde uno menos se lo espera.

La *postfotografía* como he sugerido al principio, es un procedimiento que aporta resultados visuales similares a los de la fotografía. La imagen electrónica-digital está basada en criterios fotográficos analógicos que van desde la calidad, texturas, composición, forma de difusión, elementos de lenguaje, etc., de este modo entender la *postfotografía* no resulta difícil ya que participa de elementos conceptuales y estéticos parecidos a la fotografía.

En este sentido es interesante la reflexión de Pilar Gonzalo Prieto[8] "*la fotografía más reciente se concibe a sí misma como una representación y reivindica ahora su*

7 CASAJÚS, C. (1998): *Manual de arte y fotografía*, Madrid, Universitas. 1998. P. 172.

8 GONZALO PRIETO, Pilar. *Op. Cit.* p. 26.

papel de intérprete de lo real" de este modo la imagen digital "*parece una fotografía mientras ésta, a su vez, aparenta ser la realidad. Como se puede entrever, se trata de un artificioso juego de ventanas y espejos en el que lo real ha quedado disuelto en su apariencia".*[9]

En cierto modo obedece a la introducción generalizada de programas informáticos de tratamiento de imágenes que hacen que fotografías ficticias sean vistas como realidades. Cada vez es más difícil discernir lo 'falso' de lo 'verdadero', y consecuentemente los espectadores confían cada vez menos en la capacidad de la fotografía de ofrecer una verdad objetiva, por lo que de algún modo "ésta perderá su poder de transmisora privilegiada de información" y como apunta Geoffrey Batchen[10], esta situación se puede agravar pues "*estamos entrando en una época en la que ya no será posible distinguir un original de sus copias"* y "*al parecer, pronto el mundo entero estará formado por una "naturaleza artificial" indiferenciada"*. A su vez, Batchen considera que "*la fotografía se enfrenta a dos crisis evidentes: una tecnológica (la introducción de imágenes informatizadas) y otra epistemológica (que tiene que ver con cambios de mayor alcance en los terrenos de la ética, el conocimiento y la cultura)"*. Incluso, llega a considerar que estas crisis amenazan con la desaparición de la fotografía, tema ya harto discutido y del que no vamos a especular.

No hay duda de que los procedimientos de creación de imágenes informatizadas han reemplazado[11] con rapidez a las imágenes de la cámara fotográfica tradicional, sobre todo en la publicidad y el fotoperiodismo. Pero también están enriqueciendo una nueva forma de expresión en la escena artística. Una de las constantes en la *postfotografía* a parte de mimetizar la apariencia de la fotografía, es que en ellas

9 *Ibídem.* p. 27. En las imágenes *postfotográficas*, la cuadrícula electrónica conforma una especie de impresionismo digital. La yuxtaposición de píxeles compone una imagen final similar a la de la fotografía.

10 BATCHEN, Geoffrey, "Ectoplasma. La fotografía en la era digital" [Traducción Elena Llorents Pujol] en RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona 2004. pp. 313-334.

11 *Ibídem.* De hecho los procesos informáticos están sustituyendo los de sales de plata. Kodak, por ejemplo, centra cada vez más su publicidad de investigación en sus productos electrónicos. Sin duda, Bill Gates ha llegado también a esta conclusión, fundó una empresa dedicada exclusivamente a comprar y vender los derechos de reproducción electrónicos de una serie de imágenes tan amplia que "abarca toda la experiencia humana a lo largo de la historia". Esta empresa, Corbis Corporation, adquirieron el archivo Bettmann en 1995, con lo que pasó a controlar uno de los fondos de imágenes privados más grande del mundo, en total dieciséis millones de imágenes. El principal negocio de Corbis consiste en alquilar estas imágenes, en forma de información almacenada en archivos digitales, a quienes están dispuestos a pagar por unos "derechos de uso" electrónicos estipulados. Según el catálogo de otoño de 1996, Corbis podría ofrecer a los clientes más de 700.000 imágenes digitales.

aparecen representadas situaciones ficticias, e incluso, imposibles de producirse y que, a diferencia del tradicional fotomontaje, ahora presentan un *"suturado prefecto de los fragmentos recompuestos gracias a la perfección técnica que aporta lo digital"*.[12] Es cierto que como dice Gonzalo Prieto[13] en la fotografía digital contemporánea abunda una tendencia clara de conseguir el máximo nivel de realismo 'fotográfico', un esfuerzo encaminado a simular una realidad artificial que sea convincentemente real, es decir, fotográficamente 'real' en el sentido naturalista, pero que a la vez deje claro su origen construido y artificial. De este modo, la fotografía ha dejado de ser evidencia y testimonio de la preexistencia de lo representado. Lo digital nos advierte de forma alguna que lo que estamos viendo puede no ser real, todo lo contrario a lo que sucedía con el medio químico. Ahora ya es difícil distinguir si una imagen es de origen analógico o digital.

Son muchas las voces que se han alzado ante esta situación de ambigüedad de lo real y es significativo que casi todas vislumbran algo positivo en esta "evolución de la fotografía", aunque también es cierto, que otros menos optimistas observan que esto puede ser el comienzo del fin del lenguaje fotográfico, así para Arlindo Machado, la fotografía significa:

> *[...] Construir un enunciado a partir de los medios ofrecidos por el sistema expresivo invocado. Y eso no tiene nada que ver con la reproducción de lo real. Por consiguiente, la intervención de la electrónica en el campo de las imágenes técnicas origina el incremento de los recursos expresivos de la imagen y, sobre todo, la demolición definitiva y posiblemente irreversible del mito de la objetividad fotográfica, en el cual se basan las teorías ingenuas de la fotografía como signo de verdad o como reproducción de lo real.*[14]

Pero las consecuencias de la fusión de la tecnología digital con el medio fotográfico no se limitan al mencionado descrédito de la supuesta objetividad fotográfica, lo cual

12 BREA, José Luis. "El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización", en *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Mestizo, Murcia, 1996. col. Palabras de Arte, 2, p. 40.

13 GONZALO PRIETO, Pilar. *Op. Cit.* p. 31.

14 MACHADO, Arnaldo. "Tendencias recientes en el Media Art", en GIANNETTI, Claudia (ed.): *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. Barcelona: ACC L'Angelot y Goethe-Institut, 1997, p. 30.

únicamente puede ser interpretado como un factor más de los que conforman el contexto en el que surge la *postfotografía.* El poder de representación de la fotografía actual, como sugiere Rosler[15], inevitablemente nos conduce a la interpretación del referente, lo cual dota a la imagen de un marcado carácter escénico y narrativo. Lo que dicho de otro modo significa que los procesos digitales vuelven a someter la producción de imágenes fotográficas al antojo de la mano humana creativa y exactamente, por este motivo, las imágenes digitales están más cerca de los procesos creativos del arte que de los valores de verdad del documental.[16]

Pero por otra parte, la gran diferencia entre lo digital y lo analógico está contenido en el hecho de que la informática permite crear imágenes de estilo fotográfico sin que se halle potencialmente ningún referente directo del mundo. Mientras que la fotografía es inscrita por las cosas que presenta, las imágenes digitales pueden no tener otro origen que su propio programa informático.

Desde la base, la *postfotografía* parte de una descomposición previa de la realidad, que no es otra que la producida por el propio medio fotográfico unida ésta a la mirada del artista que elige y compone los fragmentos reordenándolos para componer una nueva imagen. Podría señalarse que esta tendencia se caracteriza por su valor constructivista. Las escenas creadas por el artista presentan visualmente sus interpretaciones, es decir, la imagen se construye en términos pictóricos. Evidentemente el tipo de imágenes resultantes tiene un carácter narrativo cercano al relato. Al tiempo que los diferentes recorridos visuales entre ellas, producen diversas narraciones internas de la imagen. Y muchas de las veces suele ser abundante la presencia de la iconografía fantástica, así como de temáticas asociadas a lo fantástico.

Otro de los usos más comunes examinados en la *postfotografía* son las imágenes no reales pero con intención de que el espectador no reconozca la previa alteración digital. Se representan escenas con origen artificial que han sido compuestas a partir de los códigos lingüísticos y mecánicos que habitualmente conforman la imagen fotográfica, a la vez que se le adhiere el carácter documental de las imágenes de

15 Véase ROSLER, Martha, "Image Simulations, Computer Manipulations: Some Considerations", *Ten. 8: Digital Dialogues,* 2:2, 1991, pp. 52-63, y RITCHIN, Fred, *In Our Image: The Coming Revolution in Photography,* Aperture, Nueva York, 1990.

16 *Ibídem*.

referencia. También aparece el mismo procedimiento de construcción y *collage* pero con la diferencia que se evita el aspecto antinatural. Las uniones están totalmente difuminadas por la acción de la tecnología y el espectador es incapaz de percibirlo. Según Gonzalo Prieto, se puede distinguir un triple engaño al espectador:

> 1. *Se origina por la utilización de la propia imagen fotográfica [...]*
>
> 2. *Se presenta mediante la intención con la que se efectúa la alteración digital de la imagen, la cual busca una apariencia final similar a la de la fotografía y que, por su falta de síntomas, el artificio acontece de forma insospechada para el espectador.*
>
> 3. *El tercer intento es un engaño más sutil, aunque parezca que el autor trata de confundir al espectador, en realidad, su última intención es mostrarle un resquicio de esta mentira. El público identifica la adulteración de la imagen gracias al recuerdo de cómo son las cosas en su estado natural y esto hace que se plantee la naturaleza de lo que está viendo. Pero si el truco de lo digital pasara totalmente inadvertido, la obra perdería su sentido ya que, en realidad, funciona como un guiño elitista al público advertido, cómplice de su conocimiento y su intención. Se trata pues, de la estrategia de un fingido engaño, un trope-l'oeil digital que nace con la pretensión de ser descubierto. Por eso, una estrategia común entre los artistas que trabajan con postfotografía es recurrir a imágenes que proporcionan al espectador la oportunidad de acudir a su memoria comprobarlas con sus "originales".*[17]

La contemplación de este tipo de obra conlleva por parte del espectador a abordarla con una primera mirada de sospecha intentando encontrar donde está la trampa. De hecho, para que pueda producirse el engaño, es necesario una óptima combinación de credulidad y dotes de convicción[18].

Una de las particulares de esta era de lo digital es el escepticismo debido al convencimiento de que la información es manipulable añadiéndose a ésta la imposibilidad para distinguir

17 GONZALO PRIETO, Pilar. *Op. Cit.* p. 60.

18 GONZÁLEZ MARÍN, Carmen. "Taxonomía del engaño" en *De la mentira.* Visor, Madrid, 2001.Col. La Balsa de la Medusa, 117, p.32.

el original de la copia. Generando la posibilidad potencial de que toda imagen haya sido alterada previamente. Asimismo, es comprensible que la idea en torno a lo real constituye la característica fundamental de la fotografía a comienzos del siglo XXI. Naturalmente en el mundo del arte actual son muchos los artistas que con su obra inducen al espectador a una reflexión sobre la naturaleza de lo que está viendo, no obstante, *"el engaño tan perfecto a que las nuevas tecnologías someten a nuestros sentidos tiene por consecuencia la duda y el consecuente interés en identificar lo que se percibe"*[19].

En conclusión, lo cierto es que ésta es y será la siempre eterna discusión, el engaño imperceptivo que ofrece la fotografía desde su nacimiento, pero hoy ante el gran auge de la 'memoria histórica', es inevitable debatir a cerca de sí la memoria es tan objetiva como nos la planteamos. La memoria muchas de las veces se ha ido reconstruyendo a medida de los intereses políticos, la manipulación social y de masas o mismamente desde una visión más cercana a nuestra experiencia personal y biográfica; por ejemplo, cuántas veces hemos idealizados esas imágenes que han llegado a nuestras manos de antepasados de los que no existe referente alguno, o incluso nosotros mismos con las posibilidades que ofrecen las herramientas de retoque fotográfico nos hemos retocado 'mejorado' para mostrarnos más atractivos ante las redes sociales.

De esta forma, vemos que la *postfotografía* ha trascendido no solo para el artista que como el gran encantador de serpientes que es, trabaja con el engaño, lo inverosímil y crea nuevas realidades, sino también para los medios de comunicación que no han podido evitar caer en la tentación de la sugestiva "sutura digital" que proporciona la *postfotografía.* Mi intención –con estas reflexiones– ha sido la de exponer como la 'objetividad' del medio fotográfico está en constante tela de juicio, tiembla desde sus cimientos, no para derrumbarse sino para reconstruirse y reinventarse como un medio de comunicación social democratizado desde los *mass media* y como una herramienta de expresión utilizada por muchos artistas.

19 GONZALO PRIETO, Pilar. *Op. Cit.* p. 83.

09

Vivencias

Pepe Aznar
Artista Plástico.
Licenciado en Bellas Artes. Técnico Superior en Diseño

> "Intento extraer lo eterno de lo efímero: La frágil eternidad del instante vivido, de esa mezcla de sensaciones materializada por la obra de arte. Se puede mirar una obra de arte como un objeto, pero también como un acontecimiento. El arte es la exposición de una existencia". Nicolas Bourriaud.[1]

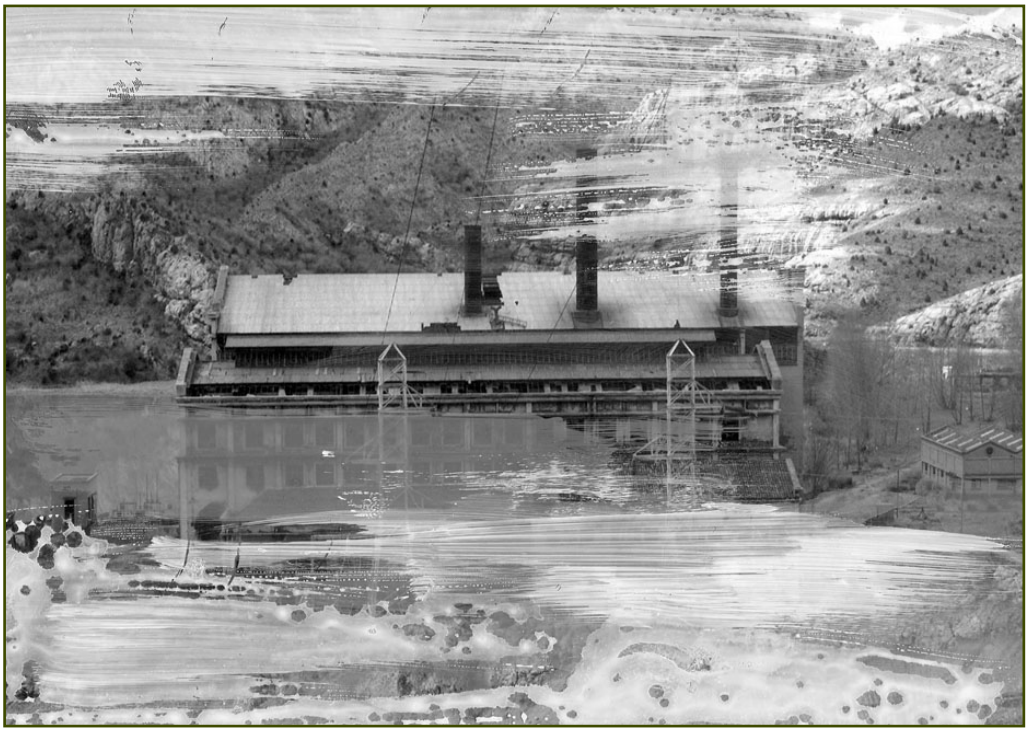
Son muchas las representaciones o interpretaciones que se han hecho en el mundo del arte, en cualquiera de sus distintas expresiones artísticas (pintura, grabado, escultura, fotografía, cine, etc.), que han situado al obrero o trabajador como protagonista o centro de atención de la obra artística.

La representación gráfica de distintos espacios de una nave industrial, ya inactiva, donde quedan representados los espacios vividos por trabajadores

1 Escritor y crítico de arte francés, nacido en 1965. Es autor de novelas y ensayos, entre estos últimos se destacan "Post producción" (2004) y "Estética relacional" (2006), que han generado gran impacto e influencia en el mundo del arte y la cultura.

de la misma, y de manera conceptual, presentar el "recuerdo", la memoria, la experiencia de lo vivido; hacer de sus vivencias una obra de arte es el contenido de este trabajo basado en varias fotografías analógicas obtenidas a la manera tradicional y sometidas, posteriormente, a un proceso de manipulación mediante una serie de filtros artesanales y otras técnicas que , de alguna manera ayudan a transmitir el mensaje pretendido. Además un texto que, a modo de guía, cuenta, brevemente, la historia de una central térmica, las minas de las que era extraído el carbón que la "alimentaba" y el municipio donde estaba ubicada: Aliaga.

Un lugar continente de experiencias, de vida, es presentado como una obra de arte, mediante una serie de imágenes tomadas años después del cierre de la Central, pero donde aún hoy, se sienten los latidos.



Uno de los discursos artísticos de los que este trabajo visual se nutre está presente en el libro "La Sociedad del Espectáculo" de Guy Debord[2]: División del trabajo, proceso productivo, así como, el estado de bienestar a través de la sociedad de consumo.

La vida de las sociedades donde dominan las condiciones modernas de reproducción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos".

Autores como: Charles Ebbets, El matrimonio Becher o Edward Burtynsky, han hecho de estas vivencias, de esos espacios, tema fundamental de su obra.

Charles Ebbets. (1905- 1978) Actor, piloto de carreras, y piloto de avión, fue contratado para documentar la construcción del Rockefeller Center en Nueva York, durante la época de la depresión en Estados Unidos, en la década de los años 30. En sus fotografías muestra escenas cotidianas de los obreros que participaron en la construcción de los rascacielos de Nueva York entre 1920 y 1935. Las medidas de seguridad eran un tanto especiales y las fotos se hicieron intentando denunciar esa situación.

El matrimonio Becher. Bernd (1931-2007) e Hilla Becher (1934). Bernd fue profesor en la Academia de Bellas Artes de Düsseldof y ha influenciado a numerosos estudiantes que harían más tarde fotografía industrial.

Durante casi cincuenta años, el matrimonio se ha dedicado a retratar, analizar y comparar las grandes construcciones de la arquitectura industrial de los siglos XIX y XX en Europa y los E.E.U.U.

Edward Burtynsky, nacido en Ontario, Canadá (1955). La naturaleza transformada por la industria es un tema predominante en su trabajo.

Sus imágenes de vertederos de, ríos de níquel, etc. muestran la contaminación rastros que dejamos en nuestro paso por el mundo.

2 (Francia, 1931-1994). Escritor, pensador estratégico y cineasta francés nacido en París. En 1958 fundó la organización revolucionaria Internacional Situacionista y la revista del mismo nombre y carácter, que dirigió hasta su autodisolución en 1972. Entre sus libros destaca "La sociedad del espectáculo" (1967).

Este tipo de construcciones, de "espacios industriales", para mí tienen alma y memoria, en concreto, la Central Térmica de Aliaga, a su vez supone un valor añadido de carácter autobiográfico, puesto que muchos de mis familiares trabajaron en ella.

La construcción impone desde el exterior debido a su gran tamaño y que una vez dentro resulta sobrecogedora, sublime, el escenario ideal para una gran obra de arte: su estructura de hierro y hormigón, su composición estética lineal, módulos que se repiten desde la base hasta la cubierta, enmarcando una infinidad de ventanas por las que la luz penetra hasta conseguir hacer de cada rincón un espacio único y, donde el silencio es el mayor de los sonidos.

A la hora de acometer una obra, inconsciente o conscientemente, se desencadena un proceso creativo controlado o al azar, pero, de cualquier manera, condicionado por una serie de circunstancias, acontecimientos, anécdotas, etc., sociales o culturales que van a influir en el resultado final de la obra y, sobre todo, en su originalidad.

Los espacios fotografiados para éste proyecto reflejan un pensamiento propio de una economía industrial de otro tiempo ya pasado por lo cual este tipo de arquitectura está condenada a desaparecer. La idea que relaciona arte y vida (Fluxus) sugiere crear un paralelismo metafórico donde se visualiza la industria de la minería como la que extrae la materia prima (el carbón) de las entrañas de la tierra y, a modo de "cordón umbilical", el cable con las vagonetas trasladan el combustible hasta la "planta reproductora" para transformar esa energía en luz. Y como la propia existencia, tiene una fecha de caducidad y al final todo se convierte en polvo y cenizas.

Cabe destacar la ausencia de color en la realidad, como si de una fotografía desaturada se tratara, en blanco, negro y "un mundo" de grises.

El propósito no es el mostrar la realidad de una manera objetiva sino una realidad distorsionada. "En el espejo distorsionado del arte, la realidad aparece sin distorsión." (Franz Kafka).[3]

3 Franz Kafka. (Praga, 1883 – Kierling, 1924) Escritor. Su obra es considerada una de las más influyentes de la literatura universal en el último siglo.

No pretendo, como podría parecer en una primera visión generalizada de mis fotografías, reflejar los aspectos más negativos y perturbadores de esos espacios vividos sino acentuar el valor estético de los mismos y expresar conceptualmente una existencia fugaz con el fin de perpetuarla.

El edificio, motivo del trabajo se encuentra en la localidad de Aliaga, municipio que pertenece a la provincia de Teruel en la comarca de las Cuencas Mineras.

Se trata de una antigua Central térmica "abandonada". La construcción de la Central Térmica de Aliaga comienza en 1949. Inicia su actividad en 1952, en ese momento es la mayor y más moderna de las centrales térmicas españolas. La obra es de una gran envergadura, con una nave principal de calderas de 76 m de longitud y 36 m de altura.

La Central Térmica es ampliada en 1958 abre un periodo de máxima producción eléctrica, pero desata a la vez la crisis de la minería local, que no podía suministrar las 900 Tm de combustible que la Central necesitaba. La escasa rentabilidad de las minas de la localidad lleva progresivamente al cierre de estas en 1964. El carbón se trae entonces por carretera desde otras cuencas mineras turolenses.

El agua necesaria para la refrigeración y producción de vapor se obtenía del Embalse de Aliaga. La presa se construyó en el Río Guadalope, a escasos metros de la Central, aprovechando el estrechamiento del valle que se produce a la entrada de la Hoz Mala.

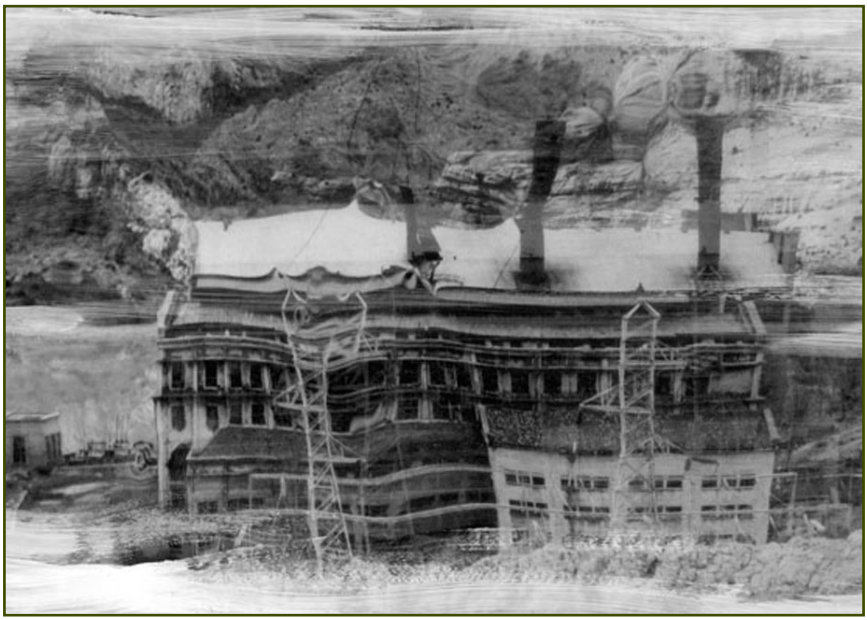
El sistema de refrigeración era de circuito cerrado, consiguiéndose de este modo que el único consumo de agua fuera el producido por evaporación.

Para realizar las obras del embalse y de la Central Térmica, llegaron también trabajadores de otras provincias, principalmente del País Vasco.

Entre 1944 y 1948 se construyó el barrio de la Aldehuela, con 36 viviendas destinadas a técnicos y obreros de la Central y dos chalets para directivos. A la entrada del casco urbano de Aliaga también se levantaron los edificios de dirección y se abrió un economato, donde los trabajadores podían abastecerse de todo lo necesario.

La población del municipio creció, en este periodo, de manera importante, acercándose a los 2000 habitantes.

En 1982 se produce el cierre de la Central, una vez cubierto su periodo de vida útil, desciende entonces la población hasta los 400 habitantes que actualmente tiene la localidad. Las minas, el edificio de la Central y las propiedades inmobiliarias de Eléctricas Reunidas de Zaragoza, en la zona, fueron vendidas o abandonadas.



Recursos bibliográficos

Toda la información referente a la Central Térmica de Aliga ha sido conseguida en el "Centro Audiovisual de la Minería". Santa Bárbara, Aliaga. Teruel, haciendo uso de documentos, archivos, exposición permanente y audiovisual del mismo, facilitados muy amablemente, por el personal responsable y encargado del mantenimiento de dicho Centro Audiovisual.

Bibliografía:

Bourriaud, Nicolas "Estética relacional" Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo. 2006

Bourriaud, Nicolas "Post producción " Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo. 2004

Debord, Guy "La sociedad del espectáculo" Buenos Aires. Editorial La Marca. 1995

Langford, Michael "La fotografía paso a paso" Madrid. Ed. Hermann Blume. 1990

Perniola, Mario "Los situacionistas" Madrid. Ed. Acuarela. 2008

Sitios Web:

http://elastico.net

www.artecreha.com

www.artedehoy.com

www.arteseleccion.com

www.edwardburtynsky.com

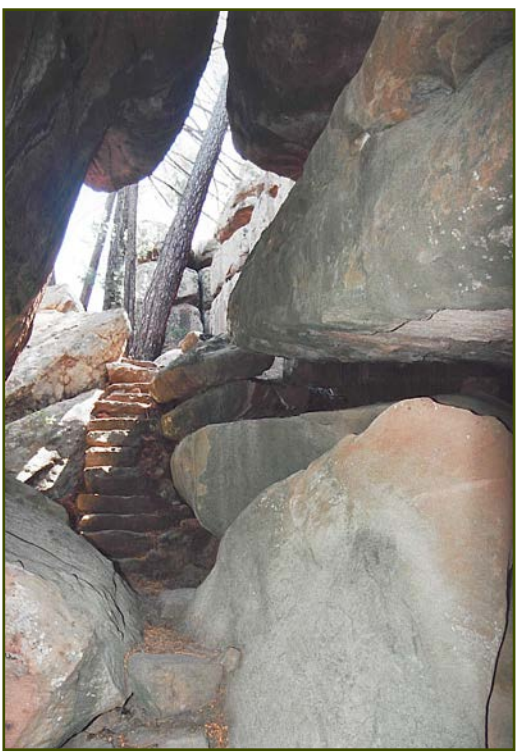
www.sauer-thompson.com

10

Sentirse preso en la naturaleza.

Los maquis en la Sierra de Albarracín.

Carmen Martínez Samper
Lda. Bellas Artes. casamper@unizar.es



Cuando me planteé escribir sobre los maquis en la Sierra de Albarracín sólo podía imaginar a este grupo o grupos de personas inmersos en un paisaje invernal careciendo de todo. Sin embargo, eran capaces de mantener una fuerza interior que les permitía sobrellevar estas penalidades que, sin lugar a dudas, les deparaba un paisaje de inviernos blancos y aguas heladas. Me imagino, por otra parte, si tal vez disfrutarían de este entorno al que siempre lo he definido como un lugar donde se puede escuchar el silencio. Seguramente, el silencio va más allá de los deseos propios y rompe la barrera. Los parajes del Rodeno guardan las historias escondidas entre las rocas

de arenisca y los pinares. Dominar en muchos casos esta cualidad humana, la del habla, es igual a sobrevivir. Difícil ecuación.

De los maquis desconocía su vida cotidiana, con su escopeta al hombro como cazadores y, sin embargo, sintiéndose presas de caza; son la forma paralela de sobrevivir una postguerra en la que las utopías chocaron con las penalidades sufridas, el cansancio, las ganas de sobrevivir y la necesidad de callar. Escondidos entre los matorrales, de los que parece proviene su nombre, en ese *echarse al monte* para mantener viva su lucha me recuerda una actitud que mantenían los japoneses. Antes de rendirse también se refugiaron en los bosques ya que su honor les impedía rendirse en vida. Pero al final la gente trabaja, come, mantiene su casa y estos aspectos del día a día son una forma de sobrevivir y se van limando las asperezas del pasado. La gente no olvida pero no habla de ciertos asuntos. Sobrevivir, a fin de cuentas, es una palabra clave. Otra difícil ecuación que también termina en silencio.

Algunos hemos escuchado historias sobre los maquis; de ellas, me llamaba la atención su supervivencia y la forma de llegar a las masadas para conseguir provisiones. Los masaderos les ayudaron, en su clandestinidad; esta situación era muy compleja. Ante la Guardia Civil negaban estos contactos, sin los cuales habrían caído mucho antes. Para asegurarse que no se les facilitaban los medios de vida, pues era un imperativo del régimen terminar con este fenómeno, cada noche los habitantes de las masías debían bajar al pueblo para dormir y entregar las llaves en los cuarteles; por la mañana regresaban al trabajo. No era fácil. El invierno, las distancias, el miedo. Sobre todo el miedo a la represión.

Comento con Raúl algunos de los pormenores y, sobre todo, le pregunto cómo sería la vida cotidiana en medio de las montañas. Vivir allí, cobijados en los abrigos, en los huecos, tener calor sin humo. Ser los matorrales, a los que hace referencia su nombre, y camuflarse entre ellos se convierte en la esencia de la vida de quienes como último reducto de una lucha por la república se "echan al monte", lo abandonan todo y, al final, la mayoría fueron abandonados por casi todos. También el silencio ha sido una palabra clave porque detrás de estos silencios se arropa el olvido.

Vivir tan próximos y tan lejos de sus seres queridos. Casi alargar la punta de los dedos para acariciar los sueños de volver a tocar la paz. Pero los sueños no siempre tienen un despertar feliz. A veces, muchas veces, se despertaban con el contacto frío de un cañón en la sien. El cansancio, un descuido y el que debería velar es vencido por el sueño y llega la fatalidad. Son cazados, después abatidos o encarcelados. ¡Qué duro es pensar!.

La lucha se alargaba y se captaban a los enlaces. Se conseguía información a la fuerza. Siempre había una vía de comunicación porque de no tener estos apoyos la estrategia de supervivencia hubiera sido una falacia. La idea de grupo para sobrevivir, para compartir el día a día, era la realidad que mantenía viva la esperanza por recuperar algo perdido. Esa idea firme, la de no darse por vencidos ¿cómo podríamos definirla?. Seguramente, la clave de todo estaba en la juventud llena de ilusiones, de utopías que se desvanecieron al pisar el suelo; el frío suelo.

Para este primer encuentro, con estos pasajes de la historia reciente, he entrevistado a Raúl Ibáñez, historiador y familiar de guerrillero. Nos conocemos desde hace varios años y, puntualmente, colaboramos juntos en temas relacionados con la Comunidad de Albarracín.

En el llano, en el pueblo y sin escondite, la familia de los maquis sufría abusos para forzar a quienes, sin estar en el monte, soportaban otro tipo de inclemencias, las que promueve el propio hombre contra el hombre. Palizas, terror, la casa incendiada, señalados, rapada de pelo... Imposible mantenerse fuertes durante tanto tiempo. La juventud de muchos se quedó en el camino, entre las cuatro paredes de una celda o la huída al país vecino.

P: *¿Qué pasaba con los enlaces si se sentían cercados?*

R: Muchos de estos enlaces se tuvieron que incorporar al monte de forma precipitada ya que se "quemaron", (esta palabra la utilizaban ellos), es decir, que estaban muy vigilados por la Guardia Civil, debido a que tenían informaciones de falangistas vinculándolos con apoyo a la guerrilla y no tuvieron otra salida que incorporarse al monte. En la sierra (Bronchales) hubo un grupo importante que se incorporó de esta manera.

Los guerrilleros se movían con identidad falsa. Cuando los abatían no podían identificarlos y este detalle era nefasto en la lucha por reducirlos. No podían hacer público los datos de los que caían.

P: *¿Cómo sabían si un maquis estaba en contacto con su familia?.*

R: De vez en cuando se presentaba la Guardia Civil en la casa del maquis para preguntarles si tenían noticias de él o se había puesto en contacto con ellos. También vigilaban la correspondencia que recibían.

Yo pienso, yo opino... pero tú no me quieren dejar. No soy como tú y me quieres callar. Prefieres matarme que escuchar mi voz. Te mataré si te acercas a mi madriguera. Ahora ésta es mi casa y la defenderá hasta el final. Me canso de huir, me canso de estar sucio, y solo; de pasar hambre y frío. En las noches en las que velo el sueño de mis compañeros no puedo dejar de pensar en mi mujer, en mi hijo. Tal vez esta noche sea la última.

P: *¿Alguna vez regresaban a su casa o visitaban a sus familias?*

R: Nunca un guerrillero, una vez que se había incorporado al monte, podía regresar a su casa. Lo prohibían los estatutos por su seguridad, la de sus compañeros y por supuesto la de su familia. Así que prácticamente todos los que se incorporaron al monte casados o con algún hijo no volvieron a tener noticias de ellos mientras permanecieron por los montes. No podían tener relación sentimental con chicas que podían ser hijas de puntos de apoyo o simpatizantes, eso ponía en riesgo al guerrillero y al punto apoyo

Y la comida... he puesto lazos pero no ha caído nada. Los retiraré para que no los encuentren. Moverse siempre para no dejar rastros. Invisibles, inmateriales, silenciosos...

P: *¿Qué comían?.*

R: Principalmente su dieta se basaba en gachas y en el mejor de los casos carne principalmente de oveja (procedente de alguna paridera del entorno y dejada secar a la intemperie) y lo que los puntos de apoyo les podían proporcionar en un periodo en el que la abundancia no existía y la necesidad era el alma de cada día.

P: *¿Cuándo dormían, cuando se movían para no ser descubiertos?*

R: Generalmente hacían las caminatas por la noche (pasaban más desapercibidos, se podían encontrar con menos gente en el monte). Problema a parte eran los puentes que solían estar vigilados con mucha frecuencia por la Guardia Civil. Eso no quiere decir que no durmieran por la noche, pero eso sí, siempre montando guardia algún compañero en los alrededores.

P: *¿Cambiaban de lugar con frecuencia?. De ser así, ¿qué importancia tuvo la ubicación en el Rodeno de la Comunidad de Albarracín?*

R: Sí, cambiaban de lugar con frecuencia. En el mismo campamento no solían permanecer más de tres días. El estar mucho tiempo en un mismo lugar llena de pistas y rastros a los perseguidores. Mención a parte es el campamento –escuela que como su nombre indica hace referencia a que en él se impartían una serie de enseñanzas destinadas a los alumnos que pasaban por él. Concretamente en el del Rodeno, donde la ocupación fue desde abril hasta diciembre de 1947. Por el pasaron dos promociones de 50 hombres y en él también muchos de los guerrilleros aprendieron a leer. En dichas clases se impartían nociones de topografía, tiro con arma de fuego, explosivos, política, geografía, etc...

P: *¿Vivían o sobrevivían?.*

R: El poder sobrevivir conllevaba conocer el terreno al cien por cien. Saber donde ubicar un campamento que al mismo tiempo de pasar desapercibido pudiera ser abandonado de inmediato en una urgencia con las menos bajas posibles. De aquí que la evacuación del campamento-escuela cuando fue asaltado por la fuerza del orden público se desarrollara con gran éxito (solo causándose una baja de un maqui llamado Noi que había venido de Francia hacía pocos días, y que según las palabras de los maquis más veteranos no tenía la experiencia que te da *el estar viviendo todo el día acosado.*

Las noches de los climas de montaña son frías incluso durante el verano. No puedo imaginar como podían vivir en la extrema dureza del monte.

"Chaval" decía que el no le tenía miedo al sol, que lo que verdaderamente le había dado miedo siempre era el frío y la nieve. El frío porque es difícil de combatir (mucho más que el calor) en el monte y la nieve, por los rastros y pistas que daba a los perseguidores.

P: *¿Y la cuestión de la higiene personal?. Me imagino que no dispondrían de fondo de armario para cambiarse y que el agua estaría muy fría.*

R: En cuanto a lavarse hay dos anécdotas contadas por "Grande" y por "Chaval". La de "Grande" es que él decía que había sobrevivido y no podían haberlo liquidado porque siempre durmió con la misma ropa desde que se incorporó a la guerrilla. Es decir que nunca se la quitaba ni siquiera para dormir, siempre estando alerta para una posible huída en estampida y tirando tiros. La de "Chaval" y que recuerdo me contó es que cuando fueron a una masada que era

punto de apoyo y le preguntaron al masovero de cómo tenía la seguridad de que ellos (los maquis) no eran Guardias Civiles disfrazados (contrapartidas), el punto de apoyo contestó no hay ningún Guardia Civil que huela como vosotros. Al fin y al cabo los guardias que perseguían a los maquis si no era en una semana era en quince días podían ducharse, sin embargo ellos tenían el olor propio de personas que llevaban largo tiempo mezclando su olor corporal con el olor del monte.

Podríamos hablar de distintas formas de integrarse en la naturaleza y una de ellas es la que acabamos de exponer. Cuando pensamos en el camuflaje, pensamos es la integración de las formas por medio de la simbiosis. Estamos acostumbrados a guiarnos por el sentido de la vista y, sin embargo, es el olor el que permitía distinguir al maquis de un "imitador".

P: *¿Fue importante el papel de la mujer?.*

R: Las mujeres fueron fundamentales en el maquis. Si no hubiera sido por el trabajo de ellas como enlaces y puntos de apoyo el maquis no hubiera durado ni una semana. Generalmente le hecho de ser mujer era un punto a favor a la hora de levantar menos sospecha que si es un hombre, por ejemplo a la hora de llevar un mulo con provisiones (siempre podía decir que era para su padre y hermanos que estaban segando en tal o cual sitio). Ellas se encargaban también de confeccionar ropas de abrigo para los guerrilleros. Pero no solo eso sino que en algunas ocasiones pusieron en juego su vida para que los guerrilleros siguieran con su tarea propagandística. Me refiero a "Angelines" de Valdecuenca que a punto estuvo de ser detenida por la policía cuando se pasó por una conocida papelería de la ciudad de Teruel a comprar papel y tinta para suministrar a los guerrilleros y así pudieran imprimir su periódico "El Guerrillero". Llamó la atención del comerciante al hacer acopio de tanto material, lo cual lo puso inmediatamente en conocimiento de la fuerza del orden que la siguió hasta el autobús, pero ella puedo escapar saliendo por la otra puerta y regresando a su pueblo campo a través y de noche.

Otro aspecto importante para mantenerse aislados en medio de este enclaustramiento, en medio del campo abierto, aunque las rocas del Rodeno tuviesen una disposición propicia para el ocultamiento habría momentos críticos como por ejemplo la necesidad de encender fuego sin que se vea el humo, en la distancia.

P: *¿Cómo hacían el fuego sin que este hecho les delatase?. He sabido que en otras zonas quemaban cierto tipo de madera que produce poco humo. Ahora no recuerdo cual. La altitud de la zona y las bajas temperaturas que definen nuestro medio geográfico hacían necesario el fuego. En nuestro caso, ¿cómo lo consiguieron?*

R: El problema del invierno era el encontrar leña seca que no hiciera el humo tan delatador que hace la leña húmeda. Por lo cual había que tener gran cuidado en este punto. Una forma de disimular el humo era hacerlo entre rocas y el campamento-escuela, concretamente su cocina, era el sitio ideal que por la disposición de sus piedras rojizas hacía que el humo saliera con menos carga visual y más disimulado que si tiene escape libre.

P: *¿Quién lideraba los grupos?.¿Cuántas personas formaban las agrupaciones?.*

R: Los grupos solían ser muy reducidos, no solían superar las 5 personas. Así eran mucho más operativos en todos los sentidos. Eso no quiere decir que para determinadas acciones hubiera más número. Cuantas más personas componían el grupo más rastros se dejan en el entorno inmediato (por ejemplo campamento) y por consiguiente más pistas para ser encontrados.

La apariencia que quiso dar siempre la organización guerrillera A.G.L.A. (Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón) era de gran magnitud. Para eso copiaron las denominaciones propias del ejército (batallón, compañía y sector), para dar sensación de organización y multitud. El AGLA, dicho por expertos, fue la mejor organizada por eso su gran éxito en acciones desarrolladas y su perduración en el tiempo. Dentro de cada una de ellas había un jefe. La organización llegaba a tal perfección que había hasta cocinero.

P: *¿Cómo funcionaban los enlaces o puntos de apoyo?.*

R: Había comunicación con los enlaces y puntos de apoyo cuando se bajaba a por provisiones y allí se comentaba si había movimientos de la Guardia Civil por el entorno, pero también se usaban las estafetas que eran sitios acordados entre informantes y maquis para pasar información de movimientos de la Guardia Civil. Algunas de estas estafetas se convirtieron en auténticos cepos para muchos maquis, ya que cuando la guardia civil arrestaba a algún enlace le hacia cantar toda la información que sabía y una vez que había cantado la ubicación de la estafeta lo único que le

quedaba a la guardia civil era esperar en dicho sitio a que los maquis apareciesen para disparar sobre ellos.

La primera vez que me acerqué al campamento maquis fue con mi padre. En Albarracín no había nevado pero al adentrarnos en los parajes del Rodeno, el camino estaba helado. Aún así, como íbamos en un todo-terreno, llegamos hasta el cruce que señala las dos direcciones principales, una para el campamento y la otra para la escuela del mismo. Llegar hasta aquí ya fue una experiencia muy interesante. La compañía de mi padre y sus recuerdos, por este paisaje donde sus palabras eran más jóvenes que nunca, aportan a esta pequeña escapada unos matices que guardaré con celo.

Los maquis además de mantener la lucha armada, desarrollaron una lucha intelectual que se vería reflejada en la edición del periódico "El guerrillero". Con numerosas dificultades trabajaban en su edición para informar sobre la guerra encubierta que mantenían. Recordemos el caso de Angelines, que arriesgó su vida para conseguir los materiales para la edición. Pero las dificultades tanto de su publicación como el de la propia supervivencia de los maquis, se verán amenazadas por la llegada del general Pizarro y del nacimiento de las contrapartidas.

Por el momento, pongo fin a este relato. Concluyo con las palabras de Raúl, que antes de marcharse, me comentó:

- *Estas palabras te van a gustar. Una noche, Chaval, le comenta a su compañero:*
- *Alguien se acerca.*
- *Nos habrían avisado. ¿Por qué lo dices?.*
- *Porque he oído el aleteo de los pájaros,*
  (...) y los cuervos no vuelan de noche.

La Memoria, el Recuerdo y el Olvido:

Bloque teórico

11

Los lugares y la memoria

Rubén Benedicto Rodríguez
Universidad de Zaragoza

La memoria y el olvido aparecen tan dialécticamente relacionados como la guerra y la paz. La idea que refieren estos términos sólo puede hallar su completa expresión a través de su antónimo. La memoria se construye de recuerdos, pero unos recuerdos caen en el olvido mientras otros sobreviven al paso del tiempo. Curioso fenómeno el de la memoria que apunta hacia un proceso selectivo de actuación. Escribía García Márquez que para poder sobrellevar el pasado "la memoria del corazón elimina los malos recuerdos y magnifica los buenos". Podríamos contestar al egregio Nobel que resultará así cuando perseguimos aquietar en cierto sentido nuestro espíritu, acallar nuestra brújula moral o, simplemente, dormir sin pasar la noche dando vueltas discutiendo con la almohada.

En cualquier caso, parece que esta actividad de la memoria, que consiste en una construcción o reconstrucción de los recuerdos, se ha desarrollado "para responder a las necesidades de adaptación al medio y de la selección natural".[1]

1 Soledad Ballesteros, "Memoria humana: investigación y teoría", en *Psicothema*, 1999, vol. 11, nº 4, p. 706.

Sin embargo, aunque esa sea la principal función de la memoria, y por más que los especialistas en neurología nos recuerden que para poder vivir necesitamos olvidar, puede que lo más favorecedor para las aviesas estrategias de la selección natural no responda a una acción éticamente responsable. Si la tarea de la memoria consiste en asegurarnos una vida más cómoda en todos los sentidos y a cualquier precio, entonces la blanquearemos lo que sea necesario. Sea como fuere, no hace falta que las leyes reconozcan nuestro derecho al recuerdo, cuando este es algo que sucede en el interior de nuestras conciencias; es absurdo garantizar el derecho a la memoria individual, porque la memoria es un asunto personal que atañe a nuestra más íntima conciencia. No en vano Locke hace de la memoria el criterio fundamental de la identidad: nuestras vivencias personales son únicas y, consecuentemente, las memorias de cada cual no son intercambiables. Nuestra singularidad reside en el carácter no transferible de los recuerdos de una memoria a otra. Así pues, más básica que otras facultades humanas es la memoria; sin duda ella es condición de la conciencia y de la reflexión, a pesar de que en ocasiones se desencadene al margen de nuestra voluntad. Precisamente, esta condición –su actuación, en ocasiones, *independiente* de nosotros mismos, *a pesar de* nosotros mismos o *contra* nosotros mismos– es la más fascinante de este fenómeno subjetivo llamado memoria. Nuestra memoria escenifica una y otra vez unos recuerdos, mientras olvida otros; unos recuerdos se expanden alcanzando proporciones enormes y otros se encogen hasta llegar al punto del olvido. Entre otras cosas, este fenómeno se produce porque determinados elementos del exterior condicionan el proceso interno de actuación según el cual opera nuestra memoria. Y es que la configuración de nuestras experiencias puede quedar profundamente marcada por conflictos de carácter público y nuestra memoria puede sufrir el agravio de la violencia. En este contexto es en que se justifica que la Ley pueda, en un contexto de ciudadanía democrática, ocuparse de la expresión de nuestros recuerdos, o del acceso a los vestigios del pasado que tienen una relevancia fundamental para el desarrollo de nuestra identidad, como personas y ciudadanos.

Especialmente, estas reflexiones cobran relevancia cuando se trata de la memoria colectiva que pasa a escribirse con la denominación de Historia; y es que en este sentido conviene recordar que la Historia no es todo el pasado. Es obvio que algunos, los vencedores según el antiguo adagio latino, elaboran las concepciones que durante algún tiempo reinan en la sociedad dando forma a la opiniones generalizadas y a los más extendidos juicios sobre el valor atribuible a algunos hechos. Así es cómo nuestros recuerdos más personales se hallan insertos en un marco social e ideológico que da acceso al pasado, y así ese pasado puede quedar,

por la actuación de este medio social, deformado. La memoria colectiva se configura a través de un conjunto de experiencias donde la interpretación es ineludible; y si la interpretación es dependiente de un trasfondo erigido por los vencedores, entonces el acceso equitativo a la memoria puede resultar lesionado.

La memoria y el olvido operan de maneras sorprendentes. En este devenir que es lucha de contrarios la memoria se expande o achata, algunos recuerdos pasan a ocupar lugares privilegiados en la memoria colectiva logrando una preeminencia y alabanza que, en ocasiones, no se corresponde a la categoría que realmente merecen. Reconozcamos que establecer el justo valor moral de un hecho es complicado, su juicio ponderado será siempre el resultado de una interpretación. Aceptemos también que en cuestiones de interpretación quizá resulte excesivo atribuir a algo el carácter de verdadero. Sin embargo, no todas las interpretaciones son igualmente aceptables. El filósofo Habermas sostiene que la elaboración de una norma justa se llevará a cabo sólo cuando todos los afectados por ella se reconozcan recíprocamente como interlocutores válidos en condiciones de simetría.[2] Según este procedimiento, una interpretación que aspire a convertirse en norma será adecuada cuando todas las opiniones hayan sido escuchadas y tenidas en cuenta, y donde a priori no haya habido ninguna que pese más que las demás en la elaboración de la norma. Trasladando estas reflexiones al asunto que nos ocupa, es evidente que en los diálogos reales que generan la opinión sobre el valor de las experiencias puede darse una disimetría que abre la posibilidad de intimidación, manipulación o instrumentalización. Las múltiples relaciones de interacción generan situaciones dialógicas corrompidas en las que algunas voces son escuchadas hasta la saciedad, mientras otras no tienen siquiera la oportunidad de expresarse.

En todo caso, la guerra es la supresión del diálogo, y suele ocurrir que, tras una contienda bélica, los vencedores atruenen con su voz triunfal el maltratado oído de los vencidos, a la vez que se les impide a las víctimas la expresión de su propia voz. Es entonces cuando la memoria colectiva se reconstruye a través de una historia oficial que silencia las historias discordantes. Durante el siglo XX español ese discurso se prolongó durante más de cuarenta años y dejó honda huella en el territorio que después conocerían los jóvenes. Así es como se produjo un "eclipse de la presencia"[3] en la memoria colectiva de nuestro pueblo. Los vencidos se vieron obligados a guardar sus recuerdos en el ámbito doméstico y familiar quedándoles

2 Jürgen Habermas, *Conciencia moral y acción comunicativa*, Barcelona, Península, 1985.

3 Jean Baudrillard, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 82.

vedada la expresión pública de su memoria. Los lugares cambiaron sus nombres ensalzando las figuras, gestas y propósitos del bando vencedor, mientras la otra parte de la población quedaba silenciada y empujada al olvido.

Hasta aquí algo usual, no seamos ingenuos. Los lugares no poseen una significación recta o propia que los salve de la convención o de la arbitrariedad de las coyunturas históricas. Quien ostenta el poder impone su voluntad, incluso en los letreros que dan nombre a las vías públicas, en las fachadas de los edificios y en los monumentos. Sin embargo, hay diferentes formas de alcanzar el poder y, sobre todo, distintas maneras de usarlo. No es lo mismo un poder despótico o totalitario que un poder democrático. Los juicios históricos deben contextualizarse y cierto es que, durante el largo período que España soportó la afrenta de la dictadura, la democracia ya era una forma de gobierno extendida en nuestro entorno. A pesar de que muchos países sufrieron los avatares provocados por la Segunda Guerra Mundial, los sistemas democráticos de gobierno se fueron consolidando, mientras los ciudadanos de nuestro país se veían privados de los derechos y las libertades garantizadas en gran parte de Europa. Supongo que estos motivos pesaron en el ánimo del Informe de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa, de 2006, en el que se denunciaron las graves violaciones de los Derechos Humanos cometidos en España entre los años 1939 y 1975.

Sin embargo, no es este el motivo que guía este texto, sino indagar en el efecto que el uso despótico del poder genera sobre la memoria colectiva de un pueblo. A pesar de que la desmedida pretensión de algunos por evocar sólo una parte de la historia fracasó en su objetivo y de que los recuerdos sobrevivieron a pesar de los abusos de los poderes públicos dominantes, el agravio perduraba en los lugares que habían transmutado sus nombres y en los nuevos lugares que glosaban destacadas figuras del régimen, en los símbolos o monumentos que exaltaban la sublevación militar y alababan una guerra fratricida. Pero lo curioso es que en este país el fin de la Dictadura no supusiera la transformación de aquellos lugares que seguían convertidos en ocasión de ofensa o agravio. Por eso hoy es un gesto de reparación y concordia que esos lugares vayan paulatinamente reflejando la normalidad democrática, y que sus símbolos dejen de ser un motivo de enfrentamiento entre ciudadanos para convertirse en un elemento integrador. La democracia, en la actualidad, adopta una forma deliberativa en la que el diálogo y el consenso son considerados los procedimientos legítimos para elaborar las normas que nos rigen. Si estamos convencidos de que la democracia es la mejor forma de organización política, entonces los ciudadanos deben ser invitados a desearla y fomentarla. En

este marco político, la democracia defenderá la expresión pacífica de las ideas, pero no puede mostrarse neutral ante las manifestaciones que ensalzan valores contrarios a su propia entraña democrática. Por eso resulta pertinente que la cultura pública se encargue de transmitir los valores democráticos o, al menos, que sus principales instituciones rechacen la representación de unos nombres y símbolos que en la historia reciente de este país han destacado por su falta de respeto a la libertad y el pluralismo.

Tal vez sea una lástima que la Ley, con su voz prohibitiva y determinante, haya obligado a hacer lo que los miembros de las diferentes comunidades debieran haber realizado fruto de una reflexión autónoma y de la correspondiente decisión responsable. Sin embargo, es posible que no se dieran las condiciones para que esa reflexión fuera llevada a cabo. Y es que ese es el avieso modo en que los mecanismos de un poder abusivo proyectado durante décadas condicionan los resortes de nuestra conciencia moral: actuando sobre la memoria colectiva modifican los umbrales de nuestra sensibilidad y logran que la costumbre otorgue una pátina de dignidad, o incluso respetabilidad, a lo que no es siquiera decente. También es cierto que, en los intentos por rescatar una memoria colectiva que refleje un sano espíritu de reconciliación, debieran analizarse con cuidado las particularidades de cada caso, de tal manera que no resulte pertinente decidir, de una vez y para siempre, a través de principios muy generales todas las cuestionen en conformidad con ellos. Puede que, incluso, en ocasiones puedan hallarse razones de peso para seguir permitiendo la aparición de determinados nombres o símbolos en algunos lugares públicos. Se trata más bien de desvelar y afrontar las necesidades que derivan de nuestra identidad democrática a través de una deliberación sensible al contexto. No obstante, lo deseable es que las instituciones lleven a cabo políticas dirigidas al fomento de la memoria democrática o que, al menos, por respeto a la memoria colectiva, rechacen las expresiones de reconocimiento público a personajes y símbolos de nuestra reciente Historia destacados por su manifiesto carácter antidemocrático. Si la máquina demoledora del poder había asolado nuestra morada, ya es tiempo que los ciudadanos recuperemos lugares habitables por todos y para todos. Tal vez no existan lugares naturales que representen nuestro origen y expresen nuestra identidad genuina, pero podemos buscar lugares poetizados que respondan a un espíritu de concordia más o menos universal o que, al menos, no lo hieran.

12

Memoria histórica y memoria intrahistórica:

Una visión integradora desde la psicología de la memoria y la psicología social

David Martin, Juan Francisco Roy, Laura Gallardo y Angel Barrasa
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Zaragoza

Define la RAE la Intrahistoria como una "voz introducida por el escritor español Miguel de Unamuno para designar la vida tradicional, que sirve de fondo permanente a la historia cambiante y visible." Explicaba el célebre escritor que la historia se correspondía con los titulares de prensa, mientras que la intrahistoria era todo aquello que ocurría pero no se reflejaba en los periódicos. A veces la Historia y la Intrahistoria confluyen, o quizás, dentro de toda Historia hay una Intrahistoria. Pues son personas concretas, con pensamientos, sentimientos, emociones... las que nutren ambas disciplinas. Uno de los momentos de la historia reciente de España, en el cual más notable se hace dicha confluencia, es a partir del esfuerzo dedicado a la exhumación de fosas comunes de fusilados durante la Guerra Civil por parte de los foros de recuperación de la Memoria Histórica. Familias olvidadas por los titulares de prensa, relegadas al anonimato, miembros del fondo permanente de la historia, se ven de repente envueltos en el halo de lo público mientras luchan por conservar su vida tradicional. Las implicaciones psicológicas para los diferentes protagonistas de estos hechos varían en cantidad e intensidad en función de la cercanía personal a los fallecidos; sin embargo, con la suma de todas ellas se conforma una memoria intrahistórica común que da paso a la memoria histórica propiamente dicha.

En el año 2006 aparecieron en la localidad Asturiana de Turanzas los restos de cinco hombres fusilados en noviembre de 1937, el Foro por la Memoria del Oriente de Asturias llevaba seis meses trabajando en labores de investigación hasta que el 13 de abril de 2006, ante la atenta y emocionada mirada de vecinos y familiares se hallaron los primeros restos óseos. Estos acontecimientos fueron seguidos desde los medios de comunicación con bastante intensidad. Procesos similares tuvieron lugar de forma paralela en toda la península y cualquiera de ellos podría servir para explicar cómo la Intrahistoria converge, incluso colisiona, con la Historia.

Centrándonos en el caso de Turanzas, podemos encontrar elementos que evidencian esta simbiosis entre la memoria histórica y la intrahistórica a la vez que nos dan muestra de las implicaciones sociológicas y psicológicas para la población en general y los principales afectados en particular. Fueron muchos los medios de comunicación que cubrieron el desarrollo de los hechos, tanto regionales

Flores junto a la fosa común.

Serie: "Excavaciones en la fosa común de Turanzas, Asturias", 14 de abril de 2006.

Fotografía: David Martín Espinosa. Archivo personal del autor

Vecina de Turanzas observando la exhumación de su hermano fusilado.

Serie: "Excavaciones en la fosa común de Turanzas, Asturias", 14 de abril de 2006.

Fotografía: David Martín Espinosa. Archivo personal del autor

como nacionales, radios, agencias de información, periódicos, televisiones. La repercusión de esta noticia fue ampliamente seguida por el público. Pero, quienes asistieron más de cerca a la evolución de los acontecimientos, participando incluso en ellos, fueron los familiares de los fallecidos.

Una de las vecinas de la localidad, cuyo nombre reservaremos para el anonimato, solía llevar flores al lugar de trabajo de los arqueólogos y antropólogos que trabajaban en las excavaciones. Lo que para estos era un trabajo más o menos rutinario, pero con fuertes implicaciones emocionales, ya que era llevado a cabo de forma voluntaria a través del Foro por la Memoria del Oriente de Asturias, para ella era lo más cercano al funeral de un familiar cercano que había permanecido aislado en la memoria colectiva de su familia. Pues es un hecho curioso que en estos casos de fallecidos en la guerra civil, independientemente del bando, quizás por las implicaciones políticas de los hechos y por lo sangriento de una guerra, es más difícil recordar y rememorar a un pariente fallecido en tales circunstancias que a otro muerto por causas más naturales.

Siempre acude a la memoria un familiar que ha muerto hace tiempo cuando algo concreto nos lo evoca, recordarlo, hablar de él, compartir anécdotas es algo terapéutico que nos ayuda a sobrellevar el dolor de la pérdida. Sin embargo, con acontecimientos tan dolorosos como una guerra, ese recuerdo aviva el dolor, quizá por la impotencia ante una de las mayores vergüenzas de la humanidad. Esta falta de comunicación inter-familiar hace que se vaya produciendo una especie de vacío en la memoria colectiva de las familias. Quizás si el fallecido fuese un condecorado héroe de guerra sería más fácil traer su recuerdo, pero en el caso de fusilados, despojados de su dignidad, enterrados en fosas comunes, como si se tratase de objetos, es ardua la tarea de rememorar.

Las flores que esta Llanisca traía todos los días a las excavaciones eran depositadas en las rocas cercanas a los cuerpos, siendo testimonio puro de la intrahistoria, memoria para unos huesos desprovistos de rostro que le devuelve

Trabajadores y familiares del Foro de la Memoria junto a la fosa común.

Serie: "Excavaciones en la fosa común de Turanzas, Asturias", 14 de abril de 2006.

Fotografía: David Martín Espinosa. Archivo personal del autor

su identidad. El amor de un ser querido materializado es capaz de recuperar la dignidad de la que fueron desprovistos en su fusilamiento. Los huesos, por su parte, son testimonio de hechos históricos que arrasaron este país a principios del siglo pasado. Así, anónimos, sin piel, sólo huesos, cuentan los hechos que salen en los titulares de los periódicos.

Tanto para los profesionales al servicio del Foro de la Memoria de Asturias como para los miembros de los medios de comunicación que día tras día cubrieron la noticia era imposible separarse completamente de la parte emocional y ver sólo los acontecimientos como luego se le presentarían al gran público. La cercanía que ofrecían los familiares a aquellas personas que de una u otra manera hacían que sus tíos o abuelos tuvieran un entierro digno era un fuerte catalizador para la empatía, pues para estas personas, el encontrar a un familiar tanto tiempo desaparecido, al borde del olvido, supone una catarsis. Es la forma de cerrar la herida que nunca ha dejado de sangrar. Envuelve un momento de superación en el que se entremezclan sentimientos amargos con la satisfacción de dar respuesta y merecido descanso a un familiar.

Proceso de exhumación de los fusilados en la fosa común de Turanzas I.

Serie: "Excavaciones en la fosa común de Turanzas, Asturias", 14 de abril de 2006.

Fotografía: David Martín Espinosa. Archivo personal del autor

Estas historias unidas y sumadas ocuparon espacio de forma prolongada en el papel del periódico. No fueron tampoco indiferentes a las conversaciones de la calle y los diversos centros de reunión social, tanto de la forma más cercana, hablando de que tal vecino había encontrado a su familiar desaparecido, como promoviendo el más amplio debate sobre toda la Ley de la Memoria Histórica y sus muchas implicaciones a la par que sobre los acontecimientos que tuvieron lugar durante la Guerra Civil Española y toda la posguerra. También dentro del arte hubo repercusión. Si bien es cierto que acontecimientos similares siempre han sido temática para ello, desde los cuadros de Goya a los poemas de Lorca.

De esta forma, no se puede hablar de Historia sin Intrahistoria, resumir como datos y hechos objetivos aquello ha surgido tanto de las peores actitudes de las personas como de los más emotivos sentimientos y las más desgarradoras emociones. Tal reduccionismo supone una profunda parcialidad que no hace sino alejarnos de la objetividad. Ambas visiones se complementan no se puede conocer la Historia sin adentrarse en la Intrahistoria, ni tampoco aislarse en los hechos personales puede servirnos para dar una visión de conjunto de lo acontecido. Sería un flaco favor a la memoria, colectiva, de los protagonistas, de las personas cercanas y a la nuestra propia.

Los seres humanos somos animales sociales: vivimos en sociedades, grupos y culturas; organizamos de forma natural nuestras vidas en relación con otros seres humanos y estamos influidos por nuestra historia social, nuestras instituciones y actividades. El lenguaje, la ciencia, la música, las artes, la cultura, la ley, la moralidad, la guerra, la religión, la nacionalidad, la ética, el deporte, el estatus social, el sistema de clases, la educación, el amor, el matrimonio, el sexo, todos son productos y actividades sociales que definen la vida humana. Sabemos también que muchas de estas actividades humanas, o bien son exclusivas de los seres humanos, o bien adoptan una forma exclusiva en la sociedad humana. Por ello, parece verosímil que los hechos distintivos de la sociabilidad humana impliquen una psicología subyacente también distintivamente humana, en virtud de la cual tal sociabilidad es posible. El hecho de que los seres humanos podamos experimentar las emociones de vergüenza o sorpresa, por ejemplo, puede muy bien estar relacionado con la forma en que operan nuestros sistemas. De igual manera, es probable que las diferencias que existen culturalmente en cuanto a la moralidad y valores afecten a las formas en que se experimentan las emociones, procesamos la información o en cómo recordamos los acontecimientos. La psicología social adopta el supuesto

según el cual existen procesos psicológicos (es decir, procesos mentales de percibir, sentir, pensar, recordar, evaluar, etc.), que determinan la forma en que funciona la sociedad y la forma en la que tiene lugar la interacción social (Moya, 1999). En este sentido, dos psicólogos clínicos del Hospital Maudsley de Londres acuñaron el término "memoria congruente con el estado de ánimo", en un estudio llevado a cabo con pacientes diagnosticados de depresión; en su investigación constataron que la intensidad y la gravedad del estado depresivo estaba directamente relacionado con la asociación previa de los recuerdos de su vida pasada con emociones de alta carga psicoafectiva (Lloyd y cols, 1975).

¿En qué sentido y de qué forma habrá influido la dura y amarga memoria de lo acontecido en la Guerra Civil y la Postguerra o la patente ausencia de esa memoria en los supervivientes y en los familiares de los perdedores? ¿Y en la mente y la vida de los vencedores causantes de lo anterior? ¿Puede ayudar la recuperación del amargo recuerdo a la catarsis psicológica y social de los representantes supervivientes de ambos bandos?

Proceso de exhumación de los fusilados en la fosa común de Turanzas II.

Serie: "Excavaciones en la fosa común de Turanzas, Asturias", 14 de abril de 2006.

Fotografía: David Martín Espinosa. Archivo personal del autor

En la Psicología Social existe un acuerdo sobre que el conocimiento, la memoria, la realidad, son procesos construidos socialmente. La visión de la realidad de cada persona es una abstracción, moldeada tanto por los procesos cognitivos (los modos en que trabajan nuestras mentes), como por los procesos sociales (la aportación de los demás, que pueden estar realmente presentes o ser imaginados). Este el eje central de la teoría de la construcción social de la realidad, preponderante en Psicología Social dentro de la disciplina. Los procesos cognitivos operan a medida que reunimos fragmentos de información, extraemos conclusiones a partir de ellos y tratamos de tejer con ellos un todo coherente. Los procesos sociales nos permiten influir y ser influidos por la visión de los demás hasta que podamos ponernos de acuerdo sobre la naturaleza de la realidad. Dentro de los grupos que son importantes para nosotros, el acuerdo es la piedra de toque para interpretar y reaccionar ante los sucesos (Ibáñez, 2005). Por tanto podemos afirmar, en base a la teoría psicológica, que la construcción psicosocial de la información relacionada con los graves sucesos de la Guerra Civil, tanto de vencedores como de vencidos, está claramente sesgada, distorsionada y desposeída de las referencias (personales, familiares y sociales) suficientes y necesarias que hayan permitido y permitan la correcta construcción socioemocional del individuo, influyendo además en las generaciones posteriores. Las dos Españas siguen entre nosotros, todos pertenecemos a ellas; antes quizá a una de las dos, pero los descendientes estamos entremezclados entre las dos, sin saber a cuál pertenecemos y como nos influyen exactamente en nuestra construcción psicológica y en nuestro comportamiento diario.

En esta línea, Ibáñez (2001) plantea que la realidad no es independiente, que en la realidad no hay nada, "sólo hay lo que ponemos en ella". Es evidente que esta mesa y esta silla existen, las líneas que estamos escribiendo o los pájaros que se oyen cantar a través de la ventana. Todo ello existe, pero no existe independientemente de nosotros: "está claro que todo esto existe, con total independencia de lo que pueda pensar, decir o desear cualquiera de nosotros individualmente considerado. Sin embargo todo esto existe porque lo hemos construido como tal, colectivamente, a través de un largo proceso histórico íntimamente relacionado con nuestras características en tanto que seres humanos. Es lo que nosotros somos, en los diversos planos que nos constituyen (el biológico, el físico, el social, etc.), junto con lo que hacemos (lo que hemos hecho a lo largo de la historia), lo que hace que la realidad exista en la forma que existe efectivamente" (Ibáñez, 1996, p. 252). Nos guste o no, la memoria histórica, el recuperar lo perdido, el enfrentarse al pasado, blanco o negro, azul o rojo, derrotado o victorioso, encauza ríos perdidos cuyas aguas reflejarán nuevos colores que pintarán nuestras emociones de realidad.

Para poder desarrollar una perspectiva plenamente construccionista, es indispensable romper radicalmente con la creencia en la verdad. Los criterios de la verdad son obra nuestra, y por lo tanto son tan contingentes y tan relativos a nuestras cambiantes prácticas como cualquier otra cosa que resulta de nuestro quehacer, no hay por lo tanto nada que sea verdad en el sentido estricto de la palabra. Los criterios de validez no están fuera de nosotros mismos, sino que son nuestros, "esto significa que los hemos construido nosotros mismos mediante nuestras prácticas colectivas, y que son por lo tanto relativos a dichas prácticas y las características de sus agentes" (Ibáñez, 1996, p. 255). Es decir, nuestra memoria, nuestra historia, es algo que se construye psicosocialmente. La recuperación de nuestros recuerdos de la Guerra Civil y sus consecuencias, reprimidos o transformados por la historia, enriquece sin duda nuestra memoria con la verdad y la realidad, convirtiéndola en el espejo de nuestro entorno y poder ser el referente auténtico que nos guíe por los enrevesados senderos de la vida.

Cráneo de fusilado.

Serie: "Excavaciones en la fosa común de Turanzas, Asturias", 14 de abril de 2006.

Fotografía: David Martín Espinosa. Archivo personal del autor

Las dichas y sinsabores de nuestras interacciones y relaciones con el medio social en el que estamos inmersos dependen en buena medida de las percepciones que de él tengamos. Y de ahí la importancia del estudio de la percepción de la realidad social (también denominada cognición social), que se estudia desde la psicología social. Así, al analizar las relaciones sociales, de pasado y presente, podemos considerar cómo esas relaciones dependen, al menos parcialmente, de la percepción y del conocimiento que tengamos de las otras personas implicadas como de la situación en las que tienen lugar las relaciones.

Todo nuestro conocimiento está almacenado en la mente como representaciones mentales, teniendo el conocimiento un origen sociocultural, pues es algo compartido por los grupos sociales, a los que pertenecemos o con los que interactuamos (Moscovici, 1988). Las representaciones sociales; ideas, pensamientos, imágenes y conocimientos que los miembros de una colectividad comparten, son elaboradas por grupos, quienes de forma colectiva crean en su práctica diaria, las reglas, justificaciones y razones de las creencias y conductas que son pertinentes para el grupo (Wagner y Elejabarrieta, 1994). Así, es a través de las representaciones compartidas como los grupos sociales establecen sus identidades y llegan a diferenciarse de otros grupos de la sociedad. Las representaciones sociales cumplen dos funciones: ayudan al individuo a dominar y darle sentido a la realidad y facilitan la comunicación; desde la Guerra Civil hasta la actualidad hemos vivido sin representaciones mentales ni emocionales ni sociales de aquellos que quedaron sin voz o sin vida para aportar su experiencia y su memoria a la construcción psicosocial de los individuos. Es necesaria la recuperación de lo oculto por ambos bandos para que la verdad de su cotejamiento provea de sentido crítico y único a las nuevas generaciones que miran con miedo y con olvido al pasado de la Guerra Civil, esa contienda de la que tanto hablan determinadas expresiones artísticas (innumerables producciones cinematográficas, obras de grades artistas: Picasso, Lorca, etc.) pero de la que apenas oyen mencionar a sus padres o a sus abuelos.

Volviendo a la interacción cognición-emoción, las representaciones mentales pueden influir en el pensamiento, los sentimientos y la conducta, de dos formas básicas (Smith, 1998). En primer lugar, las personas a menudo tenemos experiencias de recuerdo explícitas, en las que conscientemente accedemos a alguna representación de eventos o experiencias pasadas (por ejemplo, cuando decimos "recuerdo cuando fusilaron a mi hermano en el 36..."). Pero también las representaciones pueden influir en todas nuestras percepciones y juicios de una

forma menos obvia, pero más omnipresente. Cuando decimos "yo creo...", "pienso que...", en definitiva, la construcción de toda nuestra experiencia consciente (actitudes, juicios y percepciones) se basa en el conocimiento almacenado en la memoria, con igual fuerza que lo hacen las experiencias de recuerdo explícitas. Así, de manera implícita, se utiliza el conocimiento previo como un marco que dirige la atención del perceptor hacia aspectos especialmente significativos de la información, a la vez que permite ignorar detalles sin importancia y que ayuda a interpretar la nueva información (Bruner, 1957). Los recuerdos reprimidos o parcialmente olvidados de la Guerra Civil, debido a la eliminación sistemática de los mismos por la Dictadura o por la propia autoprotección de las familias de los perdedores tiene patentes consecuencias psicológicas en el individuo, en el grupo y por tanto en la sociedad. De esta forma, nuestro conocimiento, o la activación de un determinado conocimiento, va a guiar nuestra atención hacia acciones o detalles que sean congruentes con el conocimiento que poseemos previamente activado. Los recuerdos no son reproducciones fidedignas de experiencias almacenadas en la memoria, sino que consisten en construcciones realizadas en el momento de la recuperación de la información. Depende, pues, de la representación que esté en funcionamiento cuando realizamos esa recuperación, el que recordemos unas cosas u otras, tanto si somos de un bando como del otro, del vecino del pueblo que era de los "azules" o del tío fusilado que era de los "rojos". Los efectos del conocimiento activado, la influencia, son semejantes ya operen antes de recibir la información (prejuicios, pre-evaluaciones, ideas preconcebidas, ideas previas), o bien lo hagan después de un hecho o estímulo observado. Ya que existe una tendencia a recordar mejor la información congruente o consistente con las expectativas y conocimientos previos que cuando esta no lo es (Rothbart, Evans y Fulero, 1979).

Para la cognición social una clave del éxito del procesador de información humano es la existencia de motivaciones, emociones y afectos (Rodríguez y Betancor, 2007). En realidad, dichos elementos repercuten en el razonamiento porque las estructuras físicas del conocimiento y del sentimiento se hallan fisiológicamente interconectadas. Si se produjera una fractura en esa conexión, nos encontraríamos con una persona que se ha convertido en un mero espectador desapasionado de sí mismo, sin alegrías ni sufrimientos.

La motivación, ante cualquier acontecimiento, es la encargada de dirigir un proceso de búsqueda en la memoria de las creencias que apoyen nuestra conclusión deseada. En este sentido, las personas podemos llegar a creer lo que queremos

creer, "construyendo" razones suficientes que nos ayuden a auto-justificarnos y así mantener nuestra coherencia. Millones de españoles y españolas podrían afirmar que sufrieron innumerables fracturas en sus conexiones cognitivo-emocionales, debidas a los efectos de la Guerra y la Posguerra, fracturas parcial o totalmente transmitidas de generación en generación.

Camino turolense junto a San Blas.

Fotografía: David Martín Espinosa. Archivo personal del autor

Nuestro estado de ánimo también influye en cómo vemos el entorno y el entorno en cómo guardamos o recordamos esa información (Rodríguez y Betancor, 2007). Imagine que le presentan a una persona un día en el que usted está de buen humor. Lo más probable es que asocie ese encuentro con un estado de ánimo positivo. Si, en cambio, se la presentan un día en que se halla de mal humor, lo más probable es que asocie dicho encuentro con un estado de ánimo negativo. Esta conexión da lugar a dos hechos: 1) la información que en el pasado fue procesada con un estado de ánimo positivo, será más fácil de recordar cuando se tiene un estado de ánimo positivo. Ídem con la información procesada con estado de ánimo negativo; 2) Si nuestro estado de ánimo en el presente es positivo, será más fácil atender a aquella información que también es positiva, y en

el futuro recordarla. Y de la misma forma con la información negativa. Así las personas felices tienden a prestar más atención a la información agradable, mientras que las personas tristes atienden más a las informaciones desagradables. Consecuentemente, la influencia estética y psicológica de las informaciones y recuerdos emocionalmente vinculados a ambos bandos de la contienda produce cambios a veces irreparables en la percepción individual y social del otro bando y por tanto de sus representantes y herederos. Las acciones llevadas a cabo en el marco de la memoria histórica pueden guiar la reconstrucción psicológica y social que logre al fin la catarsis necesaria que logre unir a las dos Españas o al menos sellar la paz socioemocional de aquellos que todavía arrastran las consecuencias psicológicas de la Guerra Civil.

Referencias

Bruner, J. S. (1957). *Going beyond the information given*. En H. Gruber, G. Terrell y M. Wertheimer (Eds.), *Contemporary approaches to cognition. Cambridge: Harvard University Press.*

Higgins, E. T. (1996). *Knowledge activation: Accesibility, applicability, and salience*. En E. T. Higgins y A. W. Kruglanski (Eds.), *Social Psychology. Handbook of basic principles* (pp. 133-168). Nueva York: Guilford.

Ibáñez, T. (1996). Construccionismo y psicología. En A. J. Gordo y J. L. Linaza (Eds.), Psicologías, discursos y poder (pp. 225-338). Madrid: Visor.

Ibáñez, T. (2001). Municiones para disidentes. Realidad-Verdad-Política. Barcelona: Gedisa.

Ibáñez, T. (2005). Contra la dominación. Variaciones sobre la salvaje exigencia de libertad que brota del relativismo y de las consonancias entre Castoriadis, Foucault, Rorty y Serres. Barcelona: Gedisa.

Lloyd, G. & Lishman, W. (1975). *Effect of depression on the speed of recall of pleasant and unpleasant experiences*. *Psychological Medicine,* vol. X, pp. 173-180.

Moscovici, S. (1988). *Notes towards a description of social representations. European Journal of Social Psychology, 18*, 211-250.

Moya, M. (1999). Cognción social. En J. F. Morales y C. Huici (Eds.), Psicología Social (pp. 49-64). Madrid: McGrawHill.

Rodríguez, A. y Betancor, V. (2007). La cognición social. En J. F. Morales, M. C. Moya, E. Gaviria e I. Cuadrado (Eds.), Psicología Social (pp. 125-166). Madrid: McGrawHill.

Rothbart, M., Evans, M. y Fulero, S. (1979). *Recall for confirming events: memory processes and the maintenance of social stereotyping. Journal of Experimental Social Psychology*, 15, 343-355.

Ruiz-Vargas, José María (2008). "¿De qué hablamos cuando hablamos de 'memoria histórica'? Reflexiones desde la Psicología cognitiva". Entelequia 7, 53-76; Disponible en Internet: <http://www.eumed.net/entelequia/en.art.php?a=07a02>

Smith, E. R. (1998). *Mental representation and memory*. En D. T. Gilbert, S. T. Fiske y G. Lindzey (Eds.), *The handbook of social psychology*. (pp. 391-445). Nueva York: McGraw Hill.

Vallone, R. P., Ross, L. y Lepper, M. R. (1985). *The hostile media phenomenon: Biased perception and perceptions of media bias in coverage of the Beirut Massacre. Journal of Personality and Social Psychology,* 49, 577-585.

Wagner, W. y Elejabarrieta, F. (1994). Representaciones sociales. En J. F. Morales (Ed.); Psicología Social. Madrid: McGraw-Hill.

Moriyon, A. (2006) (Noticia aparecida en el ELCOMERCIO.ES: "Aparecen en Turanzas restos de los vecinos de Celorio fusilados en noviembre de 1937" accesible en la web: http://www.elcomerciodigital.com/pg060414/prensa/noticias/Oriente/200604/14/GIJ-ORI-097.html

13

Percepción, memoria y arte visual:

Una reflexión desde las teorías clásicas de la psicología de la percepción y la psicología de la memoria hasta las bases fundacionales actuales de la neurociencia social cognitiva

Juan Francisco Roy
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Zaragoza

> "...se concluye que la llamada "memoria histórica" cumple, no obstante, una función social, política y moral no sólo legítima sino necesaria: recordar a las víctimas del franquismo y reivindicar su derecho a la verdad, a la justicia y a la reparación."
>
> *José María Ruiz-Vargas (2008)*

Introducción

Si nos atenemos a la expresión netamente cartesiana, la relación entre el arte visual, la percepción y la memoria es clara y evidente (Descartes, 2011). En el presente trabajo no se pretende llevar a cabo una revisión exhaustiva ni partidista del estado de la cuestión referente a las innumerables aportaciones académicas y culturales de la relación entre la psicología y la expresión artística de lo que ha sido sistemáticamente redefinido como memoria histórica (Ortega y Gasset, 1980).

La modesta intención de este manuscrito es el análisis de una expresión artística concreta, partiendo en la interrelación entre la percepción estética de la proyección psicoafectiva de los recuerdos, la percepción y la memoria del propio artista, de las teorías clásicas de la psicología cognitiva (percepción, memoria, emoción) y de los recientes estudios acerca de las implicaciones socioculturales de la neurociencia cognitiva. En este sentido, el presente trabajo analiza sucinta- que no lacónicamente los efectos de la aprobación de la Ley de Memoria Histórica Española (2007) en las creencias percibidas y expresadas acerca de la Guerra Civil Española, las funciones y expectativas del recuerdo y los comportamientos tanto ofensivos como redentores, así como su referente desde la creación artística y su inseparable anclaje en posicionamientos ideológicos (Romanos, 2011; Ranzato, 1993). Tal empresa de difícil asociación y análisis no puede ser llevado a cabo sin referente visual alguno; por tanto, y gracias a la relevante aportación del archivo personal del fotoperiodista y fotógrafo artístico David Martín Espinosa, tomaremos dos series de fotografías del mismo autor, inspiradas en la intersección entre arte visual y los procesos psicológicos básicos que subyacen a la propia capacidad analítica y expresiva del ser humano y de la fotografía como vehículos de expresión artística y sociocultural, en este caso, del concepto de "memoria histórica" (Vygotsky, 2006).

Arte visual y "memorias" episódica, autobiográfica e histórica.

Si debemos afrontar el reto analítico referido anteriormente, debemos diferenciar, en primer lugar, los diferentes tipos de memoria relevantes para el análisis que pretendemos, partiendo siempre de los referentes clásicos de la psicología cognitiva, de esta forma poder abordar el análisis de la obra fotográfica del fotoperiodista y artista visual David Martín Espinosa en el transcurso del texto, para por fin poder culminar nuestro abordaje teórico-práctico con una reflexión de las potenciales referencias y aplicaciones al tema que nos ocupa de las recientes aportaciones de la neurociencia social y cognitiva (Cowan et al. 2000).

La memoria puede ser definida como un proceso neurocognitivo que nos permite recibir, almacenar y utilizar un subconjunto de información relevante para nuestra adaptación y supervivencia en el medio natural y social, proveniente de la ingente cantidad de información disponible del mundo que nos rodea, gracias al extraordinario y efectivo funcionamiento de nuestros sistemas sensoperceptivos. Desde la psicología, y desde otras disciplinas afines, han sido definidos una larga lista de diferentes tipos de memoria, mencionaremos por tanto únicamente aquellos

El sombrío búnker de Aldehuela.

Serie: "El búnker de Aldehuela". Aldehuela (Teruel), abril de 2010.

Fotografía: David Martín Espinosa. Archivo personal del autor

tipos que sean relevantes para un estudio asociativo de la llamada "memoria histórica", desde un punto de partida que nos permita situarnos en el adecuado estatus epistemológico de las manifestaciones mnemónicas (Ruiz-Vargas, 2008).

En primer lugar debemos distinguir entre la concepción de la memoria como un proceso neurocognitivo imprescindible para la supervivencia o como una representación mental fácilmente manipulable e influenciable por innumerables agentes y factores (sociales, culturales, etc.) externos al sistema nervioso humano y muchas veces no directamente controlables por el mismo (Ruiz-Vargas, 2008).

Si observamos la fotografía "El búnker sombrío de Aldehuela", junto a estas líneas, podemos distinguir claramente los conceptos referidos con anterioridad. En primer lugar nuestra memoria nos puede ayudar a reconocer la construcción como un buen lugar para guarecerse en el sombrío día de lluvia que nos refiere la

imagen, una reacción netamente natural y tendente a la autoprotección contra las agresiones externas de la naturaleza. Pero también nos sugiere el rostro de un guerrero (asociación mnémica bunker-guerra), quizá con un yelmo medieval que oculta la oscura mirada del que lo lleva y sirviendo la vulgar maleza que le rodea como una vieja barba crecida en mil batallas.

En este sentido y en segundo lugar, nuestra memoria, como receptáculo de los detalles de nuestra propia socio- o psicobiografía, nos capacita para relacionar rasgos y detalles meramente físicos como referentes para el ejercicio adaptativo de nuestra imaginación como proceso de construcción de la realidad en la cual nos vemos inmersos; en este sentido tenemos que referirnos a los tipos de conocimiento que almacenamos en nuestros sistemas mnésicos, esto es, conocimiento declarativo y conocimiento procedimental (Ruiz-Vargas, 2008). En "El sombrío búnker de Aldehuela" hemos expresado en el párrafo anterior hechos y eventos de libre asociación, objetivos (es un "guerrero") sin relación con los aspectos emocionales de las consecuencias de la Guerra Civil Española. Si damos un salto procedimental o no-declarativo podemos añadir las

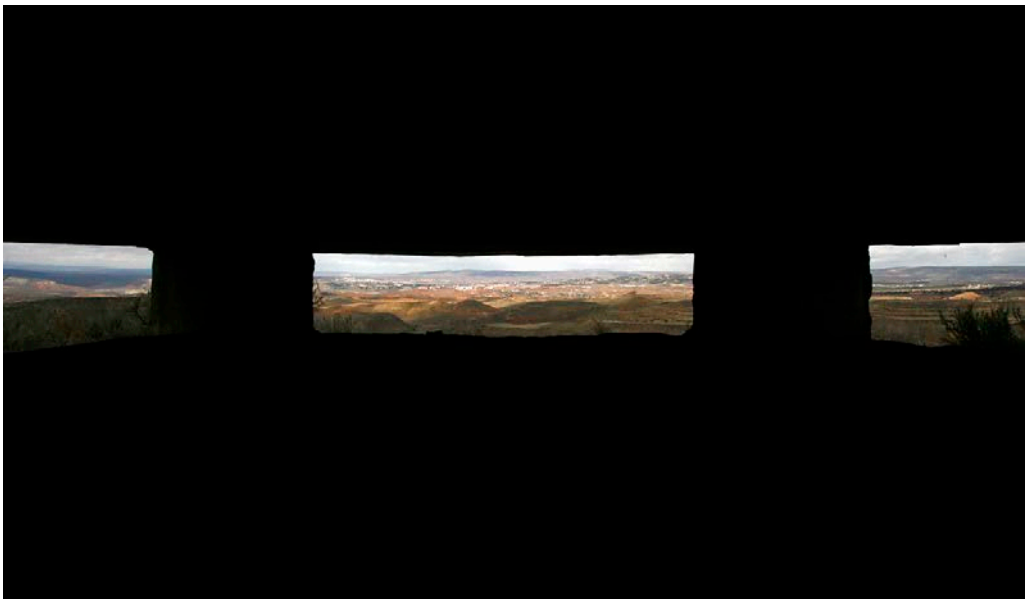
Miradas desde el búnker I.

Serie: "El búnker de Aldehuela". Aldehuela (Teruel), abril de 2010.

Fotografía: David Martín Espinosa. Archivo personal del autor

funciones bélicas y violentas del búnker y comenzar a realizar asociaciones de lo que pudo acontecer en dicho búnker en los años 30 del siglo XX, en este sentido la imagen nos provoca a situarnos en la posición de los potenciales atacantes que tuvieron que arriesgar o incluso entregar su vida para conquistar el diminuto edificio, alterando sustancialmente la fría percepción de lo expresado con anterioridad y llegando a una percepción social y emocional del sufrimiento y agonía de los combatientes de ambos bandos que pudieron habitar el ahora aparentemente inofensivo edificio.

En la siguiente fotografía mostrada en el presente texto "Mirada desde el búnker I" podemos apreciar la aproximación del autor hacia el interior semiderruido de la construcción bélica. En esta segunda fase del trabajo artístico del autor, nos introducimos en el interior del habitáculo principal del búnker. Precisamente viene a nuestra memoria la obra *The Logic of Violence in Civil War* llevada a cabo por Stathis Kalyvas, profesor de Ciencia Política en la Universidad de Yale (Kalyvas, 2006). El eminente académico de origen helénico ha sido considerado un auténtico referente en el estudio de las diferentes guerras fratricidas, especialmente las acontecidas



Miradas desde el búnker II.

Serie: "El búnker de Aldehuela". Aldehuela (Teruel), abril de 2010.

Fotografía: David Martín Espinosa. Archivo personal del autor

en el siglo XX, como nos indican claramente los galardones que la publicación ha encontrado en el año 2007 por parte de la Asociación Americana de Ciencia Política y en 2008 por la Academia Europea de Sociología. El profesor Kalyvas afirma que una gran parte del dolor fratricida no proviene de una función militar directa, en el sentido de que esta no fue gestada en el mismo campo de batalla habitual, y que es preciso diferenciar entre violencia como proceso y violencia como resultado (Kalyvas, 2006). Estos dos nuevos conceptos para la psicología cognitivo-afectiva pueden perfectamente enlazar con los conceptos previos de memoria declarativa y memoria procedimental (Cowan et al, 2000). Volviendo a nuestra imagen "Miradas desde el búnker I" podemos concretar la vinculación teórico-práctica de la asociación de los dos pares de conceptos: violencia-proceso y memoria procedimental; y violencia-resultado y memoria declarativa (Tulving y Donaldson, 1972).

El artista, por tercera y última vez, da un nuevo paso en su análisis personal y artístico del búnker de Aldehuela, situándose en el interior del búnker y llevando sus "Miradas" y su cámara fotográfica hacia el exterior de la construcción,

Miradas desde el búnker III.

Serie: "El búnker de Aldehuela". Aldehuela (Teruel), abril de 2010.

Fotografía: David Martín Espinosa. Archivo personal del autor

haciendo un voluntario ejercicio de asunción de roles o *roleplaying*, en materia de ponerse en el lugar de los defensores de la bélica construcción; aprovecharemos este importante paso del artista para introducir los sistemas de memoria incluidos en el término de memoria declarativa: memoria episódica o autobiográfica y memoria semántica (Tulving y Donaldson, 1972), y la relación de estas últimas con la psicología de la percepción y la obra que es objeto de nuestro análisis específico para el presente texto (Arnheim 2002).

En este sentido y siguiendo la línea de argumentación anterior, nuestra memoria episódica o autobiográfica nos trasporta a través de las imágenes "Miradas desde el búnker II" y "Miradas desde el búnker III" a ponernos en el lugar de los defensores de la construcción, como se ha expresado anteriormente, cambiando radicalmente nuestra percepción del mundo de acuerdo a la expresión artística del fotógrafo David Martín. El autor nos sitúa en un marco totalmente oscuro y parcialmente ciego donde el ámbito de aplicación por parte del observador de la memoria semántica queda reducido a una visión parcial, sesgada y conducente a emociones negativas de los soldados que tuvieron que vivir y morir en el interior del búnker. El autor consigue por tanto su objetivo de hacer vivir sino recordar y percibir sino sentir lo que soportaron los combatientes de la contienda, finalizando uno de los objetivos más bellos, antiguos y comprometidos de las bellas artes, ser la memoria viva de lo acontecido, en este caso la memoria histórica de lo que sucedió en la Guerra Civil (Marty, 1999).

Continuando nuestra línea argumental, ésta nos conduce inmediatamente al irrevocable referente de la *Psicología de la Gestalt* y de sus *leyes de la percepción*, especialmente la *ley de la buena forma* y *la ley del cerramiento* (Arnheim, 2002; Goldstein 2006). La clara transición desde "Miradas desde el búnker II" hasta "Miradas desde el búnker III" incide claramente en la negación sino eliminación de la pobre y sesgada mirada del soldado, el autor, a través de la manipulación de parámetros técnico-artísticos (fotográficos) y psicológicos (perceptivos), hace desaparecer el paisaje quedando el proceso senso-perceptivo del observador dominado por una extraña neblina que sin duda consigue el fin artístico de provocar una emoción desde la percepción al inducir la emoción negativa del miedo: el potencial observador no puede ver venir a su enemigo, está condenado a la tan desesperada como constreñida perdición si sigue dentro de la imagen o del búnker (Marty, 1999; Goldstein 2006).

La expresión artística visual como puente epistemológico entre la memoria histórica como proceso cognitivo y la neurociencia social como nueva disciplina.

No nos hemos olvidado del último paso a dar con respecto a nuestro doble análisis teórico e histórico desde la perspectiva de la psicología cognitiva, la transición hacia las últimas teorías de la neurociencia social cognitiva (Grande-García, 2009). En el trabajo del profesor José María Ruiz Vargas ya quedo suficientemente justificada la memoria histórica como proceso cognitivo (Ruiz-Vargas, 2008). En este sentido, una buena ejemplificación de esto último está decididamente representado en la actual neurociencia (social) cognitiva de la memoria, entendida como cristalización del aunar, en primer lugar, la neurociencia con otras áreas de la biología, y de la integración, en segundo lugar, de la neurobiología de sistemas con la psicología cognitiva , con la trascendente innovación de los últimos años con respecto al análisis del término de la memoria tanto a nivel biológico (sistema nervioso central) como psicológico (procesos cognitivos y afectivos) (Ruiz-Vargas, 2008). Partiendo del argumento anterior, y tal y como define perfectamente el Profesor Israel Grande García de la Universidad Nacional Autónoma de México, "la neurociencia social puede ser descrita como una nueva disciplina que surge de la combinación entre la investigación en psicología social y las neurociencias cognitivas, cuyo objetivo es el estudio de las bases biológicas (inmunes, endocrinas, neuronales) de la cognición y conducta sociales, combinando las herramientas más avanzadas de la neurociencia cognitiva como las técnicas de neuroimagen y las utilizadas en neuropsicología, junto con la investigación en ciencias cognitivas y en ciencias sociales como la psicología social, la economía y las ciencias políticas (Grande-García, 2009). En este sentido se hace una introducción histórica y una revisión de los temas principales de los cuales se encarga la neurociencia social: percepción social (percepción de rostros, cuerpos y acciones); teoría de la mente; entendimiento de las emociones ajenas; autoconciencia (autorreconocimiento, sentido de agencia y pertenencia, autorreflexión, autoconcepto, memoria autobiográfica); autorregulación; actitudes y prejuicios; y rechazo social" (Grande-García, 2009).

No nos olvidamos de nuestro análisis particular de la obra de David Martín Espinosa llevada a cabo específicamente para el análisis realizado en el presente texto. En su nueva serie "La lápida del aviador nazi en San Blas, Teruel" nos precipitamos hacia términos psicológicos más certeros y cercanos a la experiencia del tánatos o thánatos, personalización en la mitología de la Antigua Grecia de una

Corrección de luz y espacio I.

Serie: "La lápida del aviador nazi en San Blas, Teruel". San Blas (Teruel). Abril de 2010.

Fotografía: David Martín Espinosa. Archivo personal del autor

muerte aparentemente no violenta. En su primera obra de esta serie "Corrección de luz y espacio I" observamos una lápida de un piloto nazi que sirvió y murió en la Guerra Civil española. La pétrea parte visible de este enterramiento reza como sigue:

"Hier fiel am 5.1.1938 im Kampf
für ein Freies Spanien
Arno Lampe 6/F 88
geb. :15.5.1913 in Berlin"

Según se entiende la tumba corresponde al suboficial de aviación de la Legión Cóndor, Arno Lampe, nacido el 15 de mayo de 1913 en Berlín y abatido por disparos de balística. La memoria del joven aviador, que por simple deducción matemática se puede concluir que falleció al tiempo de cumplir de los 23 a los 26 años de edad cuando servía en la contienda española, nos acerca más aún a la imagen, aunque

ésta primera imagen de la serie, denominada "Corrección de luz y espacio I" presenta ciertos déficits aparentes (intencionados o no) de iluminación e incluso de perspectiva.

En la siguiente imagen de la serie "La lápida del aviador nazi en San Blas, Teruel", que continúa el desarrollo de la imagen anterior en una segunda fase ("Corrección de luz y espacio II"), el autor nos fuerza a detenernos en lo inscrito en la lápida extrayéndola totalmente de su contexto exterior y natural (paisaje turolense), obligando al observador a inmiscuirse en el nada tácito y si solitario destino del joven piloto de la *Luftwaffe* en el momento álgido del nacional-socialismo alemán. En este punto, y acercándonos al vínculo del concepto de memoria histórica con el de neurociencia social cognitiva, el concepto más cercano a la clínica de "trauma psicológico" nos recuerda la expresión previamente acuñada por Babette Rothschild (2000) de que "el cuerpo recuerda";

Corrección de luz y espacio II.

Serie: "La lápida del aviador nazi en San Blas, Teruel". San Blas (Teruel). Abril de 2010.

Fotografía: David Martín Espinosa. Archivo personal del autor

Corrección de luz y espacio III.

Serie: "La lápida del aviador nazi en San Blas, Teruel". San Blas (Teruel). Abril de 2010.

Fotografía: David Martín Espinosa. Archivo personal del autor

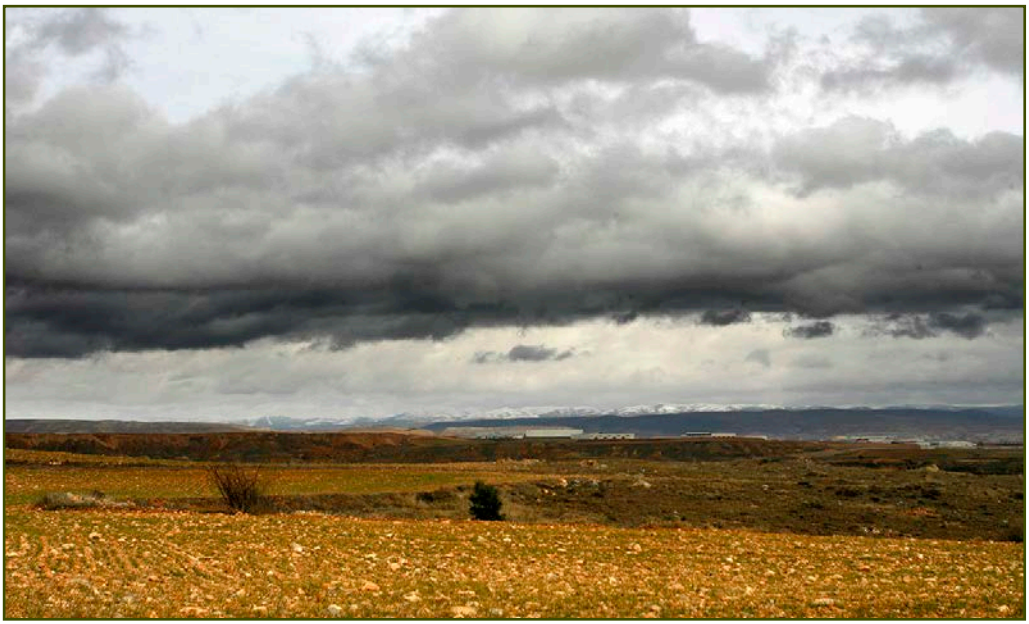
en este sentido es preciso traer a colación las manifestaciones somático-afectivas del recuerdo real (en caso de familiares de los fallecidos) o inducido (en caso de los observadores no protagonistas), conduciéndonos al concepto de somatización y a las claras secuelas psicosomáticos de la vivencia de recuerdos o eventos vitales estresantes o *stressful life events* en su terminología original anglosajona (Rothschild, 2000; López-Muñoz et al., 2006).

Proseguimos el recorrido del autor sobre la percepción y la memoria con respecto al monolito analizado. En este sentido, en la tercera imagen de la serie "Corrección de luz y espacio III", el autor vuelve a recuperar el espacio "vital" perdido en la segunda imagen de la serie, quizás siendo consciente de la oportunidad expresiva del paisaje circundante.

La sensación y la percepción de soledad, melancolía y profunda meditación mnémica queda profundamente incrementada al fusionar el contenido memorístico, tanto episódico como procedimental, autobiográfico o no, evocando inmediatamente el concepto de *conciencia autonoética* (Tulving, 1985), experiencia fenoménica si no fenomenológica que nos hace revivir el pasado, debiendo recalcar su clara relación con las emociones y sus inmanentes características biológicas tal y como han sido descritas en la intersección del marco teórico de la neurociencia social y la neurociencia cognitiva (Tulving, 1985; Tulving y Donaldson, 1972).

En la última y definitiva fotografía "Corrección de luz y espacio III" se nos aparece como un último paso de fusión entre la mortandad y la vitalidad al incluir en el encuadre buena parte del entorno semidesértico de las tierras circundantes de San Blas y la novel introducción de un arbusto en consonancia de color y claro paralelismo con su pétreo gemelo, ambos penetrados por el arcilloso camino visible tras ambas figuras de referencia. Nuevamente relevantes leyes de la *Gestaltpsychologie* (Arnheim 2002) como la ley del fondo y la figura y las leyes de proximidad y de similaridad son de referencia en el análisis de la imagen desde la psicología de la percepción (Goldstein 2006).

Como colofón a nuestro libre y particular análisis de la obra mostrada y como apoyo a la vinculación de la psicología cognitiva con el arte visual y la memoria histórica, debemos generar nuevas hipótesis que guíen futuros desarrollos en consonancia con el descrito. La hipótesis de trabajo que podemos generar en este preciso momento, tras nuestro análisis previo a lo largo del presente trabajo, es que las emociones, las teorías cognitivas y la identidad y vivencia somática tienen un punto de unión significativo y un próspero futuro de trabajo en la realidad de la memoria histórica. En este sentido, si nos permitimos seguir identificando ambos conceptos mnémicos, tal y como describió Katherine Nelson, la memoria autobiográfica como referente teórico de la memoria histórica, cumpliría una función evolutiva crucial como herramienta básica del ser humano en compartir recuerdos y sentimientos con sus semejantes, transformando esta función en la que debería ser la columna vertebral de la conducta humana: la solidaridad social (Ruiz-Vargas, 2008; Nelson, 1993; Klandermans, 1997, 2004).



Camino turolense junto a San Blas.

Fotografía: David Martín Espinosa. Archivo personal del autor

Referencias

Rudolf Arnheim. (2002). Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador. Alianza Editorial S.A.

W. Maxwell Cowan, Donald H. Harter, & Eric R. Kandel (2000). *The emergence of modern neuroscience: Some implications for Neurology and Psychiatry* en *Annual Review of Neuroscience,* vol. XXIII. pp. 343-391.

René Descartes (2011). Cirilo Flórez Miguel. ed. Obra completa. Biblioteca de Grandes Pensadores. Madrid: Editorial Gredos.

E. Bruce Goldstein (2006). Sensación y percepción (6ª Ed.). México: Thomson.

LEY 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.

Israel Grande-García (2009). Neurociencia social: El maridaje entre la psicología social y las neurociencias cognitivas. Revisión e introducción a un nueva disciplina. Anales de Psicología; Vol. 25, nº 1 (junio); pp. 1-20.

Francisco López-Muñoz et al. (2006). Los abusos psiquiátricos y psicofarmacológicos durante el régimen nacional-socialista alemán y el legado del Código Nüremberg. Archivos de psiquiatría; 69 (4): pp. 245-278

Stathis N. Kalyvas (2006). *The Logic of Violence in Civil War. Cambridge University Press, New York.*

Bert Klandermans (1997). The Social Psychology of Protest, Cambridge, MA: Blackwell.

Bert Klandermans (2004). The Demand and Supply of Participation: Social-Psychological Correlates of Participation in Social Movements, en D. Snow, S. Soule y H. Kriesi, The Blackwell Companion to Social Movements, Malden, MA: Blackwell.

Gisèle Marty (1999). Psicología del Arte. Editorial Pirámide. Madrid.

Katherine Nelson (1993). The psychological and social origins of autobiographical memory. Psychological Science, vol. I, (1993), p. 1-8.

José Ortega y Gasset (1980). Sobre la razón histórica; Revista de Occidente. Ed. Alianza, Madrid.

Gabriele Ranzato (1993). *Ambiguïté de la violence politique: la persécution religieuse durant la guerre civile espagnole (1936-1939). Cultures & Conflits n°9-10 pp. 99-112.*

Eduardo Romanos (2011). Emociones, identidad y represión: el activismo anarquista durante el franquismo. Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis); 134, pp. 87-106.

Babette Rothschild (2000) *The body remembers. The psychophysiology of trauma and trauma treatment. Nueva York: Norton.*

José María Ruiz-Vargas (2008). "¿De qué hablamos cuando hablamos de 'memoria histórica'? Reflexiones desde la Psicología cognitiva". Entelequia. Revista Interdisciplinar, 7, 53-76; Disponible en Internet en: http://www.eumed.net/entelequia/en.art.php?a=07a02

Endel Tulving y William Donaldson (1972). *Organization of memory*. Nueva York: *Academic Press*; pp. 381-403.

Endel Tulving. *Memory and conciousness*, en *Canadian Psychology,* vol. XXVI, (1985), pp. 1-12.

Lev Vygotsky (2006). Psicología del arte. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.

Producciones Artísticas

14

Alerta, Refugio y Souvenirs

(una trilogía sobre la guerra)

José Prieto Martin - Vega Ruiz Capellán
Artistas

1.- Introducción

La guerra es tal vez la más antigua (y extrema) de todas las relaciones entre los hombres. Presupone el enfrentamiento organizado de grupos humanos equipados con armas con el propósito de controlar a otros, "los enemigos": bien desarmándolos; bien sometiéndolos o bien, destruyéndolos. Y, en algunos casos, con el objetivo de dominar sus recursos naturales.

Los antropólogos y los sociólogos no logran ponerse de acuerdo sobre si los hombres del paleolítico guerreaban o no. Unos, opinan que los cantos rodados tallados toscamente, pertenecientes al Paleolítico Inferior y Medio, pudieron servirles en sus luchas; otros, afirman que estas piedras eran instrumentos de trabajo o caza; y, para otros, eran útiles que se usaban tanto en el trabajo como en el combate. En lo que sí coinciden todos, es en señalar la falta de pruebas que demuestran que el hombre antes de la Edad de Bronce elaboraba tácticas de combate o tuviera una organización militar. Para el antropólogo norteamericano Turney-High (1946-1967) la guerra organizada aparece en la Edad de Bronce:

> El trabajo de los metales y el comercio de la Edad de Bronce, exigían un cierto grado de estabilidad política. Fue en esta época cuando hizo su aparición la guerra organizada, a diferencia de las expediciones y de las emboscadas por grupos entre sí emparentados. La primera prueba de la existencia de tropas entrenadas se encuentra en Sumeria.[1]

Este tipo de "enfrentamiento humano" ya aparece reflejado en las manifestaciones artísticas de las primeras grandes civilizaciones que surgen entorno a los grandes ríos (Tigris, Éufrates, Nilo e Indo). Siendo una constante en las representaciones desde la antigüedad. Por otro lado, la forma de mostrar la guerra está íntimamente ligada a las innovaciones y avances en las técnicas artísticas, tenemos muestras a lo largo de la historia de la humanidad: como el desarrollo del arte figurativo en las civilizaciones Sumeria y Acadia, en Mesopotamia, en sus estelas, estandartes y relieves en los que narraban sus contiendas, conmemorando y mitificando a sus héroes. Cabe destacar los relieves de alabastro del palacio de *Naram Sim* en Nínive donde se reflejaban las atrocidades cometidas por el monarca para doblegar y atemorizar a sus posibles enemigos; como el uso de la columna exenta y gigantesca a modo de monumento honorífico[2] en el Imperio romano, que al perder su papel de apoyo cilíndrico de techumbres, en la arquitectura, se erigió en honor y exaltación de los generales para conmemorar las victorias de sus batallas, ejemplo de ello es la *Trajana* en Roma; como el tapiz de *Bayeux*[3], gran lienzo bordado que es una estupenda fuente documental de la conquista de Inglaterra en la Baja Edad Media, que nos representa y nos relata escenas (entre otras cosas) de la arquitectura y el arte militar, y de la navegación de la sociedad normanda e inglesa de esa época.

Hasta el Renacimiento el *arte que mostraba la guerra* fue, mayoritariamente conmemorativo, de exaltación, de mitificación, de propaganda... distanciado de la cruel realidad, exaltando héroes y magnificando victorias. Pero no fue hasta el siglo XVIII

1 TURNEY-HIGH, H. (1949) *General Anthropology*. New York: p. 171.

2 Los griegos utilizaron la columna exenta como monumento honorífico, que en los "*trofeos*" conmemoraban una victoria utilizando un tronco de árbol (situado en el lugar del triunfo), de sus ramas colgaban las armas del vencido. Los romanos siguieron empleando este tipo de monumento, pero lo modificaron.

3 También conocido como *Tapiz de la reina Matilde*, fue realizado entre 1064 y 1066, durante la batalla de Normandía de la Segunda Guerra Mundial fue depositado en los almacenes del Museo del Louvre de París para protegerlo.

cuando comenzó a producirse una *mirada crítica* de la guerra, gracias a Francisco de Goya (1746-1828) con su obra titulada *Desastres de la guerra,* sobre la Independencia española (1808-1814), donde introdujo unas grandes innovaciones artísticas y expresivas con las que logró trasmitir la idea del pueblo como sujeto colectivo y envolver al espectador en la batalla sangrienta llena de confusión, feísmo y cargada de dolor**.** *"Y será con esta obra de Goya donde se logra una representación de la guerra que abandona las claves de lo heroico, para reflejar la brutalidad y barbarie"*[4].

Hubo otro cambio significativo en el siglo XX, cuando se recurrió al arte como un elemento más de la táctica militar. Por un lado, se produjo la inclusión de artistas (fotógrafos "reporteros de guerra" y pintores) en la batalla. El ejército se dio cuenta del valor de las imágenes como propaganda y algunos regimientos adoptaron fotógrafos, Robert Capa[5] fue uno de ellos; también se dio cuenta del valor de las imágenes aéreas para detectar al adversario. Aunque esto no era nuevo, ya lo había hecho Félix Nadar Tournachon[6] (1820-1910) durante la guerra Franco-Prusiana (1871). Durante la Segunda Guerra Mundial el Ejército de Estados Unidos (United States Army) creó una sección de fotografía que efectuaba operaciones de reconocimiento aéreo. Estaba dirigida por el fotógrafo y coronel Edward Steichen[7] (1879-1973). Este servicio de información funcionaba como una pequeña fábrica:

> (...) era la primera vez que se organizaba la producción en serie de imágenes, las fotos perdían su carácter episódico, en vez de imágenes individuales producía un flujo de imágenes donde venían a confluir todas las tendencias estéticas de este primer gran conflicto militar-industrial.[8]

Y, por otro lado, se utilizaron las nuevas técnicas artísticas en la retaguardia para camuflar y confundir al enemigo. Los cambios radicales en las creaciones

4 RAMONEDA, Josep (2008) *La prueba de la guerra, Babelia. El País*, 27 de septiembre, Madrid.

5 Su nombre era Endre Ernö Friedmann (1913-1954). Algunos lo consideran el primer gran fotógrafo de la era moderna. Pero el gran pionero fue el fotógrafo británico Rogert Fenton por su trabajo en la guerra de Crimea en 1855.

6 Fotógrafo, periodista y caricaturista francés. Nadar, fue el primero que materializó fotografías aéreas desde un globo estático "*Le Géant*" que mandó construir en 1858.

7 Fotógrafo norteamericano que a partir de 1947 fue director del Museo de Arte Moderno de New York.

8 VIRILIO, Paúl (1986) traducido de Krieg und Kino-Logistik der Wahrnehmung, Munich, p. 36 (Fuente: HONNEF, Klaus (2005) "La guerra madre de las fotografías", en *Arte del siglo XX,* volumen II. Taschen, Barcelona, p. 659).

artísticas dieron fin a la representación pictórica desde un punto de vista único y originaron la pintura del camuflaje militar inspirada en el cubismo, que dibujó y diseñó visualmente la Primera Guerra Mundial (1914 - 1919). Además, fue en este siglo cuando los artistas comenzaron a intervenir en los conflictos bélicos, denunciando, exhibiendo y mostrando a la conciencia colectiva los crímenes de las guerras para forzarla a reflexionar.

Las guerras, en esta centuria mecánica y de la comunicación, se visualizaron a través de la imagen[9], fotografía [10], que por su propio proceso mecánico potencia el automatismo y ayuda a mirar al mundo de un modo más azaroso. Estas imágenes representaban la realidad fragmentada. Con cada encuadre, el fotógrafo de guerra descomponía la realidad al igual que Picasso en su obra cubista Les *demoisselles d´Avignon* (1907), "construida" a base de planos quebrados. Se estaba relativizando el mundo al igual que hacía la física de Einstein[11]. Desde entonces los reporteros de guerra[12] se han jugado la vida en cada disparo, y sus fotografías han representado y visualizado la guerra como una sucesión infinita de situaciones que se reflejan mutuamente, mostrando la realidad más certera. Con estas fotos se han congelado momentos históricos y se han reproducido imágenes idénticas a las reales, que han denunciado, informado y fragmentado la realidad, atrapándola tal y como aparece ante nuestros ojos, mostrando "el instante decisivo", que consiste en apretar el disparador en el momento oportuno, en palabras de Henri Cartier-Bresson (1908-2004): "cuando se alinea la cabeza, el ojo y el corazón"[13].

9 También hay imágenes cinematográficas que documentan los conflictos. Y a partir de la década de los sesenta aparecen las imágenes retransmitidas por la televisión.

10 La fotografía se inventó a mediados del siglo XIX.

11 CÍSCAR CASABÁN, Consuelo (2008) "Instantes para el arte" en *La fotografía en la colección del IVAM. El siglo* XX. IVAM, Valencia, p. 7.

12 Hay muchos reporteros gráficos, entre otros: Agusti Centelles (1909-1985), Fran Capra (1897-1991), Walter Reuter (1906-2005), David Seymour ,también conocido por su seudónimo CHIN (1911-1956), Gervasio Sánchez (1959), Don McCullin (1935), James Nachtwey (1948), Benjamín Lowy (1979), Corinne Dufka (1957),Thomas Dworzak (1972), Chris Hondros (1970–2011), Tim Hetherington (1971- 2011). Estos dos últimos murieron en Libia, etc.

13 Cartier-Bresson, *el ojo del siglo xx* según su biógrafo Pierre Assouline, fue un reportero gráfico francés padre del fotorreportaje. Sostenía que la dinámica de cualquier situación dada alcanza en cualquier momento su punto álgido, instante que se corresponde con la imagen más significativa. El momento decisivo. Esta tesis dio nombre a uno de sus libros *El momento decisivo,* 1952. Fundó junto a Robert Capa, George Rodger, David Seymour "Chim" y William Vandivert en 1947 la primera agencia internacional de fotografía "Mágnum, el club selecto". Fuente: "Cien años de Cartier Bresson y su 'instante decisivo'", *El País digital* [en línea]. 21 agosto 2008. <http: www.elpais.com/articulo/sociedad/Cien/anos/Cartier -Bresson/... >

> La multiplicidad de las implicaciones de la fotografía en la guerra moderna se explica básicamente por el hecho de que la fotografía es un "arte de la máquina" y la guerra representa el triunfo definitivo de la máquina sobre el hombre.[14]

Los fotógrafos fueron los principales cronistas de la destrucción de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Aunque algunos pintores también estuvieron en primera línea de fuego, como: Otto Dix (1891-1969) uno de los principales representantes de la "*Nueva Objetividad*" y el corresponsal artístico de la revista Life, Tom Lea (1907-2001)[15], creando una verdadera *estética de la guerra* o *estética de lo terrible*, sus pinturas recogieron los gritos y miserias de los grandes olvidados: los muertos, los mutilados, las mujeres, los niños, etc.

La organización y los requerimientos militares de las guerras del siglo XX son fruto de la producción en masa y de la mecanización de la sociedad industrial. Son guerras de masas en las que empezó a adquirir verdadero protagonismo el soldado raso, el ciudadano anónimo y las victimas civiles. Uno de los documentos pictóricos que nos muestran este protagonismo, así como el lado más destructivo de la naturaleza humana, es el cuadro más famoso de Picasso, y uno de los más conocidos de la historia, *El Guernica* (1937). En él se manifiestan las secuelas de un bombardeo aéreo sobre Guernica, pequeña localidad vizcaína en la que se ensayó, con fuego real, el *bombardeo alfombra o Carpet Bombing*[16], que más tarde emplearían para arrasar ciudades inglesas (Coventry), alemanas (Hamburgo, Dresde...) y japonesas, durante la Segunda Guerra Mundial, uno de los conflictos más graves de toda la historia, en ella murieron 55 millones de personas, de las cuales la mitad eran civiles inocentes. Este ataque aéreo provocó la reacción de Picasso que, al estallar la Guerra Civil Española, había aceptado el nombramiento de director del Museo del Prado. En junio de 1937 participó en la *Exposición Internacional de Artes y Técnicas* organizada por el gobierno francés. Picasso, para esta muestra, decidió pintar un

14 HONNEF, Klaus (2005) "La guerra madre de las fotografías" en *Arte del siglo XX,* volumen II. Taschen, Barcelona, p. 660.

15 Pintor que estuvo con las tropas norteamericanas durante la Segunda Guerra Mundial.

16 Se realiza con grandes formaciones de bombarderos pesados que, tras ciertas operaciones preliminares de destrucción y señalización de la fuerza antiaérea enemiga arrasan con precisión y sistemáticamente, a vuelo bajo, todo el centro histórico y todas las estructuras de las ciudades que atacan.

gran cuadro dedicado al bombardeo de Guernica del 28 de abril[17]; con él denunció apasionadamente este acontecimiento histórico y coetáneo, y documentó el lado más destructivo de la naturaleza humana. Como afirma Giulio Carlo Argan:

> Es la primera y decidida intervención de la cultura en la lucha política; Picasso responde a la destrucción creando una obra maestra (...) La matanza de Guernica no es un episodio de la guerra civil española sino el principio de una tragedia apocalíptica (...) No supera la realidad histórica con una visión simbólica o alegórica (...) Picasso no pretende denunciar un delito y suscitar indignación y piedad sino hacerle ver el delito a la conciencia del mundo civilizado y obligarle a juzgar y decidir.[18]

Otro cambio significativo, que merece la pena destacar de las últimas décadas del siglo XX, es que se fue *eliminando*, prácticamente hasta desaparecer, la *distancia* entre el *hecho* y los centros interesados en su *recepción*. Esto es debido al gran desarrollo de la comunicación social durante el pasado siglo, que se cimentó en tres aportaciones energéticas sucesivas, que fueron herramientas para luchar contra las limitaciones de tiempo y espacio que han acompañado a las relaciones humanas durante toda su historia. La primera de ellas fue el carbón con la maquina de vapor; la segunda, el petróleo con el motor de explosión y la tercera, la electricidad con los medios de comunicación[19], con la que se produjo el salto mas espectacular en las comunicaciones colectivas e individuales al lograr la retransmisión del mensaje en tiempo real y ofrecer rapidez e instantaneidad. Hoy en día, la radio junto a la televisión e Internet, constituyen la principal fuente de información de los ciudadanos de todo el mundo. Con la televisión somos espectadores de los acontecimientos históricos que suceden a mucha distancia, los vemos en directo. La guerra se retransmite por televisión en tiempo real, este "*reality-show*" comenzó con la contienda del Golfo Pérsico en 1991 (cuyo penúltimo episodio fue el ataque a las Torres gemelas de New York el 11 septiembre de 2001), esta guerra, la vieron nuestros ojos

17 El proyecto para el pabellón español fue confiado a José Luis Sert y a Luis Lacasa con la colaboración de Pablo Picasso. Fuente: ESTEBAN, Paloma (2005) *Grandes genios del arte contemporáneo. El siglo* XX. *Picasso 1915-1973.* Unidad Editorial, Madrid. pp. 42-47.

18 ARGAN, Gulio Carlo (1991) *El arte moderno. Del ilusionismo a los movimientos contemporáneos.* Acal, Madrid.

19 Telégrafo, radio, teléfono, televisión, Internet.

frente a la pantalla del televisor como la veían en los monitores electrónicos los pilotos y los soldados que la libraban, se representó y se retransmitió en directo, y fuimos sus espectadores. En la actualidad, en pleno siglo XXI, somos testigos pasivos de la guerra en nuestros hogares, la guerra, además de retransmitirse en tiempo real, la cuentan sus testigos o sus víctimas vía twitter:

> Hoy, la guerra se hace simultáneamente, tanto para ser ganada como para ser contada y dramáticamente representada. Debe, por tanto, obedecer a un previo guión o escenario, capaz de dotarla de un planteamiento argumental, de un nudo enigmático creador de suspense y de un desenlace coherente que le atribuye sentido (...) Lo cual no sólo embellece las guerras, al hacerlas comunicables y comunicativas, sino que además las sublima, al hacer del público espectador el juez último de su catarsis colectiva. Sólo así es capaz el público civil, como en el teatro, de someter a juicio público el papel desempeñado por cada actor militar.[20]

2.- José Prieto Martín - Vega Ruiz Capellán

A principios de la década de los noventa dejamos de ser dos artistas que trabajaban de manera individual e independiente para crear una nueva personalidad, fruto de la suma de los dos, una única figura artística con dos nombres: José Prieto - Vega Ruiz, y un único discurso. Empezamos a trabajar juntos en el ámbito de la instalación, reflexionando sobre cuestiones que afectan a las relaciones humanas y su interrelación con el medio ambiente. En todas nuestras investigaciones[21] intentamos conseguir un perfecto equilibrio entre los valores ideológicos y los estéticos. Además de explicitar una reflexión crítica y de denuncia de cuestiones socio-políticas, nuestra preocupación, entre otros temas, por la guerra y el pánico que provoca en todos los ciudadanos y, particularmente, en nosotros, nos ha llevado a desarrollar una trilogía sobre los *conflictos bélicos*[22] y sus consecuencias. Esta trilogía está formada por: *Alerta*, *La ciudad de cristal (1992-2003)*, que revela la fragilidad y vulnerabilidad del espacio urbano y surge a partir de

20 GIL CALVO, Enrique (1991) *Las guerras del fin de siglo. Los gladiadores audiovisuales*. El país Semanal, Madrid, 10 febrero. P. 38.

21 Las exposiciones pueden ser consideradas como la transferencia a la sociedad de los resultados de las investigaciones plásticas.

22 Como la instalación Grenze (1994-1998) sobre el *sentido y la existencia de las fronteras* que acerca al espectador al concepto de la creación de una línea territorial artificiosa, de un territorio indefinido, cambiante e inseguro: la frontera.

los acontecimientos bélicos provocados por el conflicto del Golfo Pérsico en el año 1991; *Refugio o puesto de seguridad relativa*[23] (2001) que recoge testimonios de lo dura que es la supervivencia durante los periodos de guerra en los refugios de las ciudades y se originó al exponer *Alerta* en Guernica el año 2000; *Souvenirs, soldiers of the world* (2002-2011) que personifica un compendio de los ejércitos del siglo XX, que marchan hacia su tumba y que se creó a raíz del atentado del 11 de septiembre de 2001 en New York.

Además de los conflictos bélicos nos han interesado otras cuestiones que afectan a las relaciones del ser humano con el medio ambiente y la utilización de los recursos naturales[24]. También nos hemos ocupado de la *inoperatividad del arte* en la sociedad de consumo y del espectáculo[25], y del *conocimiento y la paradoja*[26].

Todas estas obras se pueden definir como instalaciones moldeables que se reinterpretan, reinstalan, adaptan y amplían a los diferentes espacios expositivos, ya que, todas ellas se constituyen en una especie de "work in progress" que al tiempo que se desarrollan y se revisan, aumentan y readaptan de continuo, retroprogresivamente, según las necesidades expositivas que cada situación física (y/o social) manifiesta. Con ellas tratamos de habitar el espacio de una manera mental. Tienen un sonido, a modo de elemento, normalizado y claramente constitutivo de la obra, lo que denominó el crítico de arte Manel Clot *pa(i)saje sonoro*[27]. Para construirlos (recopilar, editar y grabar) trabajamos en equipo con el

23 En el año 2008 a modo de continuación de la instalación *Refugio* construimos y editamos un objeto-libro escultórico y sonoro: *Testimonios, fragmentos para oír y ver Teruel*. Trabajo de investigación que supone una exploración, convivencia, armonía y fusión, entre todos los colaboradores. En él se aglutinan la palabra (escrita), la imagen (fotografías, dibujos, grabados) y la voz.

24 De este tema hay una trilogía formada por: *Depredación* (1997-2001), en la que mostramos nuestro desasosiego por el deterioro del entorno en detrimento del equilibrio de los ecosistemas naturales; *Evidences, Crime Scene Investigation (C.S.I.),* que se inscribe en un proceso de investigación sobre nuestra sociedad y sus hábitos de consumo *y Perdidos para siempre*, que perpetúa de forma simbólica algunas especies animales exterminadas -bucardo, dudu y milodonte- directa o indirectamente por el hombre. Su presencia es paradójica.

25 En la obra *Recipientes para nada* y *Útiles inútiles (Elementos de un Mundo Feliz)* (1989/1999 - 2003) formada por un conjunto de obras escultóricas (influidas por los movimientos minimalista y postminimalista) supuestamente vacías de contenido, pero sin embargo, con un significado conceptual-filosófico.

26 En la obra *Cultivarse* (1992) planteando al espectador la reflexión sobre dos acepciones de cultivarse: trabajar la tierra y ejercitar el espíritu; y en *Baccalaureus* (1993) donde incorporamos elementos, términos y conceptos relacionados con el lugar del Paraninfo de la Universidad de Zaragoza en el centenario de su construcción, transgrediendo su especificidad.

27 CLOT, Manel (2001) "Desplazamientos sonoros, maquinarias de intensificación a (Aria für Klavier, bwv 988)", en *Extensions in time and space. José Prieto/Vega Ruiz.* Zaragoza-Logroño, Gobierno de Aragón-Gobierno de la Rioja, ACTUAL-Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, p. 28.

Título: Extensions in time and space
Técnica: Xilografía sobre papel reciclado hecho a mano.
Medidas: 50 x 46 cm..
Fecha: 2001
Obra perteneciente a la colección de Arte Contemporáneo de Maushabitos (Oporto).

músico Daniel Ríos Aranda[28] y con Carlos Estella. Los pa(i)sajes sonoros se editaron, bajo su dirección, en el Laboratorio de Sonido del Ayuntamiento de Zaragoza[29], previo análisis de los proyectos, dando soluciones técnicas a músicas concretas y manipulaciones sonoras hasta la composición electrónica final.

28 Importante compositor aragonés que dirige el Laboratorio de Sonido del Ayuntamiento de Zaragoza y con el que trabajamos nuestras obras sonoras.

29 Daniel Ríos fue el impulsor de la creación de este Laboratorio, surgido en el panorama cultural de la ciudad en el año 1988 por la vocación de determinadas instituciones culturales (Ayuntamiento de Zaragoza) de vincularse en procesos de renovación tecnológica que no estuvieran implicados en desarrollos estrictamente industriales. El objetivo principal que impulsaba la utilización del Laboratorio para actividades culturales y docentes era el de facilitar a músicos, artistas e interpretes la posibilidad de participar activamente, o al menos de informarse, de los procesos de producción discográfica y de proporcionarles los recursos técnicos y humanos, sin los cuales no pueden realizarse determinados proyectos musicales o sonoros, facilitando la creación y difusión de obras y musicales que no coincidan con los criterios industriales de producción. Este Laboratorio estaba ubicado en el Centro Cultural Delicias desde 1988 hasta 2008. Desde este año su emplazamiento se encuentra en el Centro de Historia de la Ciudad de Zaragoza y su denominación pasa a ser Laboratorio Audiovisual; contaba con un estudio de grabación profesional equipado con una sala de control (con sistemas de mezclas, grabadores, reproductores, monitores, amplificación, microfonía, procesadores de señal, un equipo musical informático, etc) y una sala de grabación de 60 metros cuadrados, todo ello interconectado con una sala para actuaciones con un aforo para 400 personas.

> Llamaremos concreta a nuestra música, porque se basa en elementos ya existentes, los cuales se toman de cualquier material sonoro ya existente -ya sea ruido o música tradicional-, luego se componen experimentalmente mediante construcción directa y rozan la realización de un deseo de composición sin apoyarse en una notación musical tradicional que se ha hecho imposible.[30]

En el año 2001 editamos un libro/ CD con los pa(i)sajes sonoros[31] que habíamos creado para nuestras instalaciones desde 1991 con una edición de 1.500 ejemplares numerados manualmente. La edición se titulaba *Extensions in time and Space*[32], fue un homenaje a Alan Kaprow (1927-2006) y a las obras que extendía hasta que llenaban un espacio entero. Su presentación se prolongó en el tiempo (duró tres meses: desde enero hasta abril) y en el espacio geográfico (desde Logroño hasta Zaragoza).

Posteriormente, publicamos en el año 2005 un libro/ CD con una edición de 1.000 ejemplares con los sonidos de la instalación *Souvenirs soldiers of the World*[33]: *Phamphet* (2002) *y Historie D´un Soldat* (2005); en el año 2008 un libro/ CD con una edición de 1.000 ejemplares numerados manualmente: *Testimonios, fragmentos para ver y oír Teruel*[34].

> (...) De esta guisa se encontraba Brian Eno en 1974: lo había atropellado un taxi en Londres. Tumbado en su cama, intentaba escuchar un álbum de arpa clásica, pero el volumen estaba demasiado bajo y no podía levantarse hasta el tocadiscos.

30 SCHAEFFER, Pierre (1950) fragmento del artículo publicado en la revista musical *Poliphonie*, París. Este compositor francés Pierre Schaeffer (1910-1995) es autor de la *Sinfonía para un hombre sol*. En su diario "*Que sais-je? La musique concrète"* (Presses universitaires de France, Paris, 1973. P. 4) llama a Russolo: "El precursor del montaje radiofónico de ruidos", tal como se desarrolló en el estudio experimental de radio París.

31 *Las sirenas y la voz* (1991), que es un trabajo sobre la seducción y homenajea a Erick Satie y a su obra *Parade*; *Alerta* (1992); *Grenze* (1994), de la instalación sobre fronteras; Merzbau (1997), de la instalación *Depredación*, homenaje a Kurt Schwitters; *Utiles inútiles* (1998-1999) y *Die-Fremde Krachem* (1998-1999), de la instalación *Recipientes para nada*; *Testimonios* (2000), de la instalación *Refugio o puesto de seguridad relativa*.

32 Editado por: Gobierno de Aragón, Gobierno de La Rioja, ACTUAL (Escenario de Culturas Contemporáneas) y Colegio de Arquitectos de Zaragoza. Colaboraron Delicias Discográficas (Ayuntamiento de Zaragoza), Escuela de Artes de Logroño, Instituto Francés de Zaragoza y TORRAS PAPEL

33 Editado por el Ayuntamiento de Zaragoza con la colaboración de la Diputación de Zaragoza y el Instituto Francés de Zaragoza.

34 Editado por la Fundación Antonio Gargallo, Diputación de Teruel. Colaboran: Ayuntamiento de Teruel, Ayuntamiento de Zaragoza y Fundación Teruel siglo XXI.

La primera sensación fue de frustración, pero se fue transformando poco a poco en intensa sorpresa. Aquel sonido casi inaudible, que parecía proceder de un lugar situado a kilómetros de distancia, comenzó a mezclarse con las voces de la gente en el pasillo, con el viento azotando la ventana y la lluvia golpeando abajo en la calle. Eno se quedó extasiado ante el espectáculo sonoro que estaba ocurriendo en aquella habitación, con él como único espectador.

Ese día decidió que quería grabar un disco, que reprodujera aquella epifanía. Así creó el concepto de música ambient, que materializaría en la década de los setenta en discos como Discreet Music, Musicfor Airports o The Plateaux of Mirror".[35]

3.- La trilogía

I - Alerta

Esta trilogía sobre los conflictos bélicos empezó a gestarse en 1991, año en el que se desencadenó el conflicto mundial denominado Guerra del Golfo Pérsico y la guerra de Yugoslavia (conflicto regional). *Alerta* es la primera instalación de la trilogía. Este término se relaciona siempre con actitudes de atención y vigilancia ante un posible peligro o amenaza que se cierne sobre una persona o una colectividad. La pretensión, primera y última, de esta instalación, era hacer reflexionar de manera crítica al espectador sobre el continuo estado de inseguridad al que todos estamos expuestos cada jornada, ya que las ciudades pueden ir desapareciendo si alguien (o algo) lo decide.

Elaboramos el proyecto de *Alerta* definiendo la idea que actuaría como hilo conductor y perfilamos el argumento y soporte teórico. Para tomar su forma seguimos las tesis de Gideon Sjoberg[36], que basa su teoría en el concepto de que la morfología urbana se conforma según el tipo de tecnología presente en una sociedad. Sjoberg considera la tecnología como una variable que permite diferenciar las características de las diferentes sociedades. Por lo que la ciudad y su forma toman como variable dependiente la tecnología.

35 MARCOS, Jesús Miguel (2010) "Todo empezó el día que lo atropelló un taxi". *Público.* Madrid, martes 9 de noviembre.

36 SJOBERG, Gideon (1960) *The preindustrial city. Past and present*. The Free Press, New York.

Título: Realización de **Fahne**, obra perteneciente a la instalación **Grenze**.
Técnica: Pintura acrílica, pigmentos y polietileno expandido.
Lugar y Fecha: Torreón Fortea, Zaragoza, 1994..

Para desarrollar esta instalación sonora, consiguiendo un efecto de máxima realidad, pero sin perder el valor estético, decidimos simular un brevísimo instante antes del bombardeo de una ciudad, de cualquier ciudad, en cualquier parte del mundo, y crear una situación de "alerta" antes de ser atacada. Su morfología es urbana porque: "la morfología es el lenguaje espacial a través del cual se manifiesta el contenido, ya que refleja estilos de vida, modelos y condiciones de organización socioeconómica

que se han sucedido a través del tiempo"[37]. Es una ciudad como campo de conflicto, vista desde arriba, con sus calles vacías, sus edificios penetrables, frágiles, a punto de estallar, limitada, "asediada"[38] por una valla con forma de cruz (envuelta con una cinta de seguridad). En su centro, a modo de corazón vivo, una sirena luminosa y giratoria, con cuya luz sobre el vidrio conseguimos un deslumbramiento plástico que favorece la contemplación desde un punto de vista tradicional. Amenazamos la

37 ZARATE, Antonio (1991) *El espacio interior de la ciudad*. Síntesis, Madrid, p. 73.

38 El termino "asedio" tiene su origen en la palabra latina *obssesio*, al igual que la palabra obsesión. Un asedio es una autentica obsesión tanto para el asediador, que está obsesionado por tomar como sea lo que tiene asediado, como para el asediado, obsesionado por no caer en manos del asediador.

Título: Panorámica de la instalación Depredación.
Técnica: Mixta.
Lugar y Fecha: Sala Bayeu del Edificio Pignatelli, Zaragoza 2001.

teórica tranquilidad ciudadana con maquetas de aviones suspendidos/ as del techo. Y, a modo de elemento normalizado, un pa(i)saje sonoro bombardea el espacio de la instalación en el que se encuentra el espectador, que planea y da vueltas alrededor de la instalación, abarcando las piezas desde arriba. Aunque la instalación tiene un fuerte cariz conceptual es, sin embargo, de lectura múltiple y asequible, en ella se funde conocimiento artesanal con intenciones conceptuales

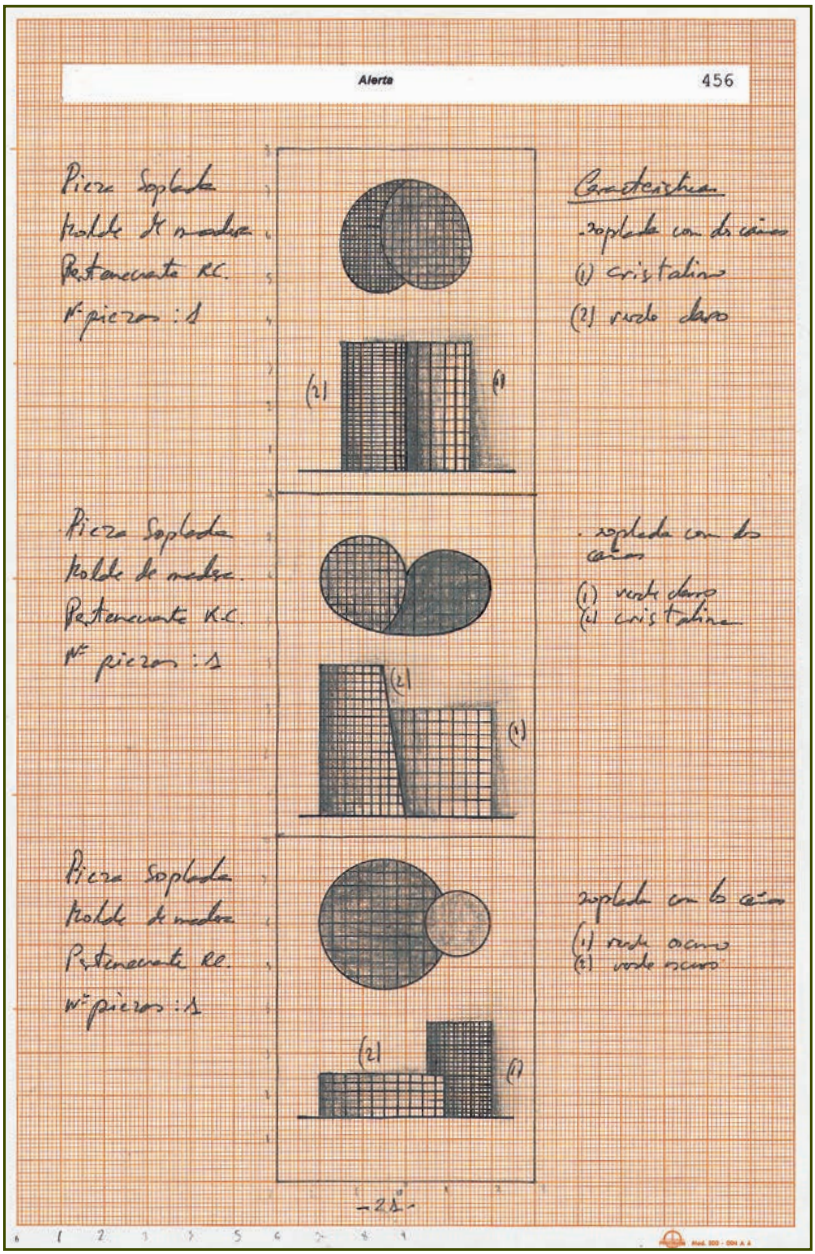
Para la elección de los materiales a la hora de construir la morfología de *Alerta* intervino la casualidad y como dice un viejo proverbio chino: "El momento elegido por el azar vale siempre más que el momento elegido por nosotros mismos". En el mes de julio del año 1991 realizamos un curso para aprender a trabajar el vidrio en La Granja de San Ildefonso (Segovia), en el Centro Nacional de Vidrio (antigua sede de La Real Fábrica de Cristales), que sirvió para que descubriéramos las virtudes, posibilidades, belleza y fragilidad de este material, viendo que sus características eran idóneas y se adaptaban perfectamente al proyecto de *Alerta*. Ya Alessandro Baricco en su libro *Tierras de cristal* plantea el sueño que tiene todo arquitecto de construir ciudades transparentes[39], y como él, nosotros tuvimos en cuenta que el vidrio (que en su composición tiene entre otros elementos óxido de plomo para incrementar su brillo) puede representar la solidez, la fragilidad, la transparencia y la opacidad. Además, está íntimamente relacionado con la arquitectura y con el fuego, como dice el arquitecto Fernando Galiano: "El fuego cuece el barro, genera el metal, fabrica el vidrio. En el hogar, el fuego habitaba la construcción (...). Arquitectura y fuego se unen por el doble lazo del horno y el hogar"[40]. Sin dudarlo, decidimos que este era el material que queríamos utilizar para obtener el grueso de la obra.[41]

La morfología urbana de la instalación *Alerta* está compuesta por cerca de 300 piezas de vidrio que dibujan un tejido urbano. Su plasmación física (fabricación, distribución y ordenación) se estructura teniendo en cuenta tipologías de construcciones de cuatro modelos arquitectónicos. Dos de ellos pertenecientes a las sociedades agrarias (retícula A. Restos arqueológicos y retícula B. Arquitectura defensiva), otro a la sociedad industrial (retícula C. Ciudad actual), y el último a

39 BARICCO, Alessandro (1998) *Tierras de cristal*. Anagrama, Barcelona.

40 FERNANDEZ GALIANO, Luis (1991) *El fuego y la memoria, sobre arquitectura y energía.* Alianza Forma, Madrid, p. 161.

41 Tras un largo estudio, a finales de ese mismo año, presentamos en el Centro Nacional del Vidrio un proyecto conjunto detallado que sin dilación fue aprobado.



Título: Dibujo de la retícula C de la instalación **Alerta**.
Técnica: Lápiz grafito sobre papel y tinta china.
Medidas: DIN A4.
Fecha: 1991-1992.

Título: Plano sobre el Bombardeo de Guernica en 1936. Instalación **Alerta**.
Técnica: Xilografía sobre papel reciclado hecho a mano.
Medidas: 34 x 64 cm
Fecha: 2000.

la sociedad post-industrial (retícula D. Ciudad futura). Ya que como dice Bruno Zevi en su libro *Saber ver la arquitectura*: "la arquitectura es el aspecto visual de la historia, es decir, el modo en que la historia aparece"[42]. Para su ordenación en el espacio incorporamos el concepto reticulado ortogonal de las ciudades helenísticas; desarrollamos bloques rectangulares o manzanas de viviendas, cruces de arterias o vías; la rodeamos de murallas que delimitan su superficie con puertas de acceso; trazamos calles en forma de damero o con forma radioconcéntrica; concentramos grandes torres; alineamos módulos... y afrontamos un tema común a lo largo de la historia: el terror a la guerra.

Alerta se ideó en el año 1991, tiene un pa(i)saje sonoro que elaboramos en el Laboratorio de Sonido del Ayuntamiento de Zaragoza, para su construcción influyeron dos acontecimientos que marcaron este año. El primero fue la *guerra del*

42 ZEVI, Bruno (1981) *Saber ver la arquitectura*, Poseidón, Barcelona, p. 114.

Título: Detalle de la instalación **Alerta**.
Técnica: Mixta.
Lugar y Fecha: Monasterio de Prado, Valladolid 2001

Golfo Pérsico, una *hiperguerra* que en el mundo occidental vimos como espectadores pasivos retransmitida en tiempo real por nuestros televisores. El segundo, la celebración del *200 aniversario* del fallecimiento del compositor Wolfgang Amadeus Mozart, su música durante este año conoció una difusión extraordinaria, personas que nunca, o raramente, la habían oído empezaron a sentirse atraídos por ella y empezó a resultar familiar a un público más amplio. El pa(i)saje sonoro está compuesto por un homenaje a Mozart con una pieza en forma de sonata[43]. La sonata para piano KW 333 en si bemol mayor, a la que Marinetti en sus panfletos llamó *música nostálgica.*[44] Se combinan materiales punzantes monótonos e inarmónicos que producen las máquinas para las guerras del siglo XX (disparos, motores de

43 Significa obra par ser "sonada", es decir, para ser tocada y no cantada. Como ocurre en muchos términos, esta denominación apareció después de su utilización (1840).

44 GOMEZ DE LA SERNA, Ramón (2005) *Ismos (Futurismo)* en *Obras completas XVI*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu. Círculo de Lectores. Galaxia Gutenberg, Barcelona, pp. *109-111.*

Título: Detalle de la instalación **Alerta**.
Técnica: Mixta.
Lugar y Fecha: Monasterio de Prado, Valladolid 2001

explosión, morteros, ametralladoras, aviones, tanques y bombas), todos ellos, sonidos efímeros y perecederos, con materiales sonoros encontrados y acompañados de fragmentos seleccionados aleatoriamente (voces y ruidos[45]) recogidos de dos películas relacionadas con la Guerra Fría: *James Bond contra Goldfinger* (1964), dirigida por S.S. Guy Hamilton y *Estación polar Cebra* (*Ice station Zebra* 1968), dirigida por John Sturgs. Se forma una obra sonora a modo de collage con una sucesión alternada de fragmentos que se aglutinan sobre un fondo musical.

Una característica pluridimensional que se aplica por excelencia a la obra de Ruiz-Prieto, es la doble intencionalidad de transmitir e incorporar un

45 El descubrimiento artístico del ruido se debió a la necesidad de introducir el mundo de las máquinas en la obra de arte musical.

Título: Detalle de la instalación **Alerta**.
Técnica: Mixta.
Lugar y Fecha: Monasterio de Prado, Valladolid 2001

Título: Panorámica de la instalación **Alerta**.
Técnica: Mixta.
Lugar y Fecha: Museu da Ciência e Industria, Oporto 2003.

> estado de alerta a todo nivel, primero por la misma temática, la de recordar las consecuencias y las influencias de los desastres de la guerra, una amenaza constante que afecta a la vida cotidiana en la mayoría de los continentes. Una banda sonora, una recopilación de sonidos relacionados con ruidos y músicas bélicas, traduce la sensación de inquietud que nos rodea y acaba infiltrándose en nuestra sensibilidad.[46]

Cada vez que hemos reinstalamos *Alerta* en un espacio específico de una ciudad, su distribución, combinación y ordenación en ese lugar se realiza haciendo un análisis exhaustivo del mismo. Tenemos en cuenta las referencias a las condiciones naturales del asentamiento físico sobre el que se construye y organiza esa urbe, así como el primer componente de la morfología urbana de cualquier ciudad, su emplazamiento y la situación de esta. También tenemos en cuenta el espacio concreto y material sobre el que se va a asentar *Alerta*: la planta de la sala y la del edificio que la alberga, lo que repercute en la forma de ordenar la superficie ocupada por la obra (paisaje edificado)

46 VAN DE PAS, Annemieke (1999) "La complejidad laberíntica del arte contemporáneo" en *Recipientes para nada. José Prieto – Vega Ruiz.* Sala Cai Luzan, Zaragoza, p. 8.

y la superficie libre o espacio no ocupado, que en el arte actual tiene tanta importancia como el ocupado. Para distribuir las distintas tipologías de los elementos construidos en cristal, creamos un entramado teniendo en cuenta las superficies libres, los volúmenes y las distintas alturas de los objetos que hemos creado para conformar la morfología de *Alerta*, los ordenamos dentro de un espacio provisional que creamos al levantar una cruz con unos módulos (montables/ desmontables) y construimos un espacio diferente, que se impone al espacio expositivo.

La plasmación de esta obra que se ha mostrado en diferentes espacios, y que, en cada uno de ellos, se ha reinterpretado, de ningún modo ha concluido, por el contrario, permanece abierta y depende directamente del lugar en el que se presenta, adaptándose, renovándose y revisándose en función del espacio, del lugar y del paso del tiempo. En definitiva, adaptamos los montajes para el espacio de cada ciudad en la que se exhibe, por lo que *Alerta* varía aunque sin modificar su mensaje. Se trata de una instalación perenne y mutable a la vez, una paradoja, pues quiebra en buena medida la definición de instalación y uno de sus principios fundamentales: lo efímero.

Al adoptar la técnica del montaje o construcción, la escultura no sólo se enriquece con la aceptación de los nuevos materiales y de los "objetos encontrados", sino que, esencialmente, queda gobernada por la idea del espacio; la escultura renuncia a su formulación como masa en el espacio, para convertirse en espacio delimitado, estructurado y ordenado. Desde luego, esta conversión de la escultura en construcción es uno de los acontecimientos artísticos más decisivos y fértiles de nuestra...[47]

II - REFUGIO o puesto de seguridad relativa

"El pasado siempre nos perseguirá"
Catherine Cusset [48]

La segunda obra de la trilogía es *Refugio o puesto de seguridad relativa,* empezó a gestarse en Guernica en el año 2000, al exponer en esta ciudad *Alerta*[49]. Allí tuvimos la oportunidad de

47 MARIN-MEDINA, José (1978) *La escultura española contemporánea (1800-1978*). Edarcon, Madrid, p. 163.

48 CELIS, Bárbara. "Las vidas imaginadas de Catherine Cusset", *El país (libros/ entrevistas). Babelia*. Madrid, 20 febrero 2010, p. 12.

49 Alerta fue inaugurada el 26 de abril (el mismo día que se bombardeo Guernica hacía 63 años) a las 16:30 (hora en la que se produjo el ataque aéreo).

conocer a Don Luis Iriondo, superviviente del bombardeo de la ciudad por la aviación alemana (Legión Condor) el 26 de abril de 1937 y detonante de este proyecto… Con la reconstrucción de su memoria nos llevó de vuelta "al momento" del bombardeo. Al registrar y grabar[50] su voz comenzamos a investigar sobre la presencia de la memoria buscando fuentes primarias que fueron imprescindibles para llevar a cabo la instalación *Refugio*… y que son el origen del proyecto *Arte y Memoria*[51]. Desde entonces, creemos que es fundamental recoger, recopilar y guardar este riquísimo patrimonio inmaterial, esta textura de la memoria, estos testimonios orales de las personas que vivieron/ sufrieron guerras (o conflictos bélicos) en el siglo XX, *el siglo de la(s) memoria(s)*, así como la presencia que queda de ellos en sus descendientes, para que no se olvide (y pierda) para siempre…

La memoria oral ha sido muy importante para autores como Benito Pérez Galdós (1843-1920) que la tuvo en cuenta a la hora de escribir su novela histórica *Trafalgar* (perteneciente a *Los Episodios Nacionales*)[52]. También, y más recientemente, para el historiador inglés Ronald Fraser (1930) especializado en la historia oral y en la historia de España. Su trabajo supuso un impulso importante en el uso de las fuentes orales entre los historiadores del ámbito hispanohablante, destacando su libro *Recuérdalo tú, y recuérdalo a otros. Historia oral de la Guerra Civil española*, que está basado en testimonios orales de más de 300 personas que vivieron esta guerra, desde jornaleros a terratenientes, amas de casa, curas, niños y grandes de España… Esta memoria oral la recopiló desde 1973 hasta 1975 recogiendo los testimonios de la gente corriente por todo el país. Para Fraser la gente "corriente" es la que no deja constancia de su existencia en los documentos escritos, pero es la gente que hace la historia y que la sufre, "mi propósito era restituir su historia a esta gente y, a través de ello al pueblo español. En una palabra: historia oral, para mí, significa historia del pueblo o historia popular"[53].

Refugio es una instalación sonora en la que tiene mucha importancia la memoria oral, la imagen fónica o acústica: la voz. Para su desarrollo investigamos sobre la presencia de la memoria de otros supervivientes, para así tener más material sonoro que nos ayudaría

50 Con una grabadora de los equipos del Laboratorio de sonido del Ayuntamiento de Zaragoza.

51 Proyecto de investigación codirigido por José Prieto y Vega Ruiz con unas líneas de investigación sobre la relación del arte y la guerra y sobre la memoria, el recuerdo y el olvido.

52 Es el máximo representante del realismo en España. *Los Episodios Nacionales* constituyen un conjunto de 46 novelas que narran la historia de España desde la batalla de Trafalgar (1805) hasta la Restauración monárquica (1875). Los títulos más destacados son: *Trafalgar*, *Bailén*, *Zaragoza*. Fuente: VV. AA. (2005) *La Enciclopedia del Estudiante*. 03. Literatura en lengua castellana. Santillana / El País, Madrid, p.150.

53 Fuente: entrevista a Ronald Fraser "Mi libro trata de restituir la historia del pueblo español" (18-04-79) por la Presentación de su libro *Recuérdalo tú, y recuérdalo a otros.* [Online] http: www.elpais.com/articulo/sociedad/...

Título: Instalación **Alerta**.
Técnica: Mixta.
Lugar y Fecha: Museu da Ciência e Industria, Oporto 2003.

a elaborar el pa(i)saje sonoro *Testimonios*. Nos interesaron en especial las experiencias vividas por supervivientes confinados en muchas ocasiones en espacios físicos limitados, que debieron acomodarse a las condiciones de vida que les tocó vivir en los conflictos, así como las estrategias activas que desarrollaron para "sobrevivir" en su nuevo "hábitat". Queríamos destacar lo dura que es la supervivencia durante los periodos de guerra en los espacios reducidos, enrevesados y en muchas ocasiones claustrofóbicos de los refugios de las ciudades bombardeadas. Nos pusimos manos a la obra y contactamos con otros testigos vivos, en algunos casos los últimos, de la Guerra Civil española (1936-1938) o de otros conflictos y mantuvimos varias entrevistas. Con sus palabras y sus testimonios rememoramos los acontecimientos vividos en primera persona que, en algunos casos, cuestionan las interpretaciones periodísticas relacionadas con los hechos. Son una nueva ventana desde la que observar el pasado traumático. Sobre el asedio de Belchite nos hablaron: Don Ismael Beltrán, Doña Manuela Lobe, Doña Teresa Mayandia y Don Domingo Serrano. Después, entrevistamos a la directora del Centre d`Estudis Demogràfics de la Universidad Autónoma de Barcelona Doña Anna Cabre Plá, sobre su vivencia en la Crisis

de los misiles de Cuba (1961) siendo estudiante en Estados Unidos y del pasado de sus abuelos en la Guerra Civil en Barcelona. Además, tenemos registros sonoros del fotógrafo Jesús Antoñanzas que estuvo trabajando para la ONG Movimiento por la Paz, el Desarme y la Libertad (MPDL) en la guerra de los Balcanes[54]. La historia, nos recordó Albert Camus, *es la tensión entre lo inevitable y lo insustituible*[55]. Con todas estas grabaciones, combinadas y mezcladas con fenómenos sonoros efímeros y perecederos y con ruidos[56] creamos un pa(i)saje sonoro *Testimonios* en el Laboratorio de Sonido del Ayuntamiento de Zaragoza con el músico Daniel Ríos y con Carlos Estella.

> "El ruido de un avión de guerra era más importante para el hombre del siglo XX que una sinfonía".
>
> *Vostell* [57]

Para la plasmación de esta obra recreamos en el espacio expositivo, la Sala Cilleros[58], una simulación efímera de un refugio-escondite, teniendo en cuenta el espacio concreto y material sobre el que se iba a asentar (la planta de la

54 Entre 1991 y 1993 se disgregó la antigua Yugoslavia, dando lugar a 5 nuevas naciones: Croacia, Eslovenia, Bosnia-Herzegovina, Serbia-Montenegro y Macedonia. Esta disolución fue el detonante de una guerra de carácter "nacionalista", dilatada en el tiempo y cruenta.

55 FUENTES, Carlos. "El pensamiento de Albert Camus", *El País, Babelia*. Madrid, 20 febrero 2010, p. 23.

56 El descubrimiento artístico del ruido se debió a la necesidad de introducir el mundo de las máquinas en la obra de arte musical. El 20 de febrero de 1909 el escritor italiano Marinetti publicó en el periódico francés *Le Figaro* el *Manifiesto Futurista*, a este le siguieron otros: los *Manifiestos de Música Futurista de Balilla Pratella* (1910-1911) y el *Manifiesto de los ruidos* (1913). Este movimiento artístico formado entre otros por Marinetti y Russolo (pintor y músico), se comprometió ideológicamente con el fascismo italiano, por ello muchos de los compositores de posguerra renegaron del futurismo, a pesar de que la influencia de los ideales que defendían está presente en toda la obra posterior, en especial en la música electrónica y, en particular, en compositores como Edgar Varése (1883-1965), que en 1931 escribió *Ionisation*, una de las primeras obras de música clásica que utiliza solamente instrumentos de percusión y sirenas. Marinetti en uno de los prospectos que lanzaba por las calles manifestaba que sus obras *La danza del aviador*, *La danza shrapnell* y *La danza de la ametralladora,* no serían acompañadas por música nostálgica sino por ruidos organizados y por la orquesta de ruidos inventada por Russolo. La danza futurista sería inarmónica, desgraciada, asimétrica, dinámica, verbo libre… Fuente: GÓMEZ de la SERNA, Ramón. "Ismos (Futurismo)" en *Obras completas XVI*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu. Círculo de Lectores. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2005, pp. *109-110-111).*
"Ruido insoportable" es lo que dijo la crítica musical del *ballet Parade* con música de Eric Satié (1866-1925) y argumentos de Cocteau (1889-1963), que se estrenó en París en mayo de 1917 en el Théâtre du Châtalet. En esta obra colaboraron varios artistas, fue una "obra de arte total". Picasso diseñó los decorados y los trajes cubistas de los bailarines, Cocteau sugirió a Sati que incluyera en la obra instrumentos músicos, como máquinas de escribir, sirenas, hélices de aeroplanos, transmisores telegráficos de Morse y ruedas de lotería (en la representación no se utilizaron todos), Serge Diaghilev director del ballet ruso y Leonides Massine, coreógrafo y bailarín. Fuente: Daniel Ríos. Apuntes del curso "Historia del sonido y la Música". Zaragoza, 1997.

57 H. RIAÑO, Peio (2010) "Los días del arte en acción…"*Público*, 27 octubre, Madrid.

58 Sala de exposiciones del Colegio de Arquitectos de Aragón en Zaragoza.

Título: Enclave protegido.
Técnica: Pintura acrílica, pan, tierra, madera.
Lugar y Fecha: Sala Cillero del Colegio de arquitectos de Zaragoza, 2001.

sala), lo que repercutió en la forma de ordenar la superficie habitada por la intervención y la superficie no ocupada. Con ello tratamos de ocupar este espacio de una manera mental. El espectador de *Refugio...* está dentro de la instalación y transita por ella, ya que está correctamente señalizada. Se le invita a realizar un recorrido guiando sus pasos. En cada habitáculo hay planos del espacio concreto en los que puede encontrar su posición, por lo que debe acomodarse a las condiciones del espacio. El discurso sonoro *Testimonios* lo envuelve, lo confina. Se emite a través de aparatos de radio antiguos, donde permanece la memoria colectiva encerrada, que están colocados estratégicamente en las estancias de la sala de exposiciones, las voces señalan su propia ausencia respecto al lugar y nos obligan a escuchar aquello que más nos asusta oír: las experiencias más míseras de la condición humana.

Refugio o puesto de seguridad relativa nos empuja inevitablemente a posicionarnos y a veces la posición es incómoda, ya que al recorrer el

> territorio, y del mismo modo que el ejercicio del miedo ha acabado por generar una estética del horror, esta obra es una forma de arte que no renuncia a representar todo aquello que la realidad tiene de terrible, para mostrar, al final, que la estética también posee una responsabilidad con el mundo y con la vida.[59]

En la sala central realizamos una nueva interpretación y reinstalación de *Enclave protegido*[60] obra efímera creada en 1995 en memoria del asedio a la ciudad de Sarajevo, que fue destruida durante la guerra fraticida de los Balcanes, entre Serbia y Bosnia. Esta intervención es un monumento (funerario) a la memoria, que muestra un doble mensaje: primero, una aseveración, "Dokivim cekati cu" [61], modelada con masa de pan seco [62], alimento de primera necesidad que cobra un gran valor, en las guerras y en los asedios, cuando hay carencia de alimentos, ya que quita el hambre; y el segundo, el túmulo funerario con los símbolos típicos (la media luna y una estrella) de los enterramientos musulmanes recortados. Para su construcción hemos utilizado madera de pino mediterráneo con una inscripción incisa en plomo con el nombre de Sarajevo y un túmulo de tierra. Esta obra oculta una ausencia pura, con ella señalamos al espectador la *presencia de la ausencia* que se caracteriza por una estrategia de desaparición, de encubrimiento, de ocultación[63], de invisibilidad y de incrustación en el espacio ocupado.

59 DONAIRE, Lola (2001) "El refugio como metáfora del exilio" en *Extensions in time and space*. José Prieto/ Vega Ruiz. Zaragoza-Logroño, Gobierno de Aragón, Gobierno de la Rioja, ACTUAL-Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, p.43

60 Creamos esta obra en 1995 para la sala de San Juan de Lérida. Este año expusimos allí nuestra instalación *A la Frontière*.

61 Expresión serbo-croata que quiere decir: "¡mientras vivo tengo esperanza!". Cuando estábamos preparando la exposición sobre fronteras *A la Frontière* para las salas de San Juan de Lérida, la OTAN intervino en el conflicto de los Balcanes. Escuchamos por la radio una entrevista al embajador de Bosnia en España y decidimos reinterpretar, adaptar y ampliar la instalación, revisando, aumentando y readaptando el montaje, teniendo en cuenta esta situación social. Para la consecución final, nos pusimos en contacto con el embajador de Bosnia en España. Nos habló de la situación de la bella ciudad de Sarajevo destruida por este conflicto y nos nombró dicha frase que decidimos utilizar para construir un monumento efímero en memoria de Sarajevo y sus ciudadanos.

62 Pan solo, sin otra vianda o comida.

63 RAMIREZ, Juan Antonio (2008) "*Camuflaje* (ocultación, disimulo)", *Revista de Occidente,* nº 330, p.71.

III - Souvenirs. Soldiers of the World

Souvenirs. Soldiers of the world (2002-2011) es un proyecto que surge a raíz del atentado terrorista, anónimo y sangriento, del 11 de Septiembre de 2001 contra uno de los icono de poder económico mundial, el *World Trade Center*[64] de Nueva York y contra el *Pentágono* de Washington. Esta agresión se materializó con una serie de atentados, implicando el secuestro de 4 aviones de líneas regulares que fueron utilizados como armamento, perpetrados por 19 terroristas (suicidas) miembros de una célula de la red yihadista AL-Qaeda. Con dicho atentado empezó a confirmase el hecho de que el terrorismo es la guerra del presente y del futuro, una amenaza que se despliega a través de medios no convencionales, manifestando la complejidad de las nuevas formas de destrucción. En él murieron, además de los 19 terroristas, 2.973 personas identificadas y unas 24 desaparecidas, muchas de ellas sepultadas bajo los escombros de estas hermosas torres, que fueron construidas en el siglo XX al descubrir el negocio de hacinar al hombre en edificaciones gigantescas.

> Se crearon las torres como elevada tumba para los muertos y han concluido siendo enterramiento para los vivos, modelos para una caricatura de la moderna miseria urbana.[65]

Este suceso, que nos evocó una de las primeras formas del arte del camuflaje en la guerra *El caballo de Troya,* fue retransmitido en directo por la televisión, para todo el mundo. Por otra parte, asustó a la sociedad americana ante la vulnerabilidad mostrada por todos sus mecanismos preventivos y demostró los niveles de perfección que tienen las nuevas maneras de destrucción. Su singularidad, sirviéndose de

64 Minoru Yamasaki (1912-1986) es el arquitecto norteamericano que construyó entre otras obras el *Word Trade Center* (concluida en 1973 y destruida en 2001) en New York y el *Pruitt –Igoe* (concluida en 1955 y destruida en 1972) en San Luis (Missouri). Cabe destacar de este arquitecto que dichas obras han sido destruidas por razones diferentes. La primera en un atentado y la segunda para acabar con un gueto marginal. El crítico "liberal" Charles Janees levantó una gran nube de polvo al establecer que la arquitectura posmoderna había nacido el día 15 de julio de 1972, a las 3:30 horas de la tarde, cuando el conjunto de viviendas *Pruitt-Igoe* en la ciudad norteamericana de San Luis, fue dinamitado. Construidas por Minoru Yamasaki entre 1952 y 1955, bajo los patrones del Racionalismo "social", habían acabado siendo cobijo de prostitutas, camellos y delincuentes, por eso decidieron acabar con ellas. De la misma manera, se decidió que el problema provenía del propio carácter de la arquitectura y no de la función que se le otorgaba por parte de los políticos. Una función consistente en marginalizar ciertos sectores sociales, pero a la vez, barnizada de buenas intenciones políticas con programas de "guettizacion" urbanística. Fuente: Jorge Luis Marzo (1992) "Sirenas" en *Alerta instalación*. Diputación de Huesca. Huesca.

65 PATON, Vicente: "El esplendor y decadencia de las torres". *Lápiz*, nº 45, Madrid, p. 8.

Título: Enclave protegido.
Técnica: Pintura acrílica, pan, tierra, madera.
Lugar y Fecha: Sala Cillero del Colegio de arquitectos de Zaragoza, 2001.

estrategias de ocultación y de invisibilidad para atacar por sorpresa un territorio y objetivo civil, "anuló" a uno de los ejércitos más poderosos del mundo.

Souvenirs. Soldiers of the worls es una instalación sonora de inspiración arqueológica que quiere personificar un compendio de los ejércitos del sigo XX (un siglo herido por el hombre), formando una composición de unidades militares alineadas en el espacio, cubiertas por arena. Recreada y ambientada escenográficamente mediante elementos tanto icónicos: las banderas de la comunidad europea; como sonoros: sus pa(i)sajes *Phamphet*[66] (2002) *y Historie d´un soldat* (2005)[67]. Su destino es el mismo que el de millones de soldados que han participado en los diferentes conflictos bélicos de este siglo. Todo este ejército cerámico avanza hacia el interior de la tierra, contradiciendo así el habitual desenterramiento propio de cualquier excavación arqueológica y creando un efecto de hipotética *inversión arqueológica*[68].

El pasado "enterrado" siempre ha fascinado al hombre; los tesoros y los secretos de los protagonistas del pasado y de los edificios que yacen bajo sus

66 Este nombre viene de un manual del ejército norteamericano que se tuvo en cuenta para la hiperguerra del Golfo Pérsico. En 1981 se hizo la primera formulación oficial de: *Air land battle and Corps 86, TRADOC* (mando de adiestramiento y doctrina) *Pamphelt 525-5* (batalla aeroterrestre). En este pa(i)saje sonoro hemos registrado la voz de periodistas aragoneses de prestigio como: Antón Castro, Concha Monserrat, Fernando Rivares, Joaquín Carbonell, Roberto Miranda, Carmen Ruiz, Carlos Mendoza, Dessirée Orús y Anusca Buenaluque. Todos ellos leyeron textos sobre la guerra en el siglo XX, pertenecientes a la tesis doctoral de José Prieto Martín, *Estudio de la instalación Alerta*. También hubo un testimonio directo de un insumiso, el escritor Félix Romeo.

67 Este título es un homenaje a la obra *Historie d´un soldat* del compositor ruso representante de la corriente neoclásica Igor Stravinsky (1882-1976). Al elegir los materiales para su construcción nos interesó el papel y el desarrollo de la radio (de hecho en el montaje de *Souvenirs. Soldiers of the world* en los depósitos del agua del Pignatelli este pa(i)saje sonoro se escuchaba, en toda la sala, a través de radios antiguas tuneadas) forzado la guerra. Ya que fue un medio de comunicación que se empleó como arma de guerra eficaz para enviar mensajes encriptados y para realizar campañas propagandísticas. La Guerra Civil Española fue el primer conflicto en el que jugó un papel trascendental. Con ella se podían retransmitir mensajes propagandísticos, falsos, engañosos y codificados. Un ejemplo de mensajes codificados que nos ha interesado para este trabajo, lo encontramos en el Desembarco de Normandía durante la Segunda Guerra Mundial. La BBC, con un mensaje codificado, anunciaba el Desembarco de Normandía y ordenaba a la resistencia francesa el comienzo de las acciones de sabotaje y movilización al comenzar el desembarco "el día D". Para ello se emitieron los versos de un poema titulado *Chanson d´automme* de Paul Verlaine, escrito en 1886. El locutor leyó mal una de las palabras que componían la siguiente estrofa: en vez de "Blessent mon coeur D´une langueur Monotone" dijo la palabra "Bercent" que significa *balancear* mientras que "Blesent" quiere decir *hiere*. Los historiadores no se ponen de acuerdo, unos dicen que fue un simple error, pero para otros, este cambio de palabras aseguraba la procedencia del mensaje. El poema con el error que cometió el locutor lo hemos utilizado para esta obra sonora.

"Les sanglots lourds
Des violons
De l´automne
Bercent mon cœur
D´une langueur
Monotone"

68 HERNANDO CARRASCO, Javier (2002) "Juegos de Guerra" en catálogo de la exposición *Souvenirs. Soldiers of the world,* en el Real Monasterio Cisterciense de Santa María de Veruela, Vera el Moncayo (Zaragoza). Diputación de Zaragoza, Instituto Francés de Zaragoza.

> pies han llevado a muchos a excavar en este mundo escondido. Precisamente este mundo y el intento de descubrirlo son la base de la arqueología: el estudio de los restos materiales de las culturas del pasado.[69]

Para conformar su representación plástica hemos estudiado: las representaciones de soldados en miniatura construidos en madera, plomo, plata, cartón, plástico, desde el Antiguo Egipto hasta nuestros días; la indumentaria de los soldados de los ejércitos tradicionales del siglo XX, puestos en crisis por este atentado y los *guerreros de terracota*[70], a tamaño natural, de la tumba del primer emperador chino de la dinastía Qin (Qin Shi Huang Di, 221-210 a. C.) que se descubrieron en 1947 en la provincia de Shaanxi. Desde entonces se han llevado a cabo diversas excavaciones arqueológicas que todavía continúan. Nuestros soldaditos están construidos con arcilla, material fundamental en el ámbito arqueológico, que una vez cocido se transforma en porcelana y terracota: es frágil, pero imperecedero, no se corroe, ni se descompone, es perdurable y ha servido para estudiar la presencia del hombre sobre la tierra desde la antigüedad. Su producción fue manufacturada en la Escuela Taller de Cerámica de Muel durante el año 2002.

"Soldados
de porcelana
Y de ca-
rbúnculo
Oh Amor"

Guillaume Apollinaire[71]

Conforme se muestra *Souvenirs*... en los diferentes espacios expositivos varios soldados se van enterrando (escondiendo/ eclipsando) y, sobre ellos, se origina un

69 VV. AA. (2009) *Arqueología. Los yacimientos arqueológicos y los tesoros culturales más importantes del mundo.* Traducido por: Rosa Cano Camarasa. Revisado por: Gisela Ripio. Coordinado por: Cristina Rodríguez Fischer. Blume, Barcelona, p. 14.

70 Patrimonio de la humanidad declarado por la UNESCO desde 1987.

71 Escritor, poeta y crítico de arte francés nacido en Roma en 1880 y muerto en París en 1918. Impulsor de los movimientos de vanguardia, en especial el cubismo y el fauvismo. Participó en la Primera Guerra Mundial como soldado artillero e infante. Un día leyendo un número del *Mercure de France* en la trinchera, un pedazo de obús se le clavó en la cabeza. Se le practicó una trepanación. "Fue el poeta que menos murió al morir (...). Murió después de haber dado permiso para lo imposible, después de haber aconsejado y escrito sobre la posibilidad de lo arbitrario que quedó desencadenado en el mundo, e influyó en todos los destinos del arte contemporáneo". Fuente: GÓMEZ de la SERNA, Ramón: "Ismos (Apollinerismo)" en *Obras completas XVI*. ZLOTESU, Ioana (dir.) (2005) Círculo de Lectores. Galaxia Gutenberg, Barcelona, p. 326.

monumento (no monumental)[72] "*vivo / creciente / anónimo*", con una imagen cambiante, un árbol[73] a modo de *xoanon*[74]. Una especie de "Iceberg" del que solo vemos una parte y cuyos elementos fundamentales, los soldados, están soterrados, no tienen imagen, se sustraen a la vista y solo se sabe de su presencia[75].

Con estos enterramientos, que se muestran y se ocultan[76], creamos una obra seriada, dilatada en el espacio y en el tiempo y confundida con su entorno. La denominados *Camouflage*, *eclipse de la presencia,* se caracteriza por una estrategia de desaparición, de encubrimiento, de deformación intencionada de la realidad que percibe el otro, de ocultación[77], de invisibilidad, y de penetración en el paisaje[78]. Es una

72 El pintor y artistas de instalaciones Jochen Gerz (1940) en su obra *El anti-monumento de Harburg (monumento contra el fascismo, 1986 en Hamburgo)* está interesado cada vez más en el campo del discurso de los monumentos y la memoria, marcando el punto de ruptura de los monumentos y la monumentalidad, que se alza como un antimonumento que se autodestruye mediante la desaparición. Esta estela de Hamburgo se sumerge hasta desaparecer por completo bajo el suelo y hacerse invisible para devolvernos la carga de la memoria. Fuente: SCHNECKENBURGER Manfred et ál. (2005) Escultura. "Posminimalismo: intensidad sensorial, y expansión del arte" en *Arte del siglo XX.* volumen II. Taschen. traducción del inglés Ramón Monton i Lara, Barcelona, p. 560.

73 El árbol se ha utilizado a través de la historia como monumento, tenemos ejemplos: En la época griega en un árbol se colgaban las armas del vencido constituyendo el primer trofeo (monumento, insignia o señal de una victoria) del que se tiene constancia. En el siglo XX el artista Joseph Beuys (1921-1986) en 1984 en la documenta de Kasell realizó una acción: "plantación de 7000 robles". En el siglo XXI, tras los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid (11M) se creó en el parque del Retiro el *bosque del recuerdo* con: 170 cipreses y 22 olivos, para rendir tributo a las 192 víctimas de estos atentados.

74 Las primeras estatuas griegas conocidas en tiempos antiguos como *xoana (xoanon* en singular) eran invariablemente de madera (ébano, olivo, ciprés, cedro, roble o tejo) y de carácter anicónico. El término anicónico se refiere a objetos que pretenden simbolizar a los dioses sin tratar de parecerse a ellos.

75 Cezane dijo: "Hay que ser rápido si uno quiere ver algo. Todo desaparece". Fuente: FRICKE, Christiane (2005) "La actividad de los sentidos" en el *Arte del siglo XX,* volumen II. TASCHEN GmbH, Barcelona, p. 577.

76 El artista Dimitri Alithinos (Atenas 1945) utiliza la ocultación como herramienta de trabajo esporádicamente desde 1981 y sistemáticamente desde 1988, extendiendo en diversas partes del planeta una red para ocultar puntos de sus obras y otros elementos, como indicios de la participación del artista en materia de preservación de la memoria y las culturas en extinción. Sus obras se encuentran en el hemisferio norte y sur, desde Borobudur a la Gran Muralla China. El 30 de junio de 2003, creó la obra *Jardín de los dioses* para el *Center for the Study of World Religions* (CSWR), junto con un equipo de paisajistas y voluntarios, es su ocultación 112, para esta ocultación Alithinos eligió objetos que simbolizaban las diversas religiones y civilizaciones viviendo en paz y armonía.
Otro artista que utiliza la ocultación es Tehching Hsieh (1950), famoso por sus *One-year-performances*. Desde 1986 a 1999 hizo una performance titulada *Tehching Hsieh 1986-1999. Earth (thirteen year plan)* con la intención de no enseñarla al público en general, hasta que pasaran 13 años. Guardó en secreto estos trabajos hasta que expiró el milenio. Fuente: Out of Now. The Lifeworks of Tehching Hsieh, The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 2009.

77 RAMIREZ, Juan Antonio (2008) "Camuflaje (ocultación, disimulo)", *Revista de Occidente,* nº 330. p.71.

78 En la obra *Macbeth* de Shakespeare los soldados de un ejército se disfrazan con las ramas del bosque de Birnam, para penetrar en el paisaje (camuflarse). Las brujas ya habían advertido a Macbeth: "No tengas miedo, sé como un león, sin atender dónde hay conspiración. Macbeth seguirá invicto y con ventura si el gran bosque de Birnam no se mueve y, subiendo, a luchar con él se atreve Dunsinane, allá, en la misma altura". Fuente: SHAKESPEARE, William (1564-1616) *Macbet.* Traducción VALVERDE, José Mª (1989) en clásicos universales planeta, Barcelona, pp. 167-186.

seducción por la ausencia, ya que lo que se esconde, o lo que se rechaza, tiene la vocación de manifestarse. No es una ausencia pura, sino un eclipse de la presencia.

> No consiste en la apariencia simple, en la ausencia pura, sino en un eclipse de la presencia. Su única estrategia es: estar/no estar ahí, y asegurar así una especie de intermitencia, de dispositivo hinóptico que cristaliza la atención fuera de todo efecto de sentido. La ausencia seduce a la presencia.[79]

La primera de estas ficciones arqueológicas se ubicó dentro del Monasterio de Veruela (Vera del Moncayo, Zaragoza), en el verano de 2002, la denominamos *Operación Dynamic Mix*,[80] ya que, desde finales de mayo a principios de junio de este año, en el Campo de San Gregorio y en la Base Aérea de Zaragoza, se llevaron a cabo las maniobras militares, con ejercicios de simulación, *Dynamic Mix de la OTAN*.

El segundo ejercicio de ocultación, lo situamos sobre los Antiguos Depósitos del Pignatelli de Zaragoza en el año 2005, en línea recta al Sagrario Militare Italiano (mausoleo de soldados italianos que participaron en la Guerra Civil Española). Lo designamos *Operación Overlod* recordando la batalla de Normandía en su 61 aniversario.

El tercer enterramiento lo asentamos junto al famoso cementerio Thiais de París, en agosto de 2006, en memoria de los soldados "artistas de guerra", o "camouflers" y lo titulamos *Camouflage.*

La cuarta inhumación la emplazamos frente al Parque temático-cultural-científico del territorio dinópolis de Teruel, en diciembre de 2008, la llamamos *Disparates* en un homenaje a la serie de grabados del mismo nombre de Francisco de Goya.

> Jochen Gerz y los estudiantes que trabajaban con él sacaron, uno por uno, los 2.146 adoquines de la plaza de Sarrebruck, ubicada delante de la sede de la antigua GESTAPO. Desde entonces, cada adoquín lleva grabado sobre la cara enterrada el nombre de un cementerio judío. Gerz produjo un monumento sin imagen, que se sustrae a la vista y del que sólo se sabe su presencia.[81]

79 BAUDILLARD, Jean (1987): *De la seducción.* Cátedra, Madrid, p. 83.

80 Para esta muestra en Veruela construimos el pa(i)saje sonoro *Phamphet.*

81 VV. AA. (2000) *Monumento contra el Racismo Jochen Gerz, 1990-1993. Sarrebruck. Historia Universal del Arte. El siglo XX,* Espasa, Madrid, p. 494.

Primera estrategia de ocultación: *Operación Dynamic Mix*

En el Real Monasterio Cisterciense de Santa María de Veruela[82], en Vera del Moncayo (Zaragoza), en el mes de agosto del año 2002, expusimos, por primera vez, *Souvenirs. Soldiers of the World* y realizamos nuestra "primera penetración en el paisaje". Instrucciones para su localización: se encuentra dentro del Monasterio, en el patio arbolado; usaremos como referencias precisas que está enfrente de la pared en la que cuelga una placa conmemorativa al poeta posromántico Gustavo Adolfo Bécquer[83]; en dirección a una tapia y al lado de un árbol alto...

Lo denominamos *Operación Dynamic Mix*[84], ya que este año se llevaron a cabo las maniobras con simulacros Dynamic Mix de la OTAN en Zaragoza. En el ejército táctico, los simulacros se suelen llamar grandes maniobras; en ellas, con más o menos aproximación, se simulan operaciones y maniobras de guerra, la tropa se divide en dos bandos que intercalan los roles de ataque y de defensa. Estos ejercicios han existido desde que hay ejércitos organizados, como escribe Clonar en su libro *Historia de las armas de infantería y caballería*[85]. Los simulacros actuales intentan hacer coincidir lo real con sus modelos de simulación. Con la simulación se vuelve a cuestionar la diferencia de lo verdadero (o lo real) y de lo falso (o lo imaginario). Como decía Baudrillard[86], cuanto más nos acercamos supuestamente a la realidad (o a la verdad), más nos alejamos de ella, puesto que no existe. Cuanto más nos

82 Situado a 631 metros de altitud en la comarca de Somontano de Moncayo a 2 kilómetros de Vera del Moncayo. Este monasterio fue la primera fundación cisterciense del reino de Aragón (fundado en 1146 por el rey Ramiro II. Está rodeado por una muralla almenada de 1 km de perímetro y 11 cubos, con una imponente entrada medieval con una torre octogonal (construida en 1544 por el abad Lope Marco) y dos puertas, una para carros y caballerías y otra más pequeña para personas.

83 Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) en este monasterio escribió las celebres *Cartas desde mi celda.*

84 En este ejercicio de maniobras "Dynamic Mix", participaron unos 17.000 militares de 13 naciones pertenecientes a la OTAN: 4.000 españoles y 3.000 estadounidenses acampados en Zaragoza (1.000 en la Base Aérea y 2.000 en el Campo de San Gregorio). Involucró a toda la zona sur europea (12 bases aéreas en territorio: español, portugués, italiano, griego y turco). Su espíritu era la ejecución de trabajos simultáneos de respuesta a una crisis militar. Para su preparación se trabajó durante cuatro años y se hizo una planificación específica durante el último año. En Zaragoza, antes del comienzo de los ejercicios de simulación, durante más de 20 días, se estuvieron haciendo preparativos, se recibió material y llegaron tropas... Debido a la proximidad de la Base Aérea y del Campo de San Gregorio a la metrópoli, durante estas maniobras, Zaragoza sufrió la repercusión de estos simulacros de guerra: el día 21 de mayo un caza rompió la barrera del sonido alarmando a la población, ya que el volumen del ruido fue similar al de la explosión de una bomba...

85 PRIETO MARTÍN, José. *Estudio de la instalación Alerta.* Tesis doctoral. Defendida en la Universidad de Salamanca en diciembre de 1997.

86 BAUDRILLARD, Jean (1991) *La guerra del Golfo no ha tenido lugar.* Anagrama, Barcelona, pp. 48-49.

acercamos al tiempo real del acontecimiento, más caemos en el espejismo de lo virtual. Que Dios nos proteja del espejismo de la guerra.

Uno de los campos predilectos de la simulación es el ejército. No obstante, también se aplica en el mundo del arte, Jean Cocteau[87] (1889-1963) simuló ser un soldado en el frente; aunque no fue reclutado en la Gran Guerra, se trasladaba virtualmente al campo de batalla superponiendo su fotografía sobre los lugares en los que se combatía.[88]

Segunda estrategia de ocultación: *Operación Overlod*

Souvenirs. Soldiers of the World se expuso en Zaragoza en los antiguos depósitos de agua de Ruiseñores (Parque Pignatelli), del 17 de mayo al 3 de julio de 2005. Tras su clausura, el día 8 de julio, consumamos la segunda inhumación, la denominamos *Operación Overlod*[89], en recuerdo de la batalla de Normandía en su 61 aniversario. En la Segunda Guerra Mundial el "día D"[90], los aliados, al mando del General Eisenhower, iniciaron esta batalla, denominada, en clave, Operación Overlord; en esta actuación militar se perpetraron varias simulaciones y maniobras de contraespionaje y distracción para despistar y desorientar a los alemanes sobre el lugar en el que se efectuaría el desembarco y hacerles creer que se produciría en la zona de Caláis. Para conseguirlo, los aviones aliados lanzaron papel de aluminio al este del territorio donde se iba a desembarcar para confundir a los radares alemanes y simularon un ejército fantasma al mando del general Patton, que consistía en unas tiendas de campaña vacías, camiones, tanques hinchables de goma y comunicaciones de radio fingidas...

Este segundo enterramiento lo emplazamos sobre los antiguos depósitos de agua de Zaragoza y lo alineamos con el *Sagrario Militare Italiano* (torre osario de

87 Artista francés: poeta, pintor, dibujante, director de cine, escritor de libretos para ballet.

88 VALLCORBA PLANA, Jaime (2004) "Albert Gleizes: Portrait de Jean Cocteau". En CARMONA, Eugenio. *El cubismo y sus entornos en las colecciones de telefónica.* Fundación Telefónica, Madrid, pp.110-114.

89 En el Desembarco de Normandía los aliados (soldados norteamericanos, británicos y canadienses, apoyados por tropas de otras nacionalidades) realizan el mayor desembarco naval de la historia, cerca de 200.000 hombres toman 5 cabezas de playa de la costa de Normandía. Hasta la liberación de París, 25 de agosto, desembarcaron allí más de 3 millones de soldados. En el año 2005 se cumplían 61 años de la batalla de Normandía. Para esta muestra en Zaragoza construimos el pa(i)saje sonoro *Historie d´un soldat.*

90 Día 6 de junio de 1944 jornada 1.739 de la contienda.

San Antonio) que es el monumento funerario italiano más importante de España.[91] El día elegido para esta estrategia de ocultación fue el 8 de julio, la fatalidad hizo que el día anterior, *7 de julio*, en el metro de Londres se produjera un atentado terrorista (suicida) perpetrado por una célula de Al-Qaeda. Por este motivo, en nuestra inhumación, sepultamos, además de los soldados de porcelana y terracota, una copia de la carta que el general Eisenhower entregó a todos los soldados que participaron en el desembarco de Normandía y un ejemplar de un periódico del día 8 cuyo titular decía: "El terror ataca Londres"[92]. Sobre él, plantamos un pino.

Tercera estrategia de ocultación: *Camouflage* [93]

> El camuflaje es signo recurrente de nuestra cultura visual, y casi se podría asegurar que es una metáfora de lo contemporáneo.[94]

Este ejercicio críptico fue consumado en la metrópoli de París, ciudad en la que surgieron a comienzos del siglo XX los movimientos de vanguardia, produciendo un cambio radical en la creación artística y generando el nacimiento del futurismo, vorticismo, dadaísmo, surrealismo y cubismo. Que pusieron fin a la representación pictórica desde un punto de vista único. Los artistas que integraban esta avant-garde quedaron afectados profundamente por la Gran Guerra (1914-1919), unos acudieron a filas como soldados, otros como *artistas de guerra* o *camouflers*; unos cuantos fueron heridos y murieron o sufrieron exilios prolongados. En algunas de sus representaciones gráficas quedan reflejados sus traumáticos testimonios.

91 La primera piedra de este monumento funerario se colocó el día 3 de mayo de 1942, por el entonces embajador de Italia en España D. Francisco Lequio. Se inauguró el 25 de julio de 1945. En este mausoleo reposan 2.889 cuerpos de soldados italianos en su mayoría fascistas, ya que solo hay enterrados 22 brigadistas garibaldinos de los 546 que murieron en España. Cada 2 de noviembre se honra y recuerda a "todos" los soldados italianos que vinieron a luchar por sus ideas. La idea de edificar este mausoleo, para recoger a las victimas italianas de la Guerra Civil Española, sepultadas en cementerios de otras ciudades del estado, fue del capellán capuchino Pietro de Varzi, que buscó un terreno en Zaragoza, consiguió el permiso y la ayuda económica del gobierno italiano. VAQUERO PELÁEZ, Dimas (2007) *CREDERE, OBBEDIRE, COMBATERE, fascistas italianos en la guerra civil española.* Mira, Zaragoza.

92 Periódico *Metro* (titular: "El terror ataca Londres"). En Londres el 7 de julio de 2005 cuatro explosiones paralizaron el metro a las 8:50 horas, explotaron 3 bombas con una diferencia de 50 segundos entre sí en 3 vagones del metro de Londres. Y una cuarta a las 9:47 en la Plaza Tavistock en un autobús. Murieron 56 personas y hubo 700 heridos.

93 Muchos animales necesitan ocultarse, esconderse de sus depredadores y de sus posibles presas, para ello se sirven de diferentes tipos de camuflaje. Algunos se confunden con el entorno por la forma, color o textura de su piel; otros tienen dibujos que les otorgan un aspecto más feroz, etc.

94 MÉNDEZ BAIGES, Maite y PIZARRO, Pedro (2009) "n + 7 formas de camuflarse" en *Camuflajes*. La Casa Encendida, Caja Madrid, p. 9.

Título: Cartel de la exposición de Souvenirs Soldiers of the World en el Monasterio de Veruela (Zaragoza).
Técnica: Fotografías sobre plotter.
Lugar y Fecha: 2002.

El movimiento cubista supuso una desviación de la tradición pictórica de occidente,[95] inspiró el nacimiento de la pintura de camuflaje[96] militar dibujando y diseñando visualmente la Primera Guerra Mundial. La difusión de este movimiento artístico enseguida tuvo un alcance internacional. El futurismo en Italia, el vorticismo en Inglaterra, lo tomaron como modelo, asimismo afectó de manera colateral y escalonada a todas las demás formas de expresión artística.[97] Los orígenes del cubismo hay que situarlos en las obras[98] que Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) y Georges Braque (1882-1963) pintan entre 1906 y 1909, en ellas descomponían la forma del objeto por medio de planos o caras de colores. En Picasso el cubismo reivindica su tradición española, ninguna escuela de pintura ha tenido tan en cuenta el espacio como la española. El cubismo analítico queda formulado entre 1909 y 1911, muestra los objetos con un gran número de planos pictóricos, definidos a partir de una mezcla de líneas geométricas entrecruzadas, logrando que las figuras y el fondo aparezcan aplanadas y que se identifiquen con la propia superficie pictórica bidimensional. Se cultivaba la ambigüedad de líneas, colores y planos, haciendo que los elementos formales de la pintura pudieran leerse en más de un sentido, fusionando la figura con el fondo. Gertrude Stein nos habla de Picasso como el precursor del camuflaje militar y nos cuenta como a principios de esta guerra él, acompañado por Alice B., Toklas y por ella misma, al ver en el boulevard Raspail de París un cañón camuflado exclamó fascinado: "C´est nous qui avons fait ça"[99]. Y nos relaciona el tratamiento de los edificios que Picasso ideó en la serie de pinturas de paisaje de Horta de Ebro, en 1909, con el procedimiento básico de camuflaje del armamento de guerra, atribuyéndoles además a ambos, de una forma un tanto curiosa, una raíz española. Pues a su juicio, la arquitectura vernácula española y la trascripción pictórica que de ella había hecho Picasso, no sigue las sugerencias del terreno, sino que penetra en el paisaje confundiéndose con él.[100]

95 GOMBRICH, Ernst (1979) *Historia del arte*. Alianza Editorial, Madrid, p. 478.

96 Salvador Dalí en 1942 escribió "Camuflaje total para la guerra total", publicado en *Revista de Occidente* nº 330, noviembre 2008.

97 ESTEBAN, Paloma (2005) *De la época de formación a la consolidación del cubismo* en *Picasso, 1881-1914. Los grandes genios del siglo XX*. Unidad Editorial S.A. Madrid, p. 61.

98 Picasso y Braque en los cuadros que realizan de 1908 a 1914, firmaron detrás del lienzo, como si escondieran su autoría.

99 *Autobiografía de Alice Babette Toklas* (2000) Lumen, Barcelona, pp. 109-110.

100 MENDEZ BAIGES, Mª Teresa (2008) *Camuflaje*. Siruela, Madrid, pp.19-40 y "Cubismo y camuflaje" (2003) en letras libres/Online/Internet/ http:// www. letraslibres. com/index. php?art =8819.

Aunque el camuflaje "ocultar lo que existe mostrando lo que no existe"[101], no nació en la Primera Guerra Mundial, experimentó un gran desarrollo durante esta contienda y se utilizó como recurso táctico a gran escala. Algunos de los pioneros de la abstracción fueron puestos a su servicio, como Paúl Klee en Alemania o George Braque en Francia, por un corto periodo de tiempo[102]. En febrero de 1915 el Ministerio de Guerra Francés confirma la creación de la primera *Unité de camoufleurs*, bajo la dirección del pintor retratista Lucien-Víctor Guirand de Scévola[103] (1871-1950), uno de los ideadores del camuflaje moderno, que recurrió a inspirarse en procedimientos cubistas, ya que con este método se podía fragmentar el armamento para lograr que se fundiera con el paisaje. Su cometido consistía en crear un engaño visual a gran escala, una confusión compuesta por soldados, armamento e infraestructuras, para asemejarse con su entorno más próximo, de manera que resultaran invisibles para las patrullas aéreas. En 1918 la *Unité de camoufleur* francesa contaba con 3.000 camufladores y empleaba aproximadamente a 80.000 obreros, distribuidos por París, Amiens, Nancy. El camuflaje fue un sector de destino preferente para pintores y decoradores de teatro. Se camuflaban: cañones, aviones, barcos, observatorios, rutas de acceso, etc. En una carta que Picasso escribe a su amigo Apollinaire vemos como camuflaría él la artillería:

> Voy a darte una buena idea para la artillería. La artillería sólo es visible para los aeroplanos; como los cañones, incluso pintados de gris, conservan la forma, habría que pintarlos de colores vivos y a trozos rojos amarillos verde azul blanco en arlequín. [104]

Otras naciones siguieron el ejemplo de Francia. Tanto el gobierno británico como el canadiense retiraron a artistas del frente, eran seleccionados por el crítico de arte P. K. Konody. Entre ellos estaban el escritor y pintor, *artista de guerra,* Wyndham Lewis (1882-1957)[105], fundador del movimiento adscrito al arte contemporáneo británico

101 BEHRENS, Roy (2008) "Ocultar lo que existe mostrando lo que no existe. El camuflaje como fragmentación coincidente". *Revista de Occidente*, nº 330, pp. 84-85. Madrid. Noviembre.

102 ARNALDO, Javier (2009) "Cubismo en las trincheras" en *¡1914! La vanguardia y la gran guerra*. Fundación colección Thyssen Bornemisza, Fundación Caja Madrid. Madrid, p. 254.

103 Lo primero que diseñó fue la insignia de esta unidad: un camaleón dorado bordado sobre un fondo rojo.

104 *PICASSO-APOLLINAIRE correspondencia*. Visor-la balsa de medusa. Madrid, (2000) (Carta de Pablo Picasso del 7 de febrero de 1915 al artillero Guillaume Apollinaire).

105 El artista Wyndham Lewis desarrolló un peculiar estilo abstracto que Erza Pound bautizó como "Vorticismo". En 1917 tras la batalla de Ypres, fue designado "artista de guerra" por los gobiernos británico y canadiense.

Título: Panorámica de Souvenirs Soldiers of the World en el Claustro del Museo de Arte Sacro de Teruel.
Técnica: Mixta.
Lugar y Fecha: Museo de Arte Sacro de Teruel, 2008.

Vorticismo[106], el también pintor vorticista, Edward Alexander Wadsworth (1889-1949), supervisor del camuflaje de barcos en Bristol y Liverpool y el pintor Norman Wilkinson (1878-1971), que fue el primero en proponer la estrategia de camuflaje de los barcos, estuvo a cargo de la unidad naval de camuflaje del Almirantazgo Británico y acuñó el termino *Dazzle Painting* que consistía en camuflar los barcos pintándolos

106 El término fue acuñado por el poeta Ezra Pound en 1913, la figura central de este movimiento artístico fue Lewis. Deriva de vértice, remolino o lugar donde nacen las emociones. Este estilo surgió a partir del cubismo y se relacionó y apartó del futurismo, en la forma que intentaba captar el movimiento de una imagen. En sus pinturas llevan la mirada del espectador hacia el centro del lienzo.

en tonos multicolores para fragmentar su silueta como si de una imagen cubista se tratara. El buque de guerra camuflado no tenía que desaparecer por completo, debía confundir los sistemas de reconocimiento del enemigo.[107]

La guerra convierte a Lewis en animal político, no en el político consumado que será luego, pero sí en alguien con una conciencia que le ha ido brotando mientras esquivaba balas. Cuando empieza a hartarse del fango de las trincheras se procura un traslado al Batallón de Artistas del ejercito canadiense: no se olvide que muchos pintores trabajaron para el Ejército en labores de camuflaje, pintando barcos que hoy nos muestran las fotografías como auténticos juguetes vorticistas: tenían una habilidad especial para disfrazar los buques, no tanto como hacerlos desaparecer del horizonte, sino para conseguir que al enemigo le resultara muy complicado determinar su posición. [108]

A las ordenes del ejército británico, durante la Segunda Guerra Mundial, en la campaña del norte de África, trabajó un equipo formado por artistas, profesionales del teatro e inventores que formaron la *cuadrilla mágica*, se dice que camuflaron la ciudad de Alejandría e inventaron un sistema que consistía en unos espejos giratorios que reflejaban la luz para confundir a los pilotos alemanes.[109]

Esta tercera estrategia de ocultación *Camouflage* fue realizada en la metrópolis de París, en homenaje-memoria de los artistas de guerra o *camouflers*. El enterramiento consta de varios soldados de porcelana y terracota, sobre los que plantamos un naranjo, lo asentamos en la 44 Rue Maurepas[110] de Thiais (París), el día 25 de agosto de 2006,[111] lindante al cementerio municipal de Thiais, uno de

107 G. BALLARD, James (2002) "Proyecto para un glosario del siglo XX" en *Guía del usuario para el nuevo milenio*. Minotauro, Barcelona, p. 303.

108 BONILLA, Juan (2008) "WINNDHAM LEWIS: haciendo enemigos" en *Wyndham, Lewis: Estallidos y bombardeos*. Editorial Impedimenta, Madrid, pp. 15-16.

109 ALLEN, Jonathan (2008) "Embusteros en tiempo de guerra" en *Agrande trasformacio. Arte e maxia táctica,* MARCO. Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, pp. 98-99.

110 Jean Frédéric Phélypeaux, conde de Maurepas, político francés, nació en Versalles en 1701 y murió en 1781.

111 Coincidiendo con el día y el mes en el que se produjo la liberación de esta ciudad, en la Segunda Guerra Mundial. Después de la retirada de París de los últimos soldados del ejército alemán, las fuerzas aliadas cruzaron el Sena. Entre las tropas de la Francia Libre que había en Normandía estaba la 2ª División Blindada del general Jacques Leclerc, cuya 9º compañía, formada íntegramente por republicanos españoles, participó muy activamente en la liberación de París, el día 25 de agosto.

Título: Panorámica de Souvenirs Soldiers of the World en el Claustro del Museo de Arte Sacro de Teruel.
Técnica: Mixta.
Lugar y Fecha: Museo de Arte Sacro de Teruel, 2008.

los cementerios más grandes de París, capital cultural gracias a vivos y a muertos, donde sus famosos cementerios, como el de de Père–Lachaise o de Montparnasse, constituyen un panteón de hombres ilustres con mausoleos con singulares ofrendas, convirtiéndolos, así, en una suerte de *Museos del Souvenir.* Esta necrópolis es la segunda más grande de la ciudad, conocida como el "cementerio de los pobres" tiene 103 hectáreas ocupadas por lápidas sin adornos, similares, tristes y gélidas.

Cuarta estrategia de ocultación: Disparates

> Cualquiera puede disponer de ejército propio, siempre que haya matado antes un dragón y conserve sus dientes. Lo consiguió Cadmo, fundador de Tebas, y más adelante Jasón, quien conocía de memoria las hazañas del primero. Es necesario también un claro en el bosque. El resto es fácil, sólo

> hay que tomarse el trabajo de labrar la tierra; y después han de sembrarse los dientes de la bestia. Al cabo de tres días, nacen de los surcos los soldados, provistos de sus uniformes y de su armamento.[112]

Souvenirs. Soldiers of the World se mostró en el Claustro del Museo de Arte Sacro de la Diócesis de Teruel y Albarracín del 14 de noviembre al 17 de diciembre de 2008, con esta exposición quisimos conmemorar: primero el bicentenario del inicio de la Guerra de Independencia[113] (1808-1814) y homenajear al pintor aragonés Francisco de Goya, uno de los primeros que *miró la guerra de una manera crítica.* En su obra *Disparates,* que inició al final de esta guerra, denunció y reflejó la miseria, la corrupción, la ignorancia... Esta obra inclasificable no fue editada en vida del artista. Ha fascinado a poetas, filósofos, pintores como Paúl Klee, escritores como Baudelaire, Gómez de la Serna, etc. A nosotros nos ha seducido el *Disparate de miedo* (agua fuerte, aguatinta bruñida y punta seca) y llamamos a este ejercicio de ocultación *Disparates.*

> Disparate de miedo: Hay guerra. Los soldados matan y mueren en un paisaje de desolación. Apenas hay lugar para la vida: excepto para la vida que busca la muerte. Un pobre árbol solitario, despojado de todo verdor y rama en su mayor parte, centra la vista del espectador y la conduce al montículo que le sirve de base: no es un mogote de tierra, sino el escenario de la carnicería, del canon devastador, del encono entre los hombres. En primer plano, otros soldados en trance de matar y de morir, quedan dispersos, caídos y aterrorizados ante el gigantesco espectro sin rostro que se les manifiesta...[114]

Y segundo, el 70 aniversario del final de las batallas de Teruel, que se desarrollaron en la ciudad y sus alrededores entre el 15 de diciembre de 1937 y el 22 de febrero de

112 RATIA, Alejandro (2005) "Soldados, soldaditos y soldadesca" en catálogo de la exposición *Souvenir. Soldiers of the world* de José Prieto y Vega Ruiz en los Antiguos Depósitos Ruiseñores (Parque Pignatelli), Zaragoza. Ayuntamiento de Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Instituto Francés de Zaragoza, Fundación Norte, Impresionarte, 2005. (Publio Ovidio Nasón lo describe en sus *Metamorfosis*, libro 3ª, I. Traducción de Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid, 1963).

113 En esta guerra se sublevó el pueblo español contra el ejército de Napoleón Bonaparte y se asentaron las bases de la España Moderna.

114 CARRETE PARRONDO, Juan (1996) "Francisco de Goya y el arte del grabado. DISPARATES" en *Goya ¡Qué valor!*. Caja de ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, p. 236.

1938 y que influyeron en el posterior desarrollo de la Guerra Civil española[115] (18 de julio de 1936 al 1 de abril de 1939).

> A principios de diciembre de 1937 Franco había tomado la decisión de lanzar una ofensiva sobre Madrid, ocupando Guadalajara y penetrando por el valle del Jarama, lo que provocaría el sitio de la capital y su consiguiente caída. El estado mayor republicano era conocedor de las intenciones de Franco, por lo que proyecto adelantarse a su iniciativa, desbaratando sus planes, planteando el denominado Golpe estrategico2, que consistía en la ocupación del saliente de Teruel, avanzar desde el sur hasta Zaragoza e iniciar, posteriormente una ofensiva sobre Extremadura para aislar Andalucía del norte de la península. El 15 de diciembre de 1937 el ejército republicano lanza sobre Teruel 40.000 hombres, 125 cañones, 92 tanques y 80 carros.[116]

Estas batallas de Teruel adquirieron un gran valor simbólico. Dolores Ibárruri, *La Pasionaria,* (1895-1989) declaró que era necesaria una contundente victoria que elevase la moral del ejército de la República tras la derrota del frente norte, además de recuperar la confianza de la opinión pública y de los gobiernos internacionales amigos.[117] Las aspiraciones de los republicanos se cumplieron, por primera vez ocupaban una capital de provincia y decidieron difundir la noticia por la prensa republicana e internacional[118].

Las guerras por lo general son episodios de extinción masiva, que revelan que, ante un evento catastrófico, la supervivencia es pura lotería, por lo que influyen en el devenir de los hombres. Durante la Guerra Civil española hubo muchos varones que desertaron no acudiendo a la movilización de su reemplazo, ocultándose. Este fenómeno ocurrió en toda la península, algunos se escondían o se camuflaban. Se sabe que más de 2 millones de personas, de ambos bandos, se escaparon para no incorporarse a filas y así huir de los horrores de la primera

115 GONZÁLEZ INESTAL, Miguel (1938) *La toma de Teruel.* Barcelona, Edición de la Sección de Prensa y Propaganda del Comité Peninsular de la FAI, Madrid.

116 LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel (2005) "Los efectos de la contienda en la ciudad de Teruel" en *Reconstrucción de Teruel 1939-1957*. Gobierno de Aragón. Departamento de Educación Cultura y Deporte, Teruel. p.38.

117 IBARRURI, Dolores: Guerra y Revolución en España 1936-1939, tomo 4.

118 Se presentaron en Teruel, aunque todavía se estaba luchando en el centro de la ciudad, Dolores Ibarruri, José Díaz, Prieto y Negrín para encontrarse con la prensa y difundir sus éxitos. (ABC, Madrid, 27-12-1937).

Título: Realización del ejercicio de ocultación Disparates.
Técnica: Porcelana esmaltada, barro, abeto.
Lugar y Fecha: Los Planos, Teruel 2008.

línea de fuego.[119] En la provincia de Teruel también se produjo este rechazo a la guerra. Como cita Esther Casanova:

Sirvan los ejemplos de Pedro Joaquín Arcusa Ponz, Melchor Dolz Escorihuela, Pedro Joaquín Campos Martínez y Miguel Alegre Calvo, que fueron fusilados. Los dos primeros vivían en masías a las afueras de Cantavieja, el tercero era de Allepuz y el último de Villarroya de los Pinares, todos se escondieron en una habitación de la masía Monegro Bajo de Melchor Dolz, donde levantaron una pared y la camuflaron con paja para no acudir a la llamada de sus quintas. [120]

119 CORRAL, Pedro (2009) *Desertores. La Guerra Civil que nadie quiso contar.* Debate, Madrid, 2009.

120 CASANOVA, Esther (2007) *La violencia política en la retaguardia republicana de Teruel durante la guerra civil.* Instituto de Estudios Turolenses. Teruel, pp. 143-144.

Título: Realización del ejercicio de ocultación Disparates.
Técnica: Porcelana esmaltada, barro, abeto.
Lugar y Fecha: Los Planos, Teruel 2008.

Título: Realización del ejercicio de ocultación Disparates.
Técnica: Porcelana esmaltada, barro, abeto.
Lugar y Fecha: Los Planos, Teruel 2008.

Apartarse de la guerra no es un fenómeno nuevo, ya ha ocurrido en otras épocas. Uno de los primeros ejemplos lo tenemos en el héroe de la guerra de Troya y uno de los protagonistas de la *Iliad*a de Homero, Aquiles (el de los pies ligeros). Algunas fuentes posteriores a Homero sostienen que, para apartar a Aquiles de la guerra, la diosa Tetis (en otras interpretaciones Peleo) lo escondió en la corte de Licomedes, rey de Skiros, disfrazándolo de doncella[121]. Vivió entre las hijas de este rey con el nombre de Pirra (pelirroja). Según esta historia, Odiseo supo por el profeta Calcas que los aqueos serían incapaces de tomar Troya sin la ayuda de Aquiles, por lo que fue a Esciro, disfrazado de mercader que vendía joyas y telas entre las que colocó una lanza y un escudo. Cuando Aquiles tomo la lanza, Odiseo le descubrió y le convenció para unirse a la guerra. En otra versión, Odiseo tocó una trompeta de alarma mientras estaba con las mujeres de Licomedes, todas huyeron presas del pánico menos Aquiles que se preparó para defender la corte, desvelando así su identidad.

Con esta cuarta inhumación también queremos recordar a los grandes olvidados de las guerras: *los desertores*. Está constituida por soldados de porcelana, terracota y la prensa del día (el Diario de Teruel y el Heraldo de Aragón) 12 de diciembre (a las doce horas) del año 2008; está situada enfrente del parque cultural, científico y de ocio, dedicado a la paleontología *Territorio Dinópolis*[122] y, sobre ella, plantamos un abeto.

121 Esta escena está ampliamente representada en la iconografía romana, por ejemplo, en Hispanía en el siglo IV d.C. aparece en los magníficos mosaicos de la Villa Romana de la Olmeda en Pedrosa de la Vega (Palencia). Según la mayoría de los expertos se trata de uno de los más grandiosos mosaicos romanos policromados del mundo.

122 Parque temático-cultural-científico sobre la edad de los dinosaurios inaugurado en 2001. Está formado por un gran parque en Teruel capital y cinco innovadores museos ubicados por localidades de la provincia: Legendark inaugurado en 2003 en Galve; Inhóspitak inaugurado en 2003 en Peñarroya de Tastavins; Región Ambarina inaugurado en 2004 en Rubielos de Mora; Bosque Pétreo inaugurado en 2006 en Castellote; Mar Nummus inaugurado en 2008 en Albarracín. Dentro del Territorio Dinópolis existe una Fundación Dinópolis: formada por nueve paleontólogos y un restaurador. Nació el año 1998 de la mano del Gobierno de Aragón. Entre sus funciones están las de investigar y difundir.

15

A un roquero no se le puede ver llorar

Entrevista a "El Drogas" voz y bajo del grupo Barricada

José Prieto Martin,
Vega Ruiz Capellán,
Sofía Sánchez Giménez

La cita fue en el *Restaurante Ambeles*, después de comer y antes de la charla-concierto de "BARRICADA" en el Salón de Actos del Instituto *Vega* del *Turia* (antiguo "I.E.S. Ibáñez Martín"). El grupo de rock navarro, Barricada**,** vino a Teruel, el miércoles 12 de mayo, para presentar su trabajo "***La tierra está sorda"***, dentro de las actividades de las "*VI Jornadas Memoria Histórica 2010*", organizadas por la *Asociación Pozos de Caude* (asociación formada por familiares de victimas de la guerra civil española, que han conseguido mantener la memoria de sus allegados). Aprovechando esta ocasión, hemos entrevistado a "*El Drogas*" (Enrique Villarreal), solista del grupo. Hemos atrapado su voz que contiene más que su imagen, su espíritu, para que nuestra memoria no la olvide, y para que forme parte de nuestro proyecto de investigación e innovación, **Arte y Memoria,** que cuenta con una ayuda de la Fundación Universitaria Antonio Gargallo, y que está integrado por treinta profesionales: unos pertenecen al ámbito universitario (profesores de la Politécnica de Valencia; la Universidad de Albani; y de la Universidad de Zaragoza, Campus de Teruel -de varias titulaciones-); los otros son destacados profesionales de Aragón (periodistas, músicos, artistas, arquitectos, ingenieros, antropólogos).

Perfil

El grupo de rock **Barricada**, cuyos géneros van desde: el rock urbano, pasando, por el rock radical vasco, el hard rock y el heavy metal, fue creado en Pamplona en 1982 por Enrique Villarreal "*El Drogas*". En la actualidad, esta formado por: "*El Drogas*", voz, bajo y coros; Javier Hernández, "*El Boni*", voz, guitarra y coros; Alfredo Piedrahita "*Alf*", voz, guitarra y coros; Ibon Sagarna "*Ibi*" batería y coros. A finales del año 2009, publicaron su trabajo número veintiuno "*La tierra está sorda*" (CD + libro).

Pregunta.- En primer lugar, queremos darte las gracias por venir a Teruel a compartir vuestro último trabajo "***La tierra está sorda***" con todos nosotros y en especial con los Amigos de los Pozos de Caude. Y, por poner voz a los sentimientos e historias de mucha gente callada y olvidada, que luchó por las libertades que hoy disfrutamos. Nos gusta mucho vuestro nombre: ***Barricada***. Cuando preparábamos esta entrevista, nos pareció muy atractiva la definición de esta palabra según el diccionario de la Real Academia de la Lengua: "especie de parapeto que se hace, ya con barricas, ya con carruajes volcados, tablas, palos, piedras del pavimento, etc. Sirve para estorbar el paso al enemigo, y es de más uso en las revueltas populares que en el arte militar". ¿Esto es Barricada?

Respuesta.- (Pues), algo así... (Sonríe), o por lo menos..., viene a reflejar esa imagen que se daba en la calle, en el barrio de la Txantrea, en los años ochenta. En el barrio de la Txantrea, digo, porque yo vivía allí, pero, me hablaban de esas imágenes (de principios de los ochenta), en barrios de ciudades y pueblos de Euskadi, de Madrid, !en fin...¡, de Barcelona... Era algo generalizado en aquel entonces.

P.- Nos gustaría que nos contaseis cómo empieza la historia de este álbum (CD + libro), basado en la guerra civil española. Tenemos entendido que es a raíz de la lectura del libro "***La voz dormida"*** de Dulce Chacón. ¿No? y ¿Por qué la Tierra está sorda? ¿Cómo se gesto?

R.- Primero, es una casualidad, por que yo llevaba leyendo, solamente, poesía: no por intelectualidad, ni nada de eso, sino por simple comodidad, no tienes que seguir ningún argumento con la poesía. Y, (pues), no me daba por leer novela, lo había dejado hacia tiempo. Y mi madre me dijo: "anda, toma esta

novela léetela". "Mama que no...". "Qué te va a gustar ¡y tal!". "¡Joe!, mama que no... (sonríe)". "Que sí, qué te va a gustar". Y, me la pasó. Empecé. Y ya, desde el primer capítulo (además, son capítulos cortos) fue acabar llorando..., acabar con rabia... Y, me dejó alucinado. No se cómo, en un libro, se daba tanta información de todo esto. Me dejó un poco "con la mosca detrás de la oreja", cómo Dulce Chacón (la autora) hubiese llevado a cabo esta novela. Entonces, de ahí, pues, decido hacer la primera letra (o sea), la primera canción del trabajo que se titula: **"*hasta siempre Tensi*"**, que esta sacada del primer párrafo literal de la novela y, luego, frases literales de la novela. Con lo cual la letra (firmada y pasada por autores) es de Dulce Chacón. Y al tener ya eso en mis manos, dije:

"ya tengo la excusa para conocer a Dulce Chacón". Pero, llego al ensayo y me dice "*El Boni"* Dulce Chacón hace dos años que ha muerto... Murió de cáncer". Efectivamente, hacia dos años que había muerto.

Entonces, decido meterme en Internet a ver información de ella y, sobre todo, de cómo lleva a cabo el trabajo de esta novela. Y veo que se había estado informando, (o sea) que había andado de aquí, para halla, hablando con abuelos y abuelas; leyendo historias; libros, ¡en fin...!. Una historia de documentarse para hacer su trabajo. Y un poco, eso es, (lo que digamos) a mí, personalmente, me da la clave de esta historia. (O sea), yo siento emoción y rabia al leer su novela; a la vez, siento esa inquietud de querer saber cómo esta autora ha hecho su trabajo. Y, al enterarme de cómo ha llevado a cabo su trabajo, descubro que se ha estado informando.... Con lo cual "mis sentadas (sonríe), frente al papel", tenían que ser diferentes a otros trabajos. Así, como otras veces me pongo..., me dejo llevar: a veces, si la música esta hecha, te dejas llevar por el ambiente musical, y haces una letra de tu cosecha (digamos). En esta ocasión decido que tengo que ir a buscar información, e, historias personales. (O sea), buscar qué es lo que había pasado. ¿Por qué yo no tenía ni "puñetera" idea? Y te vas dando cuenta de que lo que había oído de mujeres rapadas y de aceite de ricino, en la cocina de casa, cuando era un crío, era real, aunque parecían siempre películas siniestras....Y te vas dando cuenta de que sí es verdad. Empiezas a leer libros y, ¡ahí va la hostia!, si, a las mujeres las rapaban y les daban aceite de ricino en Sartaguda (un pueblo de Navarra); ¡ahí va la hostia!, se lo daban también en Zafra y en un pueblo de Alicante, ¡hostia¡ y en otro de Galicia... No sé, te das cuenta de que esa historia es común y es utilizada como método represivo. Y no es lo que se nos ha contado. Parecía que era la cuadrilla, la peña de gamberros del pueblo, la que realizaba estas acciones, lo que hacía que hubiese mucha carga de violencia. Pero, al conocer lo que realmente pasó se añade todavía más carga de violencia. No solamente es eso. Empiezas a leer testimonios de violaciones masivas. (O sea), que, claro, muy complicado el tema de la mujer, es uno de los que más me llama la atención, cómo es reprimida y que continúa en la actualidad. (O sea), quiero decir: que no fue sólo la guerra civil española, sino que, en Bosnia, (hace poco) ha pasado exactamente lo mismo, es muy trasladable, cómo se utiliza a la mujer. Y, no sé, así es como se va entrando, es un poco largo de explicar, pero, la verdad es que !muy interesante¡ Por que luego, yo, a la hora de crearme sistemas de trabajo, soy un autentico desastre. Pero sé por donde voy... quiero decir que..., sólo me acabo entendiendo yo.

Descubres historias que ni pensabas... y es lo bonito y lo que me gusta de los trabajos y en éste en especial.

P.- ¿Qué nos vamos a encontrar en "***la tierra esta sorda"***?

R.- Pues hay, ahí, dieciocho historias basadas en hechos reales, testimonios concretos. Pero he procurado buscar características en base a otros testimonios: lo que digo de las **rapadas**, y tal, sale en varias letras, que, a la vez, es una especie de juego entre las letras; sale el **aceite de ricino** y las rapadas; el **camión**, que es muy típico en él llevan a prisioneros y prisioneras a cárceles o a campos de concentración. Es el mismo camión, que llega después de hacer "las sacas", montan a prisioneros y prisioneras para asesinarlos en la tapia del cementerio o en cunetas; el **miedo,** el miedo. He buscado imágenes del miedo dadas en el bando franquista, pero, solamente he encontrado una foto (la verdad, que no hay mucho, ya me hubiese gustado...) Una foto que se da en un pueblo de Huesca, donde sale retratado un cura antes de ser fusilado (se que es un cura, porque lo pone ahí), en su cara se ve el miedo, la cara de miedo antes de ser fusilado (no importa tanto la ideología). En este trabajo, no se habla en ninguna canción de batallas ni de estrategias militares, ni tampoco de ideologías de partidos o sindicatos. Aunque, yo lo tengo muy claro, todo es parte de un golpe militar, un golpe de estado. Tengo mis simpatías por ciertas "comuniones" ideológicas. Pero, bueno, no era ésta mí intención, sino ¿cómo se emplea el ejercito del bando franquista en la retaguardia del bando republicano? Los vencedores, contra los vencidos. En la población civil, ¿cómo se utiliza ese miedo?, ¿cómo es empleado? ¿Cómo la represión tiene un sistema que se lleva a cabo en todo el país? Y es así. Un poco es eso, lo que quería reflejar, más que estrategias. ¿Por qué los republicanos estaban tan desunidos?, también me interesa todo eso, pero no reflejarlo en este trabajo.

P.- ¿Qué relación tiene este disco con vuestros trabajos anteriores?

R.- Hombre, (pues) tiene que cada trabajo nos lo tomamos a muerte. Éste, quizás por la propia definición conceptual, tiene esa diferencia con los demás trabajos de Barricada; yo, en mi caso, ya había hecho un trabajo conceptual que se titula **"*la venganza de la abuela*",** que es referido a los medios de comunicación. Quiero decir que, por lo menos en ese aspecto, yo ya sabía que iba a ser largo. Porque es interesante (cuando vas a hacer algo así) el informarte, el ir viendo y tener

claro por dónde y cómo ir uniendo las canciones: hablo de los maestros, en una; de la iglesia, en otra... Claro me apetecía que, dentro de esto, existiese el juego, de cara a la gente de que puedan mezclar las canciones; ¿cómo lo puedo hacer? Pues, repitiendo una expresión que sea corta, un poco ¿dónde esta WALLY? Y, esto ha sido un poco el ir buscando esa historia que haga entender todo el trabajo en general, y, a la vez, pueda centrarse en una temática en concreto. Es que, además, luego, viene una bibliografía bastante ámplia; bueno, que hay ciento y pico títulos (dentro del libreto). Pero, claro, del tema de la guerra civil y posguerra, casi hay cincuenta mil volúmenes, más que de la segunda guerra mundial, con lo cual por mucho que leas no... Voy por el número 104, lo suelo decir, no tanto para que parezca mucho, sino para decir que, realmente, me quedan más de 49.000 libros, aún, por leer.

P.- ¿Cuál ha sido vuestro principal escollo (si es que lo ha habido) para materializar este trabajo?

R.-. El poner el punto final. Decir somos un grupo, que nos hemos propuesto hacer un disco monotemático, una idea sobre la que ruede el trabajo y hay que ponerle punto final. Nos hemos dejado cosas: a mí, el tema de los topos me parecía interesante, pero, claro, no me daba; o el tema de la homosexualidad, cómo se trata durante la república y, después, me hubiese gustado trabajarlos, pero no he encontrado mucha información. He encontrado información referida a la psiquiatría, utilizada en la republica, y la psiquiatría que se utiliza, después, durante el franquismo. Me hubiese gustado, son temas que me gustan. Pero, ya, tampoco me daba. Tenía cerca de 36 letras, si no, ya, terminadas todas, sí, bastante, enfocadas. Pero, ¡joe!, si treinta y seis canciones en un disco era imposible... He tenido que meter en la primera canción, que es la introducción, historias de organizaciones armadas, intelectuales o gente que estuvo alrededor de Franco: Vallejo Najera, como psiquiatra; el Goma, como representante de la iglesia con la historia de la *cruzada;* ¡en fin...! Banus, como el personaje empresario, que se enriquece del trabajo de los presos republicanos. Eso por tocar un poco, porque, realmente, son temas. Y, luego, la última canción hace un poco lo contrario a esto: nombres, como los pozos de **Caude** como símbolo real de fosas, los enterramientos, las fosas que recorren lo largo y ancho de este país; el bombardeo de **Guernika,** como bombardeo de la población civil. Bueno, aquí, pasa lo mismo en la bolsa de **Bielsa**, el pueblo es bombardeado de la misma manera y se dice lo mismo "que son los propios republicanos quienes habían

destruido el pueblo"; o hablo de la plaza de toros de **Badajoz** como "el emblema del no emblema". Se tira la plaza de toros donde hay una matanza increíble. Se ha levantado un palacio de congresos en forma de plaza de toros, pero sin ninguna referencia a la matanza. Sale **Sartagudas,** que se le llama "el pueblo de las viudas", que tiene mucha relación con lo que pudo pasar en Cella, y en otros pueblos, en otros lugares.

P.- ¿Y tratar historias reales concretas con nombres y caras ha sido una dificultad o una ventaja a la hora de crear? ¿Cómo se pone música a estas historias?

R.- La historia es real, que yo he leído testimonios, cartas, historias. Es increíble la carga de emotividad que tienen ¿no? Entonces el trasladar a un texto concreto esa emotividad, que has sentido durante la lectura de un libro, o de otro libro, que puede tratar de lo mismo, de otro y de otro... Era lo que tenía que conseguir ¿no? Grabo las maquetas en casa, estoy solo, a la hora de cantar veo cuantas veces tengo que parar para hacerme una estrofa, porque "me llega el nudo a la garganta..." Quiere decir que había acertado con esa estrofa. Si no me llegaba, había empleado demasiado la matemática en la frase (automáticamente fuera). Y eso es lo que iba buscando. Tener que repetir cada estrofa que escribía quería decir que estaba consiguiendo transmitir esa emotividad que sentía

respecto al tema tratado y, a la vez, me servía de entrenamiento para cuando vuelva a grabar de manera real, delante de más gente. ¡Joder!, **a un roquero no se le puede ver llorar...** ¡en fin...¡, **no se le puede ver llorar, a cada estrofa**, digo, ¿no? La verdad es que el proceso, para mí, ha sido muy bonito. Por la carga de emotividad, la propia carga de rabia, tanto cuando he estado solo, como cuando he estado con gente.

P.- ¿Las personas que te han contado sus vivencias, cuando han visto sus historias convertidas en canciones, qué han opinado?

R.- Es muy bonito, pues hay gente que me ha parado por la calle para contarme su historia, que tiene relación con tal canción y te dicen: "formas parte de la banda sonora de mi vida". Se ha dado el caso con personas que me han dicho: "a mí, no me gusta vuestra música, pero me he leído el libreto. Esto le pasó a mi abuelo, a mi padre, a mi madre". O te cuentan una historia que es mucho más dura que lo que has escrito tú. Y, en otros casos, (pues), desgraciadamente, no haber llegado a tiempo de enseñar la canción, que es el caso, por ejemplo, del guerrillero del Agla, José Manuel Montorio "*Chaval",* que tuve el lujo de haberlo conocido, de haber compartido, con él, eso, escuchar sus historias. El día que terminamos de grabar, antes de hacer la mezcla, me bajé a Borja, con la letra y la canción, pero llegué tarde: estaba ya ingresado en la residencia, no podía respirar... Le gusto mucho a Dimas (la persona que estuvo con él los últimos tiempos). Ya con su felicitación, referente a cómo ha quedado reflejada la letra, me doy por satisfecho. Pero me hubiese gustado haber recibido una bronca de "*Chaval*", porque fue guerrillero hasta el final; me habría echado la bronca:"que canción más lenta..." ¡En fin...! hubiese sido lo suyo, que es lo que esperaba.

Con él, me han invitado, en algunos lugares, a presentar el libro "*Cordillera Ibérica, recuerdos y olvidos de un guerrillero*", que es el libro de su biografía. Y con él (los dos), y tal. Cuando la gente del público le pregunta: ¿con qué acto te quedas como guerrillero?, decía: "el del tren pagador..." Y, a mí, me llama más la atención uno que contaba de una casa, en un monte: van a casa de uno; solamente está la mujer, con el hijo, del hombre, al que van a visitar (bueno) y a coger comida. Cuando están Chaval y otro, son rodeados por una partida de la guardia civil, entonces salen a "tiro limpio" y escapan... Y él piensa: ¿qué habrá sido de esta mujer y su crío? Esto es muy

interesante, todos los guerrilleros, con los que se habla (en entrevistas), todos te dicen que la columna vertebral de la guerrilla fueron los puntos de apoyo y los enlaces. Además, son los que sufren la represión. Y es interesante porque dicen: "nosotros vivíamos de aquí para allá, el peligro no era tal. Con no encontrarnos con la guardia civil. Pero, realmente, quienes pasaron peligro eran ellos". Y, ¡gracias a ellos!, la guerrilla, digamos, duró lo que duró. "*Chaval*" sabe que algún guardia civil muere, porque, luego, vio los archivos, que tenía la guardia civil, y coincidían con los datos que él saca en su libro. Pero no viene nada de lo que pasó con la mujer... Este hecho está más rodeado de humanismo que el del tren pagador, que es más estrategia militar o guerrillera. Dentro de todo el trabajo, lo que más me llamaba la atención era buscar este tipo de historias. Intentar entender por qué Vallejo Najera hace el estudio de la enfermedad mental del marxismo. Qué lleva a la separación de los críos de sus madres "rojas", que iban a contagiar, a sus hijos, este virus; por lo cual hay que separarlos. Esto conlleva el robo de los críos. ¿Por qué se lleva todo esto a cabo de esa manera? ¿Por qué el trabajo en régimen esclavo de los prisioneros republicanos? Todo diseñado por Pérez del Pulgar y otros. Todo lo firmaba Franco, pero estaba rodeado por una serie de personajes muy interesantes de tener en cuenta. Su cuñado Serrano Suñer es quien se relaciona con los nazis (él, realmente, era el enlace). Y por otro lado, también es muy interesante ver las propias luchas internas de la izquierda. Pero, sobre todo, quien perdió del todo fue la población civil, como pasa siempre en todas las guerras.

P.- Tras más de setenta años de olvido o desinterés general, ¿creéis que éste era el momento de sacar el álbum?

R.- Lo hemos sacado cuando ha venido, cuando ha tocado. Desde que empezamos hasta que sale, pasan tres años, que es lo que nos costó hacer el asunto. Pero lo que yo digo, dentro de dos años, tendremos que sacar otro, que hablará de otra cosa.

P.- Para terminar. ¿Os planteáis seguir con esta línea de trabajo?

R.- No, no, creo que no. Para mí, sí porque es un tema que me ha enganchado y continúo yendo a lugares, leyendo. Pero, como banda, creo que necesitamos..., bueno de entrada, ahora, cuando acabemos esta gira este año. Pararemos mínimamente

un año para tomar oxigeno. Llevamos mucho tiempo ya seguido sin parar y este trabajo ha sido muy intenso. Entonces: "parar, ir y verlas venir". Realmente, este tema seguirá porque, lo que digo yo, siempre son las asociaciones, las personas que forman las asociaciones dedicadas a la recuperación de lo que se denomina memoria o desmemoria, no se como habría que llamarlo, las que están, todos los días, currando en esto y son las que hacen que el tema este presente.

16

In the Cockpit

En la cabina del piloto

Edward Schwarzschild

Profesor de la Universidad de Albany (New York). Escritor

En la cabina del piloto

Me preguntan qué significa el 11-S para mí y la verdadera respuesta llega enseguida: no lo sé. Tendrá que pasar mucho tiempo para saberlo. Aún así, también me vienen otras respuestas. Vivía en Albany, la capital del estado de Nueva York, 160 millas[1] al norte del World Trade Center. No tenía televisión y pocas veces escuchaba la radio. No sabía nada de los aviones hasta que mi padre, quien había pasado una temporada en las Reservas de la Fuerza Aérea en los años 60 cuando él andaba por su veintena, me llamó para contarme lo que estaba pasando. Él sabía que íbamos a tener una guerra, pero no tenía idea de qué tipo de guerra iba a ser. No lo reconocerá, pero sigue sin saber qué tipo de guerra estamos librando actualmente.

Yo no conocía a nadie de cerca de los que estaban en las Torres Gemelas aquel día. Mucho más tarde supe que uno de los chicos del equipo de tenis de mi instituto

1 Unos 257.5 km.

trabajaba ahí y murió en su despacho. Se llamaba Andy y me llevaba algunos años. Recuerdo la raqueta que utilizaba—una Guillermo Vilas de madera, algo sobredimensionada. Andy era muy amigo de un chico llamado David, que estaba a medio camino entre matón y payaso. David murió en el avión que cayó del cielo sobre Lockerbie a causa de una bomba en 1988. Otro chico del equipo de tenis se murió de un cáncer cerebral el año pasado.

Mi prima Maia iba en el metro de Brooklyn a Manhattan la mañana del 11-S. Tenía veintidós años, acababa de terminar la carrera y tenía su primer empleo real. Cuando subió las escaleras del metro y salió a la calle, vio el motor de un avión en la acera. Siguió a la muchedumbre y cruzó el puente de Brooklyn. Se va a casar el septiembre que viene, una semana antes del aniversario del 11 S.

Cuando terminé mi conversación con mi padre, empecé a escuchar la radio. Me asombró lo preparados que estaban los así llamados expertos. Nadie sabía qué exactamente había pasado, pero personas de diversos Think Tanks[2] estaban seguros de que los estadounidenses tenían que ser más patrióticos, tenían que saber más de la "excepcional" historia de los Estados Unidos, tenían que estar dispuestos a renunciar a sus libertades para recibir seguridad a cambio.

Pero si empiezo a escribir sobre la política posterior al 11 S, sobre las terribles decisiones de nuestro lamentable "decisor" y sus seguidores, me pondré malo. Resulta casi imposible afrontar la tragedia de la respuesta violenta de este país, tanto dentro de sus fronteras como en el extranjero, una pérdida tras otra, sólo llevando, parece, a más pérdida, a más vidas arruinadas en todo el mundo

En vez de ello, permítanme que me quede con mi padre por un momento. Y vamos a dejar de un lado sus opiniones políticas—cómo acabó arrepintiéndose de sus posturas intransigentes hacia Vietnam y de haber votado por Nixon, Reagan y otros. Déjenme centrarme en el hecho de que, cuando él era un niño, soñaba con ser piloto, pero tiene pésima vista, por lo que nunca tuvo ninguna oportunidad. En las Reservas fue paracaidista, pensando, me imagino, que si no podía volar aviones, por lo menos podía saltar de ellos y volar él sólo. Saltó más que 250 veces. Bromea que todos estos aterrizajes le han hecho aún más pequeño de lo que era. Durante todo ese tiempo, nunca dejó de estar loco

2 Generalmente hablando, un "Think Tank" es un grupo de expertos. En el contexto concreto de la política estadounidense al que se alude aquí, los "Think Tanks" son grupos de asesores de estrategias políticas que ofrecen líneas de argumentación a los dos grandes partidos (el traductor).

por los aviones, y compartía ese amor conmigo mientras me hacía mayor. En las pocas ocasiones que toda la familia volamos juntos, mi padre siempre quería embarcar pronto. Ayudaba a mi madre y a mis hermanos pequeños a encontrar sus asientos y luego me ponía a mí como excusa para ir a la cabina del piloto. "Mi hijo quiere ser piloto," les decía a los auxiliares de vuelo. Yo asentía con la cabeza, aunque realmente quería ser médico o quizás escritor. Los pilotos nos recibían en su espacio reducido. Me sorprendían lo pequeñas que eran las ventanas. Me dejaban sentarme en sus asientos y me explicaban los instrumentos. Apenas escuchaba y no me acuerdo de nada de lo que decían. Estaba demasiado ocupado pensando en lo emocionado que parecía mi padre, como si fuera un niño, tan joven e ilusionado, habiendo conseguido de algún modo entrar en un cuarto minúsculo del que nunca quería salir.

Por supuesto ha pasado mucho tiempo de aquello. Tengo cuarenta y seis años, mi padre pronto tendrá setenta y cinco y en el décimo aniversario del 11-S mi propio hijo tendrá casi tres. Ya habrá pasado por muchos controles de seguridad en los aeropuertos. Cuando le cuente a mi hijo de esos momentos lejanos en esas cabinas de piloto, de la alegría que veía en la cara de mi padre, de lo felices y seguros que nos sentíamos los dos, será como contarle sobre otro mundo.

Edward Schwarzschild

In the Cockpit

Someone asks what 9/11 means to me and the true answer arrives immediately: I don't know. It will take a long time to know. And yet, other answers come to me as well. I was living in Albany, the capital of New York, about 160 miles north of the World Trade Center. I didn't have a television and I rarely listened to the radio. I didn't hear about the airplanes until my father, who spent part of his twenties in the 1960s in the Air Force Reserves, called to tell me what was happening. He knew we were going to war, but he had no idea what kind of war. He won't admit it, but he still doesn't know what kind of war we're fighting now.

I didn't know anyone well who was in the Twin Towers on that day. I learned much later that one of the guys from my high school tennis team worked and died in an office there. His name was Andy and he was a few years ahead of me. I can remember the racket he used—a wooden, slightly oversized Guillermo Vilas model. Andy was good friends with a guy named David who was somewhere between a bully and a clown. David died in the plane that was bombed out of the sky over Lockerbie in 1988. Another guy on the tennis team died from a brain tumor just last year.

My cousin, Maia, rode the subway from Brooklyn to Manhattan the morning of 9/11. She was twenty-two years-old, a recent college graduate, working at her first real job. When she climbed to the top of the stairs and stepped out onto the street, she saw a jet engine on the sidewalk. She followed the crowds and walked across the Brooklyn Bridge. She's getting married this September, a week before the tenth anniversary of 9/11.

After I got off the phone with my father, I began listening to the radio. I was shocked by how ready the so-called experts were. No one could say exactly what had happened, but people from various think-tanks were certain that Americans needed to be more patriotic, needed to know more about the "exceptional" history of the United States, needed to be prepared to surrender their freedoms in order to receive security.

But if I start writing about post-9/11 politics, about the terrible decisions of our woeful "Decider" and his followers, I will make myself sick. It remains nearly impossible to face the tragedy of this country's violent response at home and abroad, the loss after loss after loss leading only, it seems, to more loss, to more ruined lives all over the world.

Let me, instead, stay with my father for a moment. And let me leave behind his politics, too—how he's come to regret his hawkish stands on Vietnam and his foolish votes for Nixon, Reagan, and others. Let me focus on the fact that when he was a kid, he dreamed of being a pilot, but he has lousy eyesight, so he never had a chance. In the Reserves, he became a paratrooper, thinking, I imagine, that if he couldn't fly the planes, at least he could leap out of them and fly all by himself. He made over 250 jumps. He jokes that all those landings have made him even shorter than he already was. Through it all, he never stopped loving airplanes, and he shared that love with me while I was growing up. On the rare occasions we flew as a family, my father always wanted to board the plane early. He'd help my mother and younger brothers find their seats and then he'd use me as an excuse to get up into the cockpit. "My son wants to be a pilot," he'd tell the flight attendants. I'd nod, even though I wanted to be a doctor, or maybe a writer. The pilots would welcome us into their cramped space. I was surprised by how small the windows were. They'd let me sit in their seats and they'd tell me about the instruments. I barely listened and I can't remember a thing they said. I was too busy thinking about how thrilled my father looked, as if he were the kid, so young and excited, somehow having gained entry into a tiny room he never wanted to leave.

Of course, a lot of time has passed since then. I'm forty-six years old, my father will soon be seventy-five, and on the tenth anniversary of 9/11 my own son will be almost three years old. He will have already passed through many airport security lines. When I tell my son about those long ago moments in those cockpits, about the joy I saw on my father's face, about how happy and safe we both felt, it will be like telling him about another world.

Edward Schwarzschild

a;m

Grupo de investigacion Arte y memoria
Universidad de Zaragoza.
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas.
Edificio de Bellas Artes
Ciudad Escolar s/n - 44003 Teruel
perancho@unizar.es

Teruel
AYUNTAMIENTO

Fundación Universitaria Antonio Gargallo