

Arte y Memoria

3

a,m

Grupo de Investigación
Arte y Memoria

Arte y Memoria

3



Grupo de Investigación
Arte y Memoria



Fundación
Universitaria
Antonio Gargallo



Observatorio Aragonés
de Arte en la Esfera Pública

Edita:

Fundación Universitaria Antonio Gargallo (FUAG)

Colabora:

Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública (OAAEP)

Dirección Editorial y coordinación:

José Prieto Martín / Vega Ruiz Capellán

© De los textos sus autores:

Jesús Pedro Lorente Lorente
Edward Schwarzschild
José Prieto Martín / Vega Ruiz Capellán
Alfonso Revilla Carrasco
María Fernández Vázquez
Natalia Juan García
Lucía Villarroya Gorbe
José Carrasquer Zamora / Pedro Luis Hernando Sebastián
José Aznar Alegre
Leticia Burillo Pinac / Hugo Casonova Lambán
María Lorenzo Moles

Traducciones:

José Esteban Lilao (texto E. Schwarzschild y Abstrac)

Correctora:

Marta Fortea Muñoz

Diseño gráfico y maquetación:

JoaquínJPG

© De las imágenes sus autores:

José Aznar Alegre
José Prieto Martín / Vega Ruiz Capellán
Antonio García Omedes
José Carrasquer Zamora
Leticia Burillo Pinac
Hugo Casonova Lambán
Lucía Villarroya Gorbe
Archivo de la Fotografía y la Imagen del Alto Aragón.
Diputación Provincial de Huesca.

Depósito legal: TE-200-2016

ISBN: 978-84-697-6061-1

La Fundación Universitaria Antonio Gargallo y la dirección editorial no se responsabilizan de la selección y uso de las imágenes incluidas en la presente edición.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Índice

am³

Pág
5

Presentación

Alexia Sanz Hernández (*Vicerrectora para el Campus de Teruel*)
Alfonso Blesa Gascón (*Director de la Fundación Universitaria Antonio Gargallo*)

00 Pág
9

Introducción

José Prieto Martín (*Investigador Principal del grupo*)

Introduction

01 Pág
17

La historia del arte en la universidad el siglo XXI: de la enseñanza histórica memorística al empirismo patrimonial

Jesús Pedro Lorente Lorente

02 Pág
25

Give me grace

Edward Schwarzschild
Texto en español

03 Pág
61

Sobre fronteras muros y otras barreras (de Grenze 1994 a The key 2016)

José Prieto Martín / Vega Ruiz Capellán

04 Pág
91

Christian Boltanski: dramaturgias de la memoria

María Fernández Vázquez

05 Pág
101

Arte contemporáneo africano y compromiso social

Alfonso Revilla Carrasco.

06 Pág
111

Cañón derribado por nuestra aviación en el frente. Fotografiar en tiempos de guerra. Una mirada sobre Huesca: Vicente Plana Mur.

Natalia Juan García

07 Pág
123

Caminantes del regreso.

Lucía Villarroya Gorbe

08 Pág
137

En memoria del que debe ser honrado. La iconografía de las aves de Memnon, su identificación con el *Avis pugnax*.

José Carrasquer Zamora / Pedro Luis Hernando Sebastián

09 Pág
153

Coincidencias y discrepancias. Los amantes de Teruel, pintura y escultura.

José Aznar Alegre

10 Pág
161

Una cartografía sonora del museo a Cielo Abierto de Teruel. Nuevos medios para la intervención artística en el entorno urbano

Leticia Burillo Pinac / Hugo Casanova Lambán

11 Pág
175

El derecho a la autogestión de la vida cultural y la construcción de memoria.

María Lorenzo Moles

Presentación

am³

Tres van a ser con este, los trabajos ya editados; nueve, los años dedicados al *Arte y la Memoria*, y más de treinta los sujetos con miradas curiosas que han confluído en la intersección disciplinar que nos permite abundar en el estudio del arte, la percepción (estética y sensorial), las memorias, los olvidos y las desmemorias.

Desde el campus universitario de Teruel, José Prieto y Vega Ruiz, como coordinadores de este proyecto que pronto cumplirá una década, han conformado lazos que vinculan, integran y hacen dialogar a profesores, investigadores y estudiantes de Bellas Artes de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Zaragoza, con profesionales, artistas y expertos tanto de entornos próximos como alejados.

En esta ocasión, la memoria, patrimonio individual cristalizado en narraciones, documentos y fotografías para exteriorizarse y compartirse o confrontarse, nos acerca, primero, a la guerra, siempre nuestra Guerra Civil, ya sea desde la fotografía de Vicente Plana Mur (Natalia Juan), ya sea desde las narraciones familiares que ayudan a crear un depósito personal de informaciones memorizadas y, en suma, una memoria colectiva familiar que se hace identidad personal (Lucía Villaroya). Igualmente, reclamando memoria para devenir en cultura compartida, nos encontraremos en el texto con las aportaciones de María Lorenzo (autogestión cultural y constitución de las memorias), o de José Carrasquer y Pedro Luis Hernando que recuperan del olvido la llamada Ave de Memnon a partir de sus representaciones iconográficas.

Por su parte, desde el marco del arte, la obra nos acerca a África, reclamando compromiso social (Alfonso Revilla), a la interpretación de la artificiosidad de las fronteras (José Prieto y Vega

Ruiz), a la evidencia de las diferencias entre el arte como “expresión” o por “encargo” (Pepe Aznar), o a las dramaturgias de la memoria de Christian Boltanski (María Fernández).

La narración “Give Me Grace” de Edward Schwarzschild y la cartografía sonora del Museo a Cielo Abierto de Teruel de Leticia Burillo y Hugo Casanova cierran este conjunto de aportaciones que van consolidando aquel proyecto que se empezaba a esbozar en el año 2008.

“Arte y Memoria” tiene ya su propia historia tras estos años y ha formado parte activa de la corta pero prometedora trayectoria de los estudios de Bellas Artes en Teruel. Su impacto positivo en el entorno es cada vez más evidente y en la misma línea convendrá seguir trabajando.

Alexia Sanz Hernández

*Vicerrectora del Campus Teruel
Universidad de Zaragoza*

Presentación

am³

Índice

Present.

Introd.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

Me aproximo a esta nueva edición de Arte y la Memoria con la curiosidad de alguien que no está habituado a su lenguaje. Hay una mezcla de agradable sorpresa y de respeto por un trabajo bien hecho en el que José Prieto y Vega Ruiz han sabido conformar un proyecto original y atractivo.

Esta iniciativa habla de la buena salud que tiene la actividad artística y cultural en nuestro Campus. Actividad que se traslada de forma natural a nuestro entorno más próximo y con suficiente potencialidad para ser difundida en cualquier otro foro. Desde esta perspectiva, “Arte y Memoria” es un elemento esencial de la misma y aumenta el protagonismo que el grado de Bellas Artes de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas tiene, cada vez más, en la Universidad de Zaragoza.

Así, se van sucediendo las contribuciones que, de forma armónica, abordan una misma realidad desde diferentes perspectivas: históricas, como reflejan los trabajos de Jesús Pedro Lorente, José Carrasquer y Pedro Luis Hernando; sociológicas, como apunta Alfonso Revilla o María Lorenzo que también se asoma a los aspectos museísticos que también destacan Leticia Burillo y Hugo Casanova.

Aparece la narrativa en la obra de Edward Schwarzschild, y los capítulos directamente conectados con la esfera artística: José Prieto y Vega Ruiz, traducen al lenguaje artístico debates sociales que están (siempre lo han estado) en el foco. José Aznar aporta su mirada experta para hacer un excelente ejercicio de análisis sobre dos obras que tienen como protagonistas a los amantes de Teruel.

La guerra civil tiene su protagonismo fuera de los ámbitos historiográficos clásicos: Natalia Juan bucea en el lenguaje fotográfico, recordando cómo esta contienda descubrió a la fotografía como

herramienta de difusión; mientras que Lucía Villarroya también utiliza este conflicto para desarrollar un original proyecto artístico.

La Fundación Universitaria “Antonio Gargallo” tiene, entre uno de sus objetivos, facilitar la proyección social y cultural del Campus, especialmente en el ámbito geográfico de Teruel y su provincia. Por ello, nos felicitamos por colaborar con esta iniciativa, en la que además de los coordinadores hay una nutrida representación de profesores, alumnos y egresados del Campus que han colaborado con éxito para construir con éxito este trabajo.

Alfonso Blesa Gascón

Director de la Fundación Universitaria “Antonio Gargallo”

Introducción

Arte y Memoria III

am³

Índice

Present.

Introd.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

Este volumen colectivo es la tercera publicación del grupo *Arte y Memoria*, que en esta ocasión edita la Fundación Universitaria Antonio Gargallo y en la que también colabora el *Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública*, grupo interdisciplinar de investigadores reconocido como “grupo consolidado” por el Gobierno de Aragón. Y además está vinculado a los resultados del proyecto de investigación del Plan Nacional I+D+i *Museos y distritos culturales: Arte e instituciones en zonas de renovación arquitectónico-urbanística* (MINECO/FEDER, ref. HAR2015-66288-C4-01-P).

Como siempre, el desarrollo de nuestras investigaciones está basado en un enfoque multidisciplinar que pone de manifiesto la complejidad de las relaciones entre el arte, la memoria, el olvido, la guerra y otros conflictos, mostrando, de forma poliédrica, las múltiples propuestas teóricas que van acercando estos temas desde las distintas disciplinas que lo estudian, estableciendo unos recorridos que se van superponiendo hasta su convergencia en una unidad compleja que forma el trabajo final. Por ser un fenómeno complejo, no se pretende dirigir el objeto mismo de la investigación hacia unas conclusiones cerradas, sino, más bien, de abrirnos a la complejidad que adopta este tema en sus múltiples dimensiones y combinaciones posibles con el arte moderno.

Comenzamos este nuevo volumen de “Arte y Memoria”, con una aproximación a este fascinante binomio a través del artículo de Jesús Pedro **Lorente**: “La Historia del Arte en la Universidad el siglo XXI: de la enseñanza histórica memorística al empirismo patrimonial” que surge del análisis de su proyecto docente e investigador presentado recientemente al concurso-oposición a una Cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza. A continuación, podremos leer al escritor norteamericano Edward **Schwarzschild**, que nos cuenta a través de un relato breve, los peligros que hay en la actualidad en los aeropuertos de Estados Unidos. La protagonista es Claudia

Pollende, que va a hacer un viaje, de fin de semana, a las playas de Miami, mientras su madre esta en su lecho de muerte. Toda la historia se desarrolla en las dependencias del aeropuerto de Albany. Al llegar a este aeropuerto, la protagonista entrega su equipaje en el *check-in*. Su vuelo tiene un pequeño retraso por causa de la nieve. Al final, Claudia decide no tomar el vuelo, pero su equipaje está embarcado, pide que se lo envíen a su casa. Pero no le permiten abandonar el aeropuerto, porque, una vez que has entregado en el *check-in* tu equipaje y que está embarcado, no puedes cambiar de planes; no puedes irte libremente del aeropuerto. Ya que empiezas a ser sospechoso...

Asimismo, veremos varios estudios sobre “instalaciones” que utilizan el espacio expositivo para que el espectador pueda vivir una experiencia estética habitando un recorrido creado por el artista: la pareja **Prieto & Ruiz** nos aproxima a su instalación multimedia-narrativa a gran escala, dividida en secciones *Grenze* (1994-2016), realizada entorno al tema de la “frontera”. En éste proyecto, el sentido y la existencia de las fronteras actúa como eje vertebrador del discurso, y acerca al espectador al concepto como dimensión física; como creación de una línea territorial artificiosa, a un territorio indefinido, cambiante e inseguro. Al mismo tiempo, plantea las dificultades del sujeto en el espacio socio-político, en concreto, en la línea terrestre geográfica que divide los territorios erigiendo fronteras y fabricando estados. María **Fernández** estudia la obra de Christian Boltanski, artista multidisciplinar, de quien destaca sus grandes intervenciones en espacios monumentales y sus grandes instalaciones que no sólo ofrecen al espectador el espacio dramático que buscamos, sino que, como en el teatro, actúan a modo de antagonista para favorecer el conflicto. Para ello, su herramienta fundamental es el uso de la memoria colectiva, la utiliza para instalarse y hurgar cruelmente en la memoria individual de cada uno de nosotros.

A continuación, Alfonso **Revilla** nos muestra una visión poco conocida y poco habitual de la creación en África. Nos presenta un panorama del arte contemporáneo africano que reivindica su propia lectura de la historia y los problemas sociales y políticos derivados de la misma. Las manifestaciones artísticas contemporáneas africanas nos ofrecen, de esta manera, una lectura de la guerra, la violencia, el colonialismo, el neocolonialismo, el racismo, el consumismo, etcétera, colocándonos, como espectadores, en una posición crítica con respecto a nuestra historia y a los parámetros etnocéntricos de aproximación a la realidad que invaden nuestro modo de vida.

La Guerra Civil española sirve de argumento a las investigaciones de: Natalia **Juan**, que, en su trabajo, saca a la luz algunas de las fotografías que realizó Vicente Plana Mur, en la ciudad de Huesca durante la Guerra Civil. Este interesante material fotográfico se conserva en el Archivo de la Imagen y la Fotografía del Altoaragón y nos ayuda a ilustrar parte de la memoria colectiva. Se trata de instantáneas tomadas directamente en el frente que captan el horror, la vida en las trincheras, los bombardeos, la destrucción que éstos provocan en edificios y monumentos, los vehículos de guerra y toda una suerte de retratos de grupo y retratos individuales que nos dan una pincelada de los protagonistas (en muchos casos anónimos) de la guerra. Y, la egresada, Lucia **Villarroya**, con su investigación busca su identidad a través del recuerdo de sus familiares, que fueron evacuados de Teruel por el ejercito republicano durante la Guerra Civil española. Materializa los sentimientos de todas estas personas evacuadas de su hogar construyendo un proyecto artístico que se acerca a la fragilidad de la memoria y de los recuerdos que se van difuminando en el olvido.

El análisis de las representaciones iconográficas de algunas obras de arte en la capital turolense es el eje de los trabajos de: José **Carrasquer** y Pedro L. **Hernando**, que analizan la importancia histórica y artística de la representación iconográfica de un ave conocida como ave de *Memnon* o *Avis pugnax*, ya que las publicaciones científicas, ni desde el punto de vista zoológico, ni desde el punto de vista artístico, han valorado adecuadamente su importancia. En el trabajo, se demuestra la importancia de la leyenda de *Memnon*, la existencia de dicho ave, en la especie *Philomachus pugnax*, cuyo comportamiento coincide con lo descrito en los textos clásicos, y finalmente, propone el análisis de algunas representaciones de aves del arte medieval, cuya lectura, a través de su identificación con el *Avis pugnax*, es mucho más clara y lógica. Y, José **Aznar**, que hace un análisis comparativo, formal y compositivo, del altorrelieve alegórico dedicado a “*Los Amantes de Teruel*” de Aniceto Marina, ubicado en la zona de descanso de la Escalinata del Paseo del Óvalo de Teruel (1920-1021), obra del ingeniero José Torán de la Rad, y del óleo sobre lienzo “*Los Amantes de Teruel*” (1984) de Muñoz Degrain, que se encuentra en el Museo del Prado.

Los alumnos del grado en Bellas Artes Hugo **Casanova** y Leticia **Burillo** plantean un proyecto artístico “ciudadano sonoro” sobre el Museo a Cielo Abierto de Teruel (MCAT) del barrio de San Julián que surgió de la autogestión cultural de la asociación vecinal de este barrio y de su relación con instituciones de la ciudad. Creando un recorrido por el MCAT, se convierten en mediadores entre las personas y el arte urbano. Esto también sirve, a modo de encuesta, para el estudio de la relación entre los espectadores y el mensaje que dejan los artistas en las calles, a la memoria social.

Y para terminar veremos un estudio sobre colectivos ciudadanos y autogestión cultural por María **Lorenzo**, en un trabajo, cuyo análisis se centra en los procesos de autogestión cultural, es decir en aquellos en los que la labor de mediación y facilitación es desarrollada por un colectivo ciudadano que precisamente participa en las decisiones organizativas de un espacio cultural. Esta gestión propia de la producción de la actividad conlleva en sí misma una construcción del relato propio más fidedigno de los habituales en instituciones tradicionales. Se construye, por lo tanto, también, un relato cultural autocreado para la constitución de las memorias.

José Prieto Martín
Investigador principal

Introduction

Art and Memory III

am³

This collective volume is the third publication of the group *Arte y Memoria*, which on this occasion publishes the Antonio Gargallo University Foundation and in which also collaborates the *Observatorio Aragonés del Arte en la Espera Pública*, an interdisciplinary group of researchers recognized as “consolidated group” by The Government of Aragon. And it is also linked to the results of the research project of the National Plan I+D+i *Museums and cultural districts: Art and institutions in areas of architectural-urban renewal* (MINECO / FEDER, ref. HAR2015-66288-C4-01-P).

As always, the development of our research is based on a multidisciplinary approach that reveals the complexity of the relationships between art, memory, oblivion, war and other conflicts, showing, in a polyhedral way, the many theoretical proposals that are approaching these subjects from the different disciplines that study it, establishing some paths that are superimposed until their convergence in a complex unit that forms the final work. Because it is a complex phenomenon, it is not intended to direct the object of research towards closed conclusions, but rather to open ourselves to the complexity that this subject adopts in its multiple dimensions and possible combinations with modern art.

We begin this new volume of “Arte and Memoria”, with an approach to this fascinating binomial through the article of Jesus Pedro **Lorente**: “The History of Art in the University the XXI century: from the historical rote teaching to the patrimonial empiricism” that arises of the analysis of his teaching and research project presented recently to the competition-opposition to a Chair of History of Art at the University of Zaragoza. Then, we can read the American writer Edward **Schwarzschild**, who tells us in a brief story, the dangers that currently exist at US airports. The protagonist is Claudia Pollende, who is going on a weekend trip to the beaches of Miami, while her mother is on

her deathbed. The whole story unfolds on the premises of the Albany airport. When arriving at this airport, the protagonist delivers her luggage at *check-in*. Her flight has a slight delay because of the snow. In the end, Claudia decides not to take the flight, but her luggage is shipped, she asks to be sent home. But they do not allow her to leave the airport, because once you have checked in your luggage and you are boarded, you can not change plans; You can not leave the airport freely. Since you start to be suspicious...

Likewise, we will see several studies on “installations” that use the exhibition space so that the spectator can live an aesthetic experience inhabiting a route created by the artist: the couple **Prieto & Ruiz** brings us closer to their large-scale multimedia narrative installation, divided into Sections *Grenze* (1994-2016), held on the subject of the “frontier”. In this project, the meaning and existence of boundaries acts as the backbone of discourse, and brings the viewer closer to the concept as a physical dimension; as the creation of an artificial territorial line, to an indefinite, changing and insecure territory. At the same time, it raises the difficulties of the subject in the socio-political space, in particular, in the geographical land line that divides the territories erecting borders and manufacturing states. María **Fernández** studies the work of Christian Boltanski, a multidisciplinary artist, whose great interventions in monumental spaces and their great facilities that not only offer the spectator the dramatic space that we are looking for, but also, as in the theatre, act as antagonists to facilitate the conflict. For this, its fundamental tool is the use of collective memory, uses it to install itself and to cruelly dig into the individual memory of each one of us.

Then, Alfonso **Revilla** shows us a little-known and unusual view of creation in Africa. It presents a panorama of contemporary African art that claims its own reading of history and the social and political problems derived from it. Contemporary African artistic expressions offer us a reading of war, violence, colonialism, neocolonialism, racism, consumerism, etc., placing us, as spectators, in a critical position regarding our history and the ethnocentric parameters of approximation to reality that invade our way of life.

The Spanish Civil War serves as an argument for the investigations of: Natalia **Juan**, who, in her work, brings to light some of the photographs made by Vicente Plana Mur, in the city of Huesca during the Civil War. This interesting photographic material is preserved in the Altoaragón Image and Photograph Archive and helps us to illustrate part of the collective memory. These are snapshots taken directly on the battle front that capture the horror, the life in the trenches, the bombings, the destruction that these provoke in buildings and monuments, the vehicles of war and all sort of group portraits and individual portraits that give us a brushstroke of the protagonists (in many cases anonymous) of the war. And, the graduate, Lucia **Villarroya**, with her research seeks her identity through the memory of her relatives, who were evacuated from Teruel by the Republican army during the Spanish Civil War. She materializes the feelings of all these people evacuated from their home building an artistic project that approaches the fragility of the memory and the memories that are fading into oblivion.

The analysis of the iconographic representations of some works of art in the capital of Teruel is the axis of the works of: José **Carrasquer** and Pedro L. **Hernando**, who analyze the historical

and artistic importance of the iconographic representation of a bird known as the bird of *Memnon* Or *Avis pugnax*, since the scientific publications, neither from the zoological point of view, nor from the artistic point of view, have adequately valued its importance. In the work, we demonstrate the importance of the legend of *Memnon*, the existence of this bird, in the species *Philomachus pugnax*, whose behaviour coincides with that described in the classic texts, and finally, proposes the analysis of some representations of birds of medieval art, whose reading, through its identification with *Avis pugnax*, is much clearer and more logical. And José **Aznar**, who makes a comparative, formal and compositional analysis of the high relief allegoric dedicated to “*Los Amantes de Teruel*” by Aniceto Marina, located in the rest area of the Paseo del Óvalo de Teruel (1920-1021) The work of the engineer José Torán de la Rad, and the oil painting on canvas “*Los Amantes de Teruel*” (1984) by Muñoz Degrain, which is in the Prado Museum.

The students of the Fine Arts degree Hugo **Casanova** and Leticia **Burillo** bring up an artistic project “citizen sonorous” on the Open Sky Museum of Teruel (MCAT) of the neighbourhood of San Julián that arose from the cultural self-management of the neighbourhood association of this neighbourhood and of its relation with city institutions. Creating a tour by the MCAT, they become mediators between people and urban art. This also serves, as a survey, for the study of the relationship between the spectators and the message that artists leave on the streets, to social memory.

And finally we will see a study on citizen groups and cultural self-management by María **Lorenzo**, in a work whose analysis focuses on the processes of cultural self-management, that is to say in those in which the work of mediation and facilitation is developed by a citizen collective which precisely participates in the organizational decisions of a cultural space. This self-management of the production of the activity entails in itself a construction of the most reliable own story of the usual ones in traditional institutions. It is built, therefore, also self-created cultural story for the formation of memories.

José Prieto Martín
Principal Investigator

LA HISTORIA DEL ARTE EN LA UNIVERSIDAD DEL SIGLO XXI: DE LA ENSEÑANZA HISTÓRICA MEMORÍSTICA AL EMPIRISMO PATRIMONIAL

Jesús Pedro Lorente

Universidad de Zaragoza

jpl@unizar.es

Me siento muy honrado por la invitación a escribir unas líneas para este nuevo volumen de “Arte y Memoria”, un fascinante binomio al que nunca acabaremos de sacarle partido, explorándolo cada vez nuevas vías según convenga a la ocasión. En mi caso esos dos términos favoritos los he empleado de forma reiterada en el proyecto docente e investigador que presenté el pasado septiembre al concurso-oposición a una Cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza. Aún está muy vigente la tradición académica dispuesta por el marco legislativo anterior según el cual los opositores habían de presentar una memoria que, como la palabra misma indica, ofreciera una mirada retrospectiva sobre el concepto y desarrollo de sus especialidades científicas, revisando los métodos y fuentes específicos de las mismas. Esa forzada memoria supuso para muchos un compromiso de efecto inhibitorio¹. Ahora se espera de nosotros que propongamos una reflexión proyectada al futuro, pero no deja de ser una panorámica personal en la que cada candidato ofrece su particular análisis epistemológico revelando su propio posicionamiento en la disciplina científica. En mi caso, ese reto ha sido un estímulo para manifestar mi punto de vista sobre la evolución universitaria de los historiadores del arte. Algunas partes de ese relato argumental ya las he dado a conocer en publicaciones de cariz historiográfico, en las que me he decantado a favor de

¹ Remito a las conocidas palabras, ya muchas veces citadas, sobre “el efecto inhibitorio de la llamada memoria de oposiciones” en el artículo de G. M. BORRAS GUALIS, “La Historia del Arte, hoy”, *Artígrama*, nº 2, 1985, pp. 213-238 (Cf. pp. 215-218).

la actual corriente patrimonialista, que en realidad no es ninguna novedad, pues está muy enraizada en los orígenes de esta profesión.² Pero aprovecho ahora para remachar esa apuesta desde puntos de vista educativos.

Tradicionalmente en otras disciplinas se “dictan” conferencias y clases leídas o al menos verbalizadas con el apoyo de un guion escrito.³ En cambio, la buena memoria ha sido hasta hace poco requisito fundamental en los procesos de enseñanza-aprendizaje de los historiadores del arte, pues las clases se desarrollaban en casi total oscuridad, así que al docente le resultaba difícil leer algún papel mientras manipulaba el proyector de diapositivas (mi truco favorito ante un lapsus mental era echar atrás y sacar la imagen en cuestión para mirarla a la luz del foco, argumentando que debía comprobar si quizá estaba del revés, mientras en realidad miraba los escritos del marquito donde constaban autor, título o fecha, etc). Pero también los estudiantes tenían que ejercitar su memoria porque las colecciones de diapositivas eran un recurso caro y limitado, que no estaba a su alcance, así que lo habitual era ir dibujando rápidos esbozos para ayudar a retener en la cabeza detalles que no siempre sería fácil encontrar en la bibliografía disponible. La superioridad del profesor se manifestaba precisamente en su posesión de imágenes a veces difíciles de encontrar en manuales y libros de la biblioteca, con la consiguiente ansiedad para los alumnos. Ahora quizá hemos pasado al extremo opuesto, pues ellos suelen tener tanta habilidad o más para encontrar en internet las fotos que el docente usa para sus presentaciones, e incluso les pasamos copia de las mismas así como artículos o ensayos escaneados en PDF a través del Anillo Digital Docente, en la medida en que la legalidad lo permita. En la Universidad de Zaragoza la plataforma más usada es Moodle 2, y en ella cada curso académico yo voy colgando en pdf los power point usados en mis clases, ejemplos de exámenes anteriores y de textos para comentario, así como artículos o publicaciones diversas, quedando estos materiales a disposición de todos los matriculados (incluso los que de forma regular o esporádica no asistan presencialmente en el aula).

Podría parecer que esta situación ha “normalizado” o igualado nuestra especialidad con las demás, pues en el siglo XXI todo profesor, ponente o conferenciante habla en público normalmente usando el power point como apoyo didáctico. Antes los colegas de otras disciplinas no escondían su fastidio en los congresos cuando le tocaba intervenir a un historiador del arte y había que apagar la luz o bajar las persianas; ahora ya todos precisamos iluminación tamizada, pero la tecnología digital permite gran nitidez con mucha menos oscuridad y desde la pantalla del ordenador cualquier ponente puede mirar un texto a la vez que proyecta imágenes, acompañadas de rótulos, esquemas u otras informaciones complementarias. Ahora bien, el cambio pedagógico más importante ha ido más allá de lo tecnológico, afectando también al factor humano. No dejaban de tener aquellas lecciones con proyector de

2 J.P. LORENTE “Derivas de la formación artística en la Universidad: regreso a los orígenes de la Historia del Arte como Patrimonilogía”, en Silvia MARTÍ MARI (coord.), *Usos del Arte: Transmisión de usos y saberes en torno al arte*. Teruel, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, 2016, p. 13-18. IDEM, “La convergencia con la Museología tras la crisis de la Historia del Arte”, en *La formación artística: Creadores-Historiadores-Espectadores. Actas del XXI Congreso del CEHA*, Santander, en curso de edición.

3 En inglés al profesor universitario se le denomina *lecturer* o *reader*, que etimológicamente significa “lector”, pero aunque en conferencias y congresos muchos británicos y norteamericanos siguen leyendo ante sus audiencias, esta costumbre está desaconsejada en nuestro contexto universitario.

diapositivas un punto de fascinador espectáculo asombroso, comparable a las suspensiones de la percepción que Jonathan Crary atribuye a las linternas mágicas u otros pioneros artilugios modernos:⁴ inmediatamente el aura luminosa de las imágenes focalizaba la atención, mientras el historiador del arte oficiante las identificaba de memoria y revelaba los datos pertinentes (yo admiraba mucho la capacidad de Ángel Azpeitia para decir de corrido todas las fechas de nacimiento de los artistas). Desde que damos las clases con ordenador ya no necesitamos recitar de cartilla esa información, que podemos escribir en el power point; pero el uso de los dispositivos informáticos en las aulas también se ha generalizado entre los alumnos, que a veces están en el aula tecleando apuntes y otras veces consultando Internet, quizá sobre cosas relacionadas con la lección, o quizá no... Así que ha cobrado más importancia desarrollar técnicas discursivas para capturar su interés.

Esto ha alterado por completo la situación y el proceso educativo, porque antes escuchábamos en la oscuridad las explicaciones del profesor que hablaba como un oráculo en pie tras el proyector de diapositivas: elevándose sobre el ruido a veces atronador del artilugio, su voz “en off” sonaba sin que apenas osásemos mirarle, pues tanto el discurso interpretativo como la atención de los alumnos estaban centrados en la pantalla, donde las imágenes iban sucediéndose o emparejándose a brincos. En cambio ahora ya no somos una voz sin rostro susurrando a oscuras; los historiadores del arte en la era digital damos la cara hablando al auditorio desde delante y todos nos ven junto a la imagen proyectada, como los locutores de algunos documentales televisivos sobre arte o naturaleza a quienes la cámara confiere tanto o más protagonismo que a los elementos objeto de comentario... De la peroración descriptiva e impersonal que caracterizaba aquella disciplina “mojigata” sobre la que ironizaba Preziosi, estamos pasando así a un discurso provocadoramente subjetivo e incluso polémico, el de la “Historia Crítica del Arte”, que enfatiza las alocuciones singulares e interpretaciones en primera persona.⁵

O al menos eso es lo que suponen en la actualidad los más candentes debates didácticos, que dan por finiquitada la lección magistral unidireccional, en la que el profesor—catequista transmitía ritualmente doctrinas canónicas a sus discípulos. Se supone que ya estamos en el tiempo de los puntos de vista plurales y de las clases participativas, más abiertas al diálogo y al cuestionamiento crítico. Esto es algo plenamente asumido en la teoría pero que requiere una amplia gama de recursos psico-sociales presuponiendo dotes especiales en el profesor para saber canalizar la participación del grupo. Yo no siempre lo logro. Ahora bien, una vez perdido el ritual mágico de iluminar un auditorio sombrío con el proyector de diapositivas y con nuestra resplandeciente memoria, disponemos hoy día de un recurso espectacular: las obras de arte. Sigue siendo muy habitual analizarlas a través de reproducciones vistas en pantalla, pero determinados valores solamente pueden ser percibidos

4 CRARY, J. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal, 1999. Véase también GARCÍA OLLOQUI, M. “La didáctica de la Historia del Arte a través de las diapositivas”, *Espacio y Tiempo. Revista de Ciencias Humanas*, nº 2, 1988, p. 67-84; NELSON, R.S “The slide lecture, or the work of Art ‘History’ in the Age of Mechanical Reproduction”, *Critical Inquiry*, vol. 26/3, pp. 414-434.

5 PREZIOSI, D. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven-Londres, 1989. IDEM, *Brain of the Earth’s Body: Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2003. ELKINS, J. *Stories of Art*, Londres-Nueva York: Routledge, 2003. MANSFIELD, E. *Making Art History. A Changing Discipline and Its Institutions*. Londres & Nueva York: Routledge, 2007.

por el alumno en contacto empírico con el arte. Ni siquiera en el caso de una pintura, fotografía u otra obra eminentemente bidimensional su reproducción proyectada hace cabal justicia al colorido natural de la obra artística, ni da idea de las dimensiones reales de la obra comentada, pues el alumno ve en la pantalla al mismo tamaño un gran mural y una pequeña estampa, etc. Por su parte, el espacio arquitectónico ha de ser "vivido" y recorrido personalmente en sus múltiples itinerarios, sucediendo lo mismo con la apreciación del espacio externo del urbanismo, con la captación del volumen escultórico desde sus múltiples puntos de vista, o con la experiencia de los materiales, las texturas y las técnicas de distintas manifestaciones artísticas que sólo directamente pueden ser aprehendidos. Mucho más en el caso de lecciones sobre museos, que no se pueden estudiar sin experimentar su visita reiteradamente, en diferentes momentos. De ahí la necesidad que ahora tanto reivindicamos de elevar el índice de experimentalidad de nuestra docencia.

Esto no es sino una vuelta a los inicios, cuando aún no existían los proyectores de diapositivas o eran demasiado caros para las universidades de un país pobre, así que los primeros catedráticos de Historia del Arte, como Elías Tormo o Andrés Ovejero, salían regularmente con sus alumnos al Museo del Prado o de excursión a visitar monumentos. Nunca se dejó de hacer en épocas posteriores (algunos de los recuerdos más intensos de mis años de carrera son del viaje de estudios por Andalucía con Gonzalo Borrás). Pero ahora estas clases prácticas externas se han convertido en parte cardinal de nuestra docencia, desde las breves escapadas a museos y exposiciones en la propia ciudad a viajes de mayor duración y recorrido. Casi la mitad de mi carga docente corresponde a estas salidas, especialmente con los alumnos de la asignatura "Museología y Museografía", convenientemente divididos en dos grupos, para no superar el máximo de veinticinco personas. Tampoco andan escasos de esa praxis formativa los alumnos de postgrado, particularmente los del Máster en Gestión del Patrimonio, que pasan un intenso fin de semana con los profesores en un Taller Integrado visitando alguna comarca aragonesa, y obligatoriamente han de realizar 200 horas de prácticas en alguna institución patrimonial.

Esta vis práctica está cobrando también gran protagonismo en los procesos de evaluación. Lo que importa no es tanto la erudición almacenada en el cerebro sino el proceso mismo del aprendizaje (proceso que el alumno podrá reconstruir fácilmente en el futuro). En el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza hay que calificar por medio de, como mínimo, dos pruebas: una suele ser práctica, y en la teórica ya no se exige tanto como antaño aprender de memoria nombres, fechas u otros datos (unos conocimientos que a lo peor se pierden en seguida después del día del examen). Somos muchos los profesores que optamos por pruebas en forma de un test con múltiples respuestas previas. Este método tiene la ventaja de que su resultado es una calificación objetiva, que mide con precisión los resultados. Existen múltiples variantes de estas pruebas objetivas: todas tienen en común que basta reconocer las opciones correctas, sean fechas, nombres u otras cuestiones, no es necesario saberlas de memoria. Por otro lado, siempre hay también un ejercicio de redacción, para el que yo ofrezco la posibilidad de elegir entre dos opciones argumentales: La primera consiste en escribir sobre uno de los temas explicados en clase; la segunda opción es un ensayo de tema libre basado en el comentario de una imagen elegida por mí y siempre escojo un ejemplo al que hayan podido tener acceso directo en Zaragoza, con objeto de animar a los alumnos a visitar la ciudad, sus museos y exposiciones en vez de estudiar sólo a través de textos o ilustraciones e internet.

Por último, otro aspecto en el que la orientación práctica va primando sobre el estudio teórico de la Historia del Arte es en general el perfil del profesorado y de las materias impartidas. En el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, que se constituyó en el año 1987 hay aproximadamente una cuarentena de docentes; la mayoría ejercen en paralelo (obligatoriamente en el caso de los profesores asociados) una actividad profesional e investigadora relacionada con el estudio y tutela del patrimonio histórico-artístico, lo cual sin duda enriquece el perfil profesionalizante de sus lecciones. Esta tendencia ya estaba muy presente en la Licenciatura en Historia del Arte aprobada en 1995, que distribuía en cuatro cursos académicos una serie de materias troncales, obligatorias y optativas, incluyendo entre esas últimas cuatro asignaturas de carácter profesional: “Museología”, “Historia de la restauración artística y arquitectónica y legislación de Patrimonio”, “Catalogación artística, expertización y mercado de Arte”, e “Historia de la Crítica del Arte”. Por tratarse de asignaturas optativas y cuatrimestrales todas hubieran podido quedar suprimidas en los planes renovados de la Licenciatura de Historia del Arte que se pusieron en marcha en el curso 2002-2003, cuyas enseñanzas se repartieron en cinco cursos académicos primando la carga lectiva de troncales y obligatorias, sobre todo de carácter anual; no obstante, siguieron manteniéndose tres de esas asignaturas de carácter profesional: “Museología”, “Teoría de la restauración arquitectónica y legislación de Patrimonio”, y “Catalogación artística, expertización y mercado de Arte”.

Sobre estos precedentes, adaptándonos al proceso de convergencia europea en materia educativa iniciada con la Declaración de Bolonia en 1999, que tiene como principal objetivo el establecer un Espacio Europeo de Educación Superior (EEES), se llegó al actual Grado en Historia del Arte, fundamentado en el *Libro Blanco* realizado en 2005 sobre la situación nacional e internacional de estos estudios y su futuro, donde había un epígrafe titulado elocuentemente “¿El nombre hace la cosa?” para sugerir la oportunidad de una nueva denominación para esta carrera universitaria.⁶ Pero finalmente se conservó la denominación tradicional, Historia del Arte, mantenida por consenso entre todos los campus españoles con estos estudios. Se partió de la base de que las enseñanzas de Grado tienen como finalidad una formación general orientada a la preparación para el ejercicio de actividades profesionales. En este sentido el Grado en Historia del Arte implantado en la Universidad de Zaragoza a partir del curso 2010-2011 busca el equilibrio entre los contenidos más teóricos con los de tipo aplicado, persiguiendo una enseñanza atenta a las demandas sociales para cinco salidas laborales: investigación y enseñanza; protección y gestión del patrimonio histórico-

6 Dicho Libro Blanco fue fruto del consenso para coordinar estos estudios en España, basado en el *Acuerdo interuniversitario de los Departamentos de Historia del Arte de las Universidades españolas*, tras las reuniones que por iniciativa del Comité Español de Historia del Arte (CEHA), tuvieron los Directores de Departamentos de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, Central de Barcelona, Castilla-La Mancha, Córdoba, Extremadura, Girona, Granada, Illes Balears, Jaén, La Laguna, León, Lleida, Autónoma de Madrid, Complutense de Madrid —con sus departamentos de Arte I, Arte II y Arte III—, Málaga, Murcia, Navarra, Oviedo, País Vasco, Salamanca, Santiago, Sevilla, Rovira i Virgili de Tarragona, Valencia, Valladolid y Zaragoza. La representante del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza fue la profesora Pilar Biel Ibañez, una de nuestras más entusiastas defensoras de los estudios sobre patrimonio. Debemos a ella gran parte de lo redactado bajo ese epígrafe, que cita extensamente un *Informe sobre la evaluación de la titulación de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza* de octubre de 2002, en el que se reclamaba ir más allá de la tradicional identificación de estos estudios con la enseñanza y la investigación para hacer consciente a la sociedad de que el historiador del arte es un experto en patrimonio cuyas competencias se extienden desde su conocimiento hasta su gestión, pasando por su conservación, siquiera sea porque las decisiones acerca del patrimonio artístico en cualquiera de esos niveles han de estar basadas en la comprensión histórica de los monumentos y obras de arte.

artístico y cultural en el ámbito institucional y empresarial; conservación, exposición y mercado de obras de arte; difusión del patrimonio artístico; producción, documentación y divulgación de contenidos histórico-artísticos. Esta orientación curatorial se hace ahora aún más explícita en otras universidades, como la de Lérida, donde este año 2016 han implantado el denominado Grado en Historia del Arte y Gestión del Patrimonio Artístico.

La “crisis de la Historia del Arte” de la que tanto se habla, ha prodigado muchas propuestas para superarla que ponen todavía más énfasis en las labores de tutela del patrimonio histórico-artístico. También en la Universidad de Zaragoza, donde ya desde 1998/99 se comenzó a impartir un título propio destinado a la formación de gestores, denominado *Curso de Postgrado sobre Gestión del Patrimonio Cultural*, que contó con la colaboración y aportación económica del Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, cuyo interés por estos estudios animó a su reconversión en título oficial a partir del curso 2005-2006, y, finalmente, como Máster Universitario aprobado por la ANECA a partir del curso 2009-2010. En esta larga trayectoria se han ido abordando algunas modificaciones menores pero, a pesar de la desaparición total de las subvenciones, en la medida de lo posible se ha mantenido la presencia de profesionales externos a la universidad especializados en las diferentes facetas de la gestión del patrimonio tanto desde corporaciones privadas como de instituciones públicas: ellos aportan su experiencia y su capacidad para la resolución de los problemas en la praxis curatorial. Del mismo modo, se ha ido ampliando la relación de empresas e instituciones que colaboran con el Máster recibiendo alumnos en prácticas.

Igualmente en el curso académico 2009-2010 fue diseñado el Máster universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte, reformado a partir del curso académico 2014-2015. Es una titulación de un año de formación especializada que culmina en un trabajo de investigación original, conducente quizás a una tesis doctoral u otro tipo de especialización en esta disciplina: la docencia e investigación como profesores universitarios o miembros de institutos o centros de investigación, conservadores de museos fototecas, filmotecas, gestores del patrimonio histórico-artístico y cultural en el ámbito institucional y empresarial, profesionales vinculados con la exposición y/o mercado de obras de arte en instituciones o centros culturales (públicos o privados), galerías de arte, casas de subastas o anticuarios y profesionales dedicados a labores de producción, documentación y divulgación de contenidos histórico-artísticos.

Por último, también en el curso 2009-2010 se implantó el Programa de Doctorado en Historia del Arte, que se va a extinguir en el presente curso 2016-2017 pero sin cortes traumáticos, pues ya está funcionando el nuevo, con muchas diferencias administrativas pero no en cuanto a las tesis doctorales. Muchas son las dedicadas a coleccionismo, conservación, museología, u otros aspectos de la tutela patrimonial. Algunas de ellas en el marco de proyectos de investigación subvencionados. En relación con ello, me interesa comentar que desde enero de 2016 a diciembre de 2018 está vigente el proyecto i+d *Museos y distritos culturales: arte e instituciones en zonas de renovación arquitectónico-urbanística* (código HAR2015-66288-C4-01-P), del que tengo el honor de ser IP1, secundado por Natalia Juan García, que es la IP2. Ligados también al mismo están Pedro Luis Hernando Sebastián y Sonia Sánchez Giménez, docentes del Departamento de Historia del Arte en el campus turolense, así como el profesor José Prieto Martín, escultor e investigador que ya

figuraba en el proyecto precedente, más específicamente dedicado a barrios artísticos. Partimos de la base de que la cultura es un elemento clave de identidad, en la medida en que haya perennidad y transmisión de valores de unas generaciones a otras. Los museos son instituciones de la memoria, y ese es el quid de nuestro análisis sobre los procesos de musealización y dinamización territorial catalizada por las artes, pues estudiamos los *clusters* culturales desde el punto de vista de su éxito y reconocimiento a largo plazo, cuando ya disfrutan de la reputación de poseer un particular encanto. Esta (re)construcción histórica sería pues un factor asociado a al recuerdo perdurable por el valor añadido de un glamour especial asociado al arte. Y no sólo me refiero a los artistas y sus creaciones, sino también a su inmortalización a través de las artes visuales (pinturas, esculturas, grabados, fotos, cine) desde un punto de vista iconográfico y sociológico.

Tales agregados diacrónicos son también la base argumental de muchos ensayos reunidos en este tercer volumen del proyecto “Arte y Memoria”, que desde Teruel divulgará por el mundo y transmitirá a la posteridad los afanes de un amplio elenco de autores ligados a esta iniciativa interdisciplinar. Todos nosotros estamos muy ilusionados por el nuevo Instituto de Investigación sobre Patrimonio que ya se está constituyendo en la Universidad de Zaragoza, en cuyo seno es previsible que se integren en el futuro nuestras colaboraciones y quizá con su apoyo salgan aún más espléndidos los siguientes volúmenes de esta serie. Será otra prueba del creciente protagonismo del patrimonio artístico en los afanes de nuestra Universidad, algunos de cuyos ilustres precedentes he referido aquí, pero con fundado optimismo podemos augurar que sus páginas más brillantes están por escribir.

GIVE ME GRACE

Edward Schwarzschild*University at Albany, NY.
eschwarzschild@gmail.com*

Before she opens her eyes, Claudia Pollender thinks maybe she's spooned herself beside her mother again, except they're in a boat, a scull, to be precise, her old four when she coxed for the UAAlbany Crew Team, and they're out on the Hudson, her mother sitting in as her stroke with no idea how to do the job. Claudia's offering easy, step-by-step instructions, but her mother isn't listening, she's just giving up, releasing her oar, about to drop it into the water, and the boat is drifting. The rising sun is erasing the last stars in the dawn sky and Claudia keeps doing her best to cox, slipping between the sweet and the profane, using her usual patter to motivate her mother and the rest of the team —don't give me this shit, you can do better, come on bitches, pull— but Tommy and the rest of the team have vanished and it's just her mother and she's full-on surrendered now, leaning back until she's completely prone, stretching out, impossibly tall, her head at the bow, her feet settling into Claudia's lap. She's barefoot and someone needs to clip those ghoulish, yellowing toenails. They're the color of bad teeth. *Stroke, for god's sake!* Claudia shouts. *Give me a real power ten, woman!* She can feel her voice cracking. Hoarse, soon to disappear. She leans forward, reaching for the oar, and then it's obvious the boat will capsize any second, and she knows from experience the water will chill her to the bone.

So she bolts out of bed and hustles downstairs to make sure nothing has happened overnight. All is quiet, except for the sound of her footsteps and the pounding in her chest, her skull, her skull, ha ha, her

funny mind. Just another day in this pre-death house and she tells herself to stay cool, even though it is also her travel day, the first day since the latest diagnosis that she won't sleep at home.

She decides to get a run in, but before she heads out, she calls Tommy, hoping for a lift. He's working on a construction project in Rochester, so he's been away, but he's also been dodging her more and more. No wonder her father likes him. Dodgers of the world, Unite! Tommy often says he's not ready for commitment. Then he says they're meant for each other. His favorite evidence is the way they got booted off the crew team together. He could at least treat her to better lines. It's tiresome, except when she's next to him.

"About to do my pre-flight run," she tells his voicemail. "Next run will be on the beach with you. Can't wait." Then out she goes.

It's cold, but it's nothing like being on a choppy river in spandex and sweats before sunrise. She was never a runner until crew, all those hills, you need thick thighs, killer legs to row right, and those miles helped keep her at the perfect cox weight. After she left the team, she kept running the hills. Even when she dreads stepping out, when she has to force herself to put on the tights and the bright shoes, she knows she'll come back in feeling better, surprised once again that she could have hesitated at all. A run is always a good idea, especially when it doesn't feel like one.

Some runs she treats like a 5K head race, other runs are like a pure 2K sprint. This will be a sprint because she wants to get back in time to pack, so she chooses a few quick laps around the dinky, polluted lake in Washington Park. She dashes across the street, whizzes down the hill, right past the defunct art-deco boathouse. The cold, bracing air hits her face. She pushes herself to accelerate, make each lap faster than the last. There's a fine track at UAlbany's poured concrete monstrosity of a campus, but Claudia always liked leading the team downtown, riling them up with call and response chants: *I don't know but it's been said if you don't run fast you'll wind up dead; I don't know but in this race if you run hard enough you'll find grace. Count off, one two, count off, three four...*

The gravel path sticks close to the water and Claudia lets her thoughts go, focusing on her body. Breathe and keep on accelerating, use your arms to pull yourself along, lean forward, push and push and push. She scorches the last lap and sprints home and by the time she's in front of the house she has to bend over, hands on her knees, hacking up a lung, the old 2K cough.

She coughs through her shower, coughs through the drive to the airport, finally stops coughing on the shuttle from the economy lot, and then when she steps inside the terminal, she feels worse. The air tastes wrong, the light is unnatural, off-phase, and everything is too loud. There are metal grates in the floor near the sliding doors and they rattle and bang as people step on them and roll their luggage along. White wire sculptures hang down from the vaulted ceiling above the baggage claim area and the escalators. It's art, but it could also be garbage leftover from a ruined house—a shard of fence, a sharp shingle, a broken window. She looks away from it and sees a woman in a TSA uniform leading a German shepherd past a line of suitcases.

At check-in, she hands over her bag and walks away, unburdened. Again, she tries to work up excitement for the trip. The best she can do is keep going through the motions, see where it leads her, push down the desire to run back outside, run all the way home.

There's a Dunkin' Donuts before the entrance to the checkpoint. She pauses there and calls Tommy again. No luck, so she joins the short line and moves forward quickly and when she looks up she's face-to-face with a young-ish officer and he's asking for her boarding pass and identification. "Miami," he says. "Lucky you."

"I guess," she says, looking to see what's in the eyes of this guy and —surprise surprise— she finds herself comparing him to Tommy. She likes his strong, craggy face, even though he looks exhausted. Far more filled with sadness than her father. Who knows about what. She'd ask him if they had time. No rings on his fingers.

"Well, Ms. Pollender," he says. "If you don't want to go, you could stay here and I could do a few days on the beach."

He's just being friendly. More of the world's banter coming her way. But her patience is limited. "Maybe I'd be more excited about the trip if my mother weren't on her deathbed."

He looks up then, into her eyes. "I'm sorry to hear that," he says.

She's grateful for the eye contact, almost guilty. No need to lash out at him. She notes the name pinned to his chest: Officer Bernard. "It's not your fault," she says.

He glances behind her, checking on the line. "My mother drives me crazy," he says, "but I don't know what I'd do without her."

"I don't know what I'm going to do," she says. It's the most obvious thought in the world, but she looks out over the checkpoint and remembers that everyone, those in uniform and those taking off their shoes and binning their bags, they all have mothers, living and dead. It could be her game for the day. Study a face, imagine the mother.

Then, as if to offer an immediate challenge, a fierce, squat female officer comes over, her hair pulled into such a tight bun she must have a constant headache. "We're not here to chat up Twinkies," she says. "Line or no line."

"Roger that," Officer Bernard says, shaking his head.

Claudia doesn't have a chance to ask about the jargon. A handful of passengers have lengthened the line. But if she's a *twinkie*, what would that make the heavy-set, borderline enormous woman right behind her? Officer Bernard scribbles a few marks on her documents and hands them back. "I'm really sorry," he repeats. "Apologies for my soulless co-workers. Take care of yourself."

A fine idea, but can she do it? She bins her clogs and purse, pushes it all forward. Then she steps into the big machine where she's supposed to raise her arms above her head. On the other side, two officers, a man and a woman, are waiting for her. The woman, athletic and tall like a volleyball player, stares at a screen by the side of the machine then points to her upper right thigh. "We've got an anomaly," she says. "I'll need to pat down that area. Are you sure you have everything out of your pockets?"

"I think so," Claudia says. Still, to be sure, she reaches down into her pocket and pulls up a tiny wad of balled up tissue. She offers it to the young woman.

"You think I want your used tissues?" the officer says, busting out a horsey laugh. "Just hold those snot rags where I can see them." Then she uses her two blue-gloved hands to smooth over Claudia's upper thigh. A moment of pressure, slide, and done.

Claudia gives the woman a goodbye glare as she steps over to reclaim her purse and clogs. What sort of mother? she wonders. Alive or dead?

Claudia tosses the tissues in a trashcan and passes through the tail end of the checkpoint with ease. She slips her clogs back on, walks straight ahead to the monitor, and sees her flight is running late. She could get tense about it. But don't, okay?

This weekend is for me, she tells herself. Let's start right here, right now. What do I need? She's thirsty. So she walks to Starbucks and gathers liquids. No more coffee, just orange juice, mint tea, water. Stay hydrated. She definitely does not need a headache.

She tells herself she didn't buy all these liquids to help wash down a pill or two. She's telling herself that again, more firmly, when the large woman from the security line sits down next to her. Watching it happen is like watching a globular liquid pour itself into a chair. How will she ever get back on her feet? Where are her feet? Who knows, but her mouth is almost right up against Claudia's ear and, apparently, she has good ears of her own. "I wasn't far behind you at the checkpoint," she whispers. "I heard what you said about your mother. Do you want to talk about it?"

Claudia senses something unhinged about this woman. But maybe that's just projection. And yet, how does anybody become this shape? What's the mother story here? Seems more like the work of a man. A single father. Available for years and then suddenly gone, unreachable.

Claudia doesn't have to say much to learn that the woman's name is Kim and she flew in to Albany from Florida for a reunion with a few old girlfriends. She isn't the sort of person Claudia wants to sit next to on a plane. But let it go. Plenty of people have called her anorexic and bulimic over the years, though she's just thin and fit, even if some of the crew work got a little out of hand. Why pills to begin with? They don't add weight, they don't contain sugar, and they never gave her the munchies.

Plus, Kim seems like a sweetheart. “I’m hungover,” she says. “We haven’t seen each other in years, so we partied hard.” She raises her giant latte. “And this isn’t going to undo that. I might need something stronger.”

What would it take this woman to get hungover? For several reasons, Claudia wants to think about something else. She knows better than to mix alcohol and pills. Which is another twisted way of saying she wants to leave the pill possibility open. She turns toward the wall of windows that looks out toward the runways. “That snow isn’t letting up,” she says. “Think we’ll ever get out of here?”

“As if traveling isn’t difficult enough. And you’ve got your dying mother waiting for you, poor girl.”

“It’s not like that,” Claudia says. “My mother is dying just a few miles from here. She and my father want me to go enjoy myself this weekend.”

Kim shakes her head. “I shouldn’t comment,” she says, “but I suppose it’s good to know what you want. My mother, she was a clinger, all the way until the bitter end. I wish she’d told me to go enjoy myself more often.”

So much for her single father theory. Claudia holds her phone tight in her hand, waiting for Tommy. “I tried to say no,” she says.

Kim searches through one of her bags. Her hands are thick, but small. “I bet you get plenty of people who think they can help you by talking about what it was like for them when they lost their own mothers? I could do that for you if you’d like. Or we could just drink. I really think I could use a drink,” she says. “Keep me company?”

“Maybe I’m the clinger,” Claudia says.

She can’t tell if Kim is listening. But she might have been whispering. In any case, Kim pulls a roll of butterscotch candy out of her bag and pops one into her mouth. “Let’s go drink and talk about men,” she says.

Claudia searches for the appropriate response, but Kim is already struggling back to her feet, an exercise in fluid dynamics requiring all of her attention. Claudia rises too and offers a hand, wrapping her thin fingers around a forearm the size of her own neck. She doesn’t want to be alone and she doesn’t want to veer toward over-calling and multi-texting Tommy—an all too familiar road that could ruin the trip before it starts—so she chugs her juice, carries her tea, and follows Kim toward the bar.

It’s a spot Claudia hasn’t seen before, clearly the work of a group of ambitious, upstate boosters. Her father probably knows the whole story. They’re pushing Finger Lakes wines and handcrafted beers from Cooperstown. Kim doesn’t attempt to hoist herself onto a barstool. She just leans in. She

pulls a tabloid from her bag and slaps it down on the bar. Brad Pitt smiles on the cover. “Do you have a man like that in your life?” she asks. “I’ve heard it can ease the grieving process.”

“Do we really want to be those women who sit and talk about men?”

“What else are you going to build your life around?”

“I don’t know,” Claudia says. “Work?”

“Not one of the great pleasures of my life. Not really a people person. Present company excluded, naturally. But what do you do?”

“Barista,” Claudia says.

The bartender, a woman even shorter than Claudia with dark brown skin, buzzed black hair and braces on her teeth, takes their order—a Bloody Mary for Kim and ginger ale for her. She has the drinks ready in a minute and she sets them on Finger Lakes coasters, giggling. “You two an odd couple or what?”

Claudia doesn’t know how to respond and she watches Kim look down toward her feet, her skin reddening.

“No offense,” the bartender says, quickly. “I’m in an odd couple here too, everyday. Hey Lindsey!” A tall, rail thin woman steps out from the kitchen, probably 6’7” or 6’8”. She rests an open hand on the bartender’s head and rubs it like a good luck charm.

Kim takes a long drink and laughs. Claudia tries to do the same, but she knows it would all be funnier and far more bearable if she had just one pill. She can already feel what will happen when she takes it. It’s been weeks, with the exception of the occasional sleeping pill. For the rest, she’s been waiting for company. Here, with this new friend, she would be safe, and the whole airport would shine and give her joy. She’d have the morning run in the bank, she’d survive this delay, and she’d step off the plane into glorious sunshine and the strong arms of the only real boyfriend she’s had since high school.

The short bartender and the towering cook retreat into the kitchen. Kim watches them go, stirs her drink with the celery stalk, and sucks again at the straw. “Albany,” she says. “If it hadn’t been for my friends, or whatever they are now, this place might have made me sad. And I guess it will keep getting colder? Have you lived here your whole life? Did you stay here for your mother?”

Not the first time she’s heard that question. She didn’t make one decision to stay. “I didn’t want her to be lonely,” she says.

“And did she want you to be lonely?”

"I thought we were going to talk about men. Or work."

"If we get stuck here," Kim says, "you should come hang out with me and my friends."

Claudia imagines Kim and her posse did most of their drinking out on Lark Street. She could have walked around the corner and found them. Maybe their voices had kept her awake. "This isn't a major storm," she says. "They'll keep flying."

"But you'd come hang out with me and my friends," Kim says, "wouldn't you? I think we'd have fun."

She's not going to say no, and she's aware she should respond right away. She doesn't need to pause and think that, really, she's no longer sure what fun is, what it would even look like and how it might feel. More self-pity she wants to ditch. She doesn't need to try to explain that there's an abyss and she has to get to the other side of it, if she ever can, before anything makes sense again, if it ever will.

"Of course we'd have fun," she says, standing up. "Absolutely. I'll be right back."

On the way to the bathroom, she calls Tommy again. He doesn't answer, but then when she's sitting on the toilet, reaching into her bag, her phone buzzes.

"I'm going to be late," he says.

She stands up, flushes, the pills still in her bag. "Wait a second," she says. She rinses her hands, grabs a paper towel, and walks back out into the concourse. "How late?"

"Look," he says. "It's more than late. I don't think I'm going to make it at all."

"You're not serious," she says. "It's not funny, Tommy."

"I can't do it," he says. "The job, the weather."

"This snow is nothing."

"And it's not right anymore. We need to move on with our lives. You need—"

"Not now," she says. "Tommy, listen—"

"I can't," he says, and he hangs up.

She's so angry she almost throws the phone against the window. "Fuck," she says, and she tells herself not to say it too loud. Kim has turned toward her. She waves the phone in the air and holds up a hand to sign that she'll be over in a minute or two.

She knows better than to call him back. They've done versions of this before. He does it more often than she does, but it's part of their dynamic and they're both responsible. She'll have to wait it out.

Or not.

First things first. She takes one of the Vicodin she'd pilfered from her mother's stash. Almost immediately, everything is better. She glides back to the bar and settles in next to Kim. Before she can say a word, the bartender opens the door to the kitchen and shouts, "Okay, she's back!"

The tall girl comes out with a basket of fries and the bartender slides two Bloody Marys forward. "On the house," she says. "Let's do an odd couple toast, but we can't drink on the job."

"Cameras everywhere," the tall cook says, pointing up at the ceiling, and raising a pint glass of ice water.

The bartender raises her own glass of water. Kim lifts her Bloody Mary and Claudia, not wanting to be rude, raises her free drink and takes a bigger sip than she intended. Then it hits her. "I don't have to go," she says. "Why should I go?"

"Go where?" Kim asks.

"I'll be right back," she says. "Sorry." And she walks away from the bar to call the house. No answer. She tries her father's cell. No answer there, either. Is something wrong? Have they sent her off as part of a plan? Does Tommy know? Is that why he can't go through with it?

She doesn't want to create commotion and she doesn't want to be rude to her new friend. Kim. Imagine her on a crew team! "I'm going to talk to the people at the gate," she says. "I'll be right back again."

She thinks she sees the TSA guy from the morning walking by, heading away from the checkpoint. She's not going to bother him. She's aware her state is evolving and not entirely steady. But he turns toward her and heads her way. "Excuse me," he says. "I wanted to apologize again for being flip before. I was sorry to hear about your mother."

"Sweet of you," she says. Is she slurring her words or does it just sound that way to her?

"Are you all right?"

She's drawn to the words on his shoulder. She likes the texture of the patch. "Innovation, Integrity, Team Spirit," she says.

"Have you maybe been drinking?"

“You still want to go to Miami?”

“Wish I could,” he says, “but I need to get back to work.”

“Can I trust you?”

He laughs and shrugs his shoulders. “Depends who you ask,” he says. “My ex would advise against it.”

She’s not standing still to flirt. “I have to go,” she says. “Thanks for the stop and chat.”

“I’ve got another break in a bit,” he says. “Maybe I’ll come find you if the snow keeps snarling traffic. My name’s Greg.”

“Sure,” she says, shaking his hand. “I’m Claudia and whatever, but I might not be here.”

She hustles over to her gate where the monitor has the delay at one hour and forty-five minutes. There’s a harried-looking woman with a pen stuck behind her ear and glasses dangling around her neck on a silver chain. She’s tapping away on a keyboard. “Excuse me,” Claudia says, holding out her boarding pass. “I don’t think I’m going to take this flight after all. You can give my seat to someone else.”

The woman doesn’t look up. Her hand takes the pass and brings it down to keyboard level. “You’re not flying. Okay, give me a second.” She starts tip-tapping away even faster.

“Do you have my address in there?” Claudia asks.

“We don’t need your address.”

“But I was hoping you could send my bag to me. I’m local. I’d be happy to pay.”

The woman stops typing and looks up at her. “You checked a bag on the flight?”

“Just one.”

“Well, you can’t leave the terminal until we’ve pulled the bag off the plane. You’re aware of that, aren’t you?”

Claudia is aware. She knows the truth when she hears it. “I hadn’t thought of that,” she says. “I see now, but it’s my mother, and the guy isn’t even going to be there, so—”

“You cannot leave,” the woman says, her stare unblinking and serious. “Simple as that.”

“How long will it take to get the bag?”

The woman seems to relax, back to her tip-tapping. “I don’t want to lie to you,” she says. “The weather, you know. There’s a lot going on. Let me ask around and I’ll get back to you. Stay close, okay?”

Claudia smells the man behind her before she hears his annoying voice. “Let’s get this thing off the ground before the snow gets any worse,” he says. “How about it?”

“I wish it were that easy, sir,” the woman says. “I’ll make an announcement as soon as I have more information.”

Claudia ranks this guy—over-cologned, ear-whiskered, and rat-faced with big gold rings on his fat fingers—far below the sweet TSA man, but TSA Greg is nowhere in sight. Kim, however, has come to find her. “They call this creeping delay, don’t they?” she says. “They should just cancel if they’re going to cancel. We don’t need the suspense.”

“My boyfriend canceled,” Claudia says.

“Your boyfriend—”

“Or whatever the fuck he is.”

“Come back to the bar,” Kim says. “They’re saving our seats. We’re overdue for our men talk.”

The cologned guy has remained close enough to eavesdrop. “I could use a drink too,” he says.

“Sorry sport,” Kim says. “Women only.”

Claudia lets Kim hold her by the wrist and lead her away.

“Hey, Miss,” the woman at the keyboard says. “Don’t leave the area.”

“We’re not fucking terrorists,” Kim calls back over her shoulder, her whole body shaking with the joke. “We’ll be in your little airport shitbar right over there. Watch us as much as you want.”

Claudia laughs along with her big new friend. What a pair of terrorists they would make! Skinny and Fatso. A cox and the world’s heaviest heavyweight. One flying under the radar, the other taking up the whole screen. It feels strange to laugh, though. Is she slurring her laugh, too? Is that something people do? And she can tell that the attention they’re getting—from cologne man and keyboard woman and from some of the other passers-by—is not the best attention.

At the bar they turn their backs on the airport bustle and Claudia focuses on two things she wants to remember: Don’t drink anymore and don’t start texting Tommy. If he’s going to change his mind, he’ll have to do it on his own and then she’ll decide what to do. Until that time, relax, enjoy the

warmth of the present moment in this fucked up place, wait for the bag, and goodbye. Cab on out of here and then, surprise, I'm home!

Meanwhile, Kim has begun to talk more about her own mother, how the loss still shadows her everyday, even though she couldn't stand her mother.

The next thought bubbles into view and Claudia pushes it away as soon as it rises up: *They made a plan without me!* Maybe if she whispers it she can let it go. Just a fear. It's just a fear. "I think they're in the hospital right now," she says. She's so thirsty and the Bloody Mary is cool in her hand and it tastes fine going down and then she realizes what she's done and bangs the glass on the bar. It doesn't break, but she wishes it would.

"Honey," Kim says, "are you okay?"

"It could be happening in the house," she says.

"What could be happening?" Kim asks. "How about two glasses of water here?"

"I need to check on one more thing," she says, and she heads back toward the gate. She wants to recover her calm. It couldn't have gone far, it was right here a minute ago, but it feels as if she hasn't felt calm in ages. Another pill? Bad idea, obviously. She needs to stay focused. She wants to walk faster. She'd like to run. Is there a hill anywhere in this airport? Up and down a few times and she'd be fine, right as rain.

Tommy, she texts, please?

It doesn't look as if the woman at the gate has moved from her position at all. Her neck must get sore, standing like that hour after hour. The way her head twitches, she could be pecking at the keys with her nose. Claudia remembers to take a breath before she speaks. "Any sign of my bag yet?" she asks, careful to enunciate.

"Look around you," the woman says. "We're busy serving quite a few people, patient people who made their plans and want to stick to them."

"I get that," Claudia says. "I understand. If you could just tell me how much longer you expect it—"

"Let me do my job," the woman says. "Would you kindly let me do my job?"

Claudia respects work. She could share plenty of stories about chatty customers who distract her right in the middle of pouring milk into a latte. They believe they have crucial information that must be shared and she just wants them to be quiet and stay out of her way. So, okay, she can step back. When she does, cologne-guy is right there.

"Got tired of your fat friend?" he says. "Ladies' time over?"

She does a slow, cloggy sprint, super short, maybe ten strides toward the bar.

“Hey!” cologne-guy calls out.

A few people look up, so jangly, so on edge. She breathes and walks the rest of the way to the bar. Kim seems relieved to see her. She pauses in the concourse to text Tommy just once more: *Sweetie. Please please please don't be a total dick.*

“Come sit down,” Kim is saying. “I ordered some wings. They’re not terrible. And I’ve been talking to my friends. They’re setting up a nice dinner for us when we get out of here.”

Claudia’s almost back to her seat when her phone vibrates. Pretty quick for Tommy. Did he have the reply planned and ready-to-send? *Let's not do this. Let's make a conscious choice not to do this & then we'll talk later.*

“What is it?” Kim says. “Don’t let that loser guy get to you. I’ve also called a few friends in Miami and—”

“I’m not going to Miami,” Claudia says, and she begins to sob. “I have to get my bag off the plane. I have to get home. I think they’re trying to spare me.”

“Slow down, honey,” Kim says. “Who’s trying to spare you?”

Claudia takes another drink from the Bloody Mary. It’s warm now, worse than before, and she can’t believe she drank from it again. And she texted. She has to stop. She pushes the drink far away, almost over the edge of the bar. Then she goes to jam her phone deep into her purse, but she misses the opening and it drops onto the floor. She looks down to see if it’s broken. It looks all right. She rests her arms on the bar and lowers her head there. She can feel one of Kim’s tiny heavy hands on her back, rubbing upward in small circles. Her fingers press in gently near the base of her neck. “That’s nice,” Claudia says. “Thank you. I should’ve never left.”

“It’s okay,” Kim murmurs. “You’re okay.”

Claudia slows her breathing again. She could take a nap, let them wake her when the bag is ready. Her eyes start to close and she doesn’t resist and she can feel herself drifting off and she’s no longer sure where she is and then she hears someone say, “Now. Now is the time. And now.” It must be her bag. She jumps up to grab it and get out. But no one new is there, just Kim, and the bartender, removing her drink, chatting with a few other travelers.

“I’ve been a mess, too,” Kim is saying.

There’s her heartbeat and as it speeds up, so does the voice saying *Now and now and now*. She knows it all comes from the same place, inside her body, inside her head, an effect of the drug, the drug plus the alcohol. She can maintain control, can’t she?

"I have to get my bag and get out of here," she says. And then she's dashing back toward the gate.

"Your phone!" Kim shouts after her. "Don't worry. I've got it."

Claudia doesn't see her bag by the podium and, again, the woman seems not to have moved. Again she remembers to breathe. She tells herself that this woman does not have an easy or enjoyable job and a day like today must be even worse than usual. She tells herself to be respectful. Polite. Tamp down that voice screaming *now and now and now*. "I'm sorry to keep bothering you," she says. "But I need to hurry."

"I'm working on it," she says. "I really am. Things are still crazy, as you can see—"

"It's just that my mother's dying," Claudia says. It's one thing to think it, but it's another thing to hear herself speak the words. "My mother's going to die," she says.

And there's rat-face, ear-whisker-guy again, back in her space, his odor much worse than before, like he's used the delay to bathe in his putrid cologne. "We're all going to die, baby," he says.

She needs someone to help her and he is doing the opposite of helping her. "We're all going to die!?" she shouts. Then there's a moment of sudden quiet. "Shit," she whispers. "That's not what I'm saying, you idiot. I just want my bag. I just want to go spend more time with my mother."

She apologizes to keyboard woman, but it's too late, she can see her speaking into the phone, making a request, trying not to attract attention. Time to run, that's what Claudia thinks, or that's what the voice urges *now and now*. What's the difference between her mind and the voice? She can't begin to sort it out. Better to sprint back toward the exit, let whoever wants to try to stop her stop her, but Kim comes close and stands by her side. Here's help, thank god.

"This is my friend," Kim says. "She's having a tough time. Looks like we're all going to be stuck here overnight, right? I can wait here and take responsibility for her bag. I'll vouch for her. You can let her go home."

Keyboard woman sets the phone down. "That's not the way it works," she says. "That would be a breach."

As long as Kim stands next to her, Claudia is sure she'll be okay. What a force this woman is! So solid! Grounded! No need to run now. Even cologne-guy has stepped back. But he's still talking. "Fuzz," he's saying. "Here comes Johnny Law. Five-o, ladies."

She feels frozen, watching the three cops approach the podium. The guy in front is wearing a bulletproof vest that makes him look like an action figure. Shaved head, almost glowing red. His nametag says Carnahan and he has at least two weapons and a pair of handcuffs holstered to his thick black belt. She should have never left the car; she should have never left the house. Carnahan

is with a guy who's even larger than Kim, taller and wider. He waddles, his thighs banging into each other. He has the face of a kid too young to drive. Maybe he started shaving a week ago. Maybe he never shaved in his life. And the third is a short, pissed-off woman, one hand already itching to take out the shiny cuffs on her belt. "Which one is causing problems?" Carnahan asks, and Claudia can tell he's hoping it's her.

"The small one," says keyboard woman. "She has a bag on the plane and she wants to leave the terminal without reclaiming it."

Kim stands tall like a mountain beside her, expanding as she inhales. "Officers," she says. "We didn't mean to create a disturbance. Our flight has been delayed and—"

"You need to step out of the way, Ma'am," Carnahan says.

"What we need is to go and sit down," Kim says. "Give us a few minutes and—"

The big guy leans in and inhales loudly through his nose. "I believe I smell alcohol," he says. "How many drinks have you had?"

"Leave her alone," Carnahan says. "She's a large, sweet girl trying to do the right thing. We're not here to harm anyone. We just need to secure the area."

But the big guy isn't listening. He leans in further. "Horseradish," he says. "Tomato juice. I'm guessing Bloody Marys. More than one, am I right?" He puts a hand on Kim's shoulder and inhales again.

"Don't touch me," Kim says. "Get your hands off!"

Claudia feels like someone has grabbed her, too, and she can't hold herself back any longer. She steps out of her clogs and she runs. She sprints. Up on her toes. She has the route in her mind and no one can catch her. She accelerates. People pull their bags out of her way as she blurs by. "I want to see my mother!" she shouts. "Mom!"

She looks back and sees the pissed-off woman running at her. A pretty quick foxy lady, chugging right along, like another little cox, but not as fast as she is and she takes off again to prove it. *I don't know but in this race, run hard enough and you'll find grace!*

Then Carnahan is somehow right in front of her and he takes her down—like, Bam!, and she's on the floor, nose rubbing the carpet. He pulls her arms behind her back, hard, and then her wrists are tight together and she can barely move them.

"Grace!" she shouts. She lifts her head and sees the checkpoint directly in front of her. "Grace!" she shouts again.

She can hear Kim, out of breath, huffing closer, calling to her. “I’m coming, honey,” she says.

When she glances up and focuses again, she sees Greg, her TSA sweetheart, jawing with Carnahan. “Her mother is dying,” Greg says.

Carnahan scoffs at him. “She says her mother is dying. Meanwhile, she’s trying to flee the airport while a bag of hers is on the plane. What does that sound like to you?”

“Look at her,” Greg says. “Take a second and look. What do you really see here?”

Carnahan doesn’t look down. He shakes his head and waves his fellow officers over. “You need to step off, TSO,” he says. “This is a police matter. You go back to grabbing water bottles and patting down old farts. Speaking of old farts, I think I see your super coming for you now.”

Kim reaches down and tries to help her up, but the female cop pushes her away. “Stand back,” she says, “unless you want us to take you in, too.”

Claudia can see that both Kim and Greg are trying so hard. She wants to help them. “I’m sorry,” she says, but no one seems to hear her. Kim is urging the female cop to take a stand. “Let her go,” Kim is saying. “It’s a bad day. One thing led to another. Hasn’t that ever happened to you? No one has been hurt here.”

The female officer is unmoved. If anything, she’s angrier and she’s almost shouting when she says, “You need to step back. How do we know you two aren’t some sort of diversion? This is the way these things go down. Do not provoke me further. Understand?”

Meanwhile, Greg’s supervisor orders him back to the checkpoint, leaving two different TSA workers to keep the travelers moving along. “Nothing to see here,” they say. “Please walk on.”

Before he goes, Greg kneels down. “I’m going to talk to my boss,” he says. “Try to get calm, okay?”

“I’m sorry,” she says again, and he seems to hear.

“Stay strong,” he says.

She watches him stride quickly away from the checkpoint. “Bernard,” the supervisor calls after him, “you’re making a grave mistake.”

Then she feels herself lifted to her feet and she can’t see him go because they’re dragging her and she’s facing backwards, watching the checkpoint recede. The socks on her feet slide along the carpet, warming her heels. When has she ever been held this tight? She sees people staring at her. She doesn’t think she’s screaming, but her throat hurts. No one is talking to her anymore. Who are they talking to? Is that her sweat or theirs? In the elevator, she realizes her phone is gone. She lost

her phone. She shuts her eyes. They drag her out of the elevator. Then it's like she's gliding along again. She can stay strong with that, make something good out of the glide.

The elevator went down. She doesn't know how far. She doesn't see any more windows and the light has faded. The ceilings are lower, muffling the sounds. They slide her to a room. As they work to unlock the door, she sees TSA Greg rush by. "Save me!" she shouts.

"I'm trying," he says, and then he's gone again.

When the door opens, they drag her inside and push her down onto a low metal bench. In her mind, it's time to get the scull ready. Morning practice. Move through it. It's her job to call out the commands. This is how you carry the boat down to the water. All hands on, she calls. Up in two. Up to shoulders in two. Walk it forward. Left, right. Up and over heads.

Her team is doing fine, but these clowns want to pat her down. The men stand back and let the woman do it. Any more anomalies? The woman wants her rings off. Claudia pulls back for a second, fists up her hands. But when the men step forward to help make it happen, she yields. She won't need the rings on the river. She wouldn't want to lose them out there.

Better to keep the commands going. Low key, quiet, peaceful. This is a morning workout and they begin, once again and always, at the very asscrack of dawn. The water laps against the dock. The mist is rising up toward the clouds. Her team is waiting. Down in two, she tells them. She directs the port rowers, the starboard rowers, the evens and the odds. Lock oars in, she says. One foot in. All in. Now strap in, she says.

But, again, they're not doing it right in this underground, lightless, sky-less room. They're strapping her already cuffed hands to something else, holding her down. Whatever it is, it's too tight.

Greg's out there somewhere and Kim and someone must have called her father by now. Maybe Tommy has reconsidered. Goddamn Tommy. She'll stay strong for all of them and she's remembering how the moon and stars fade. Make way for the sun and watch the morning colors wash up into the sky. Purple, pink, orange, yellow, bright heart red. I'll lean away, she says. Push off in two. Bow pair, take it up. Bow four, take it up. And before you know it you're in the middle of the river. Shhh-*dun-dun*, shhh-*dun-dun*, go the oars, like a chant, a mantra. She'll ease them into their series, just enough to feel the rhythm as a promise up ahead and then she'll say, Hands away. She'll say, Hold off. She'll say, Let it run. And they'll glide together, the sun rising higher as they breathe, holding themselves still.

This is before. Before she really knew Tommy. Before the two of them got kicked off the team. Before any pills. He's there in her boat, the stroke in her four. She can see his broad back and he's listening to her voice and she keeps it quiet, almost like an echo, so calm at first.

The glide doesn't last more than 8 or 9 seconds. Any longer and they start to go over. But those 8 or 9 seconds can feel like forever. Like serenity, inside and out. That's what she misses, more than the

aces, more than the rare victories. She doesn't miss the finishes with the screaming, the coughing, the blood and puke. No. It's those 8 or 9 seconds of gliding that give her the shivers every time. She'd hand over all the pills she ever took if she could somehow go back and glide again, morning after morning.

Why did she lose that team? Why did she leave? No one should ever leave. Her mother didn't ask her to leave school and get a job and stay at home. Now, why are the officers walking out, closing the door behind them? Don't they know she can't move? The boat had straps, not chains, and these are far too tight. She can't slip herself out. She tries and tries, but she cannot. If she could, she'd tap lightly on the door, use her forehead or an elbow. Excuse me, she'd say. I'll take the trip. You can leave my bag on the plane after all. Sorry for the fuss. I didn't mean to get so loopy about my mother. We all make mistakes and I'm deeply sorry for mine.

Okay?

Are we good?

But she can't help it. There's nothing she can do. She's tried to be calm. She's been strong for a while, hasn't she? Isn't that enough?

Mom!

She can hear herself shouting again. Her throat aches, all the way down. Somehow she's wrapped the straps around her neck. When she moves, they keep tightening.

Mom!

This isn't right.

We're not supposed to end up like this. She tries again to free herself. The chains tighten more. She can't speak. She can barely breathe. What a ridiculous way to die, she thinks. She struggles more to free herself.

Beyond this basement cell, her father receives a frantic call from Kim and, after they talk, he starts calling the airport, trying to gather information. He has to spell his last name three different times for three different people. He learns nothing. He climbs in his car and drives as fast as he can to discover what he doesn't want to know, what he'll never be able to understand. In the weeks and months that follow, they'll use words like *asphyxiation* and *hanging* and *accident*. They'll talk about what was in her bloodstream and how she should have never been traveling alone. Though he'll be tempted to fight it all with everything he has, he'll decide to take the lowball settlement, get it over with, make them stop dragging his daughter's name through the muck, do what he can to help his wife die in peace.

Meanwhile, Claudia stays out on the four and when the glide ends she smiles and says, loud enough for everyone to hear, Oh, I felt that one. Then she waits as long as she can before saying,

Now, let's pick it back up. She hears Tommy breathing, ready to push it. Her mother is sitting up at last, eager to get to work. The old woman's putting some serious *oomph* into it now. *Stroke, Mama, Claudia* shouts. *That's what I'm talking about. Keep it going, woman!* The oars slice perfect into the river. *Shhh-dun-dun. Shhh-dun-dun.*

GIVE ME GRACE

(texto en español)

Edward Schwarzschild*University at Albany, NY.
eschwarzschild@gmail.com*

Antes de que ella abra los ojos, Claudia Pollender piensa que tal vez se ha arrojado a sí misma junto a su madre, excepto que están en un pequeño barco de remos, de competición, para ser preciso. Ella lo pilotaba con sus cuatro viejos compañeros de la tripulación del equipo de la Universidad de Albany; y estaban navegando por el Hudson; su madre, sentada, remaba sin idea de cómo hacer el trabajo. Claudia está ofreciendo instrucciones fáciles, paso-a-paso, pero su madre no está escuchando, sólo está renunciando, soltando su remo, a punto de caer al agua, y el barco esta a la deriva. El sol naciente esta borrando las últimas estrellas en el cielo del amanecer y Claudia seguía haciendo lo posible para hacer de timón, desliziéndose entre lo dulce y lo profano, usando su discurso habitual para motivar a su madre y al resto del equipo —no me des esta mierda, puedes hacerlo mejor, vamos perras, tirad—, pero Tommy y el resto del equipo se han desvanecido; está sólo su madre y se rinde completamente ahora, inclinándose hacia atrás hasta que está completamente boca abajo, estirándose; imposiblemente, alza su cabeza doblada, sus pies se acomodan en el regazo de Claudia. Está descalza y alguien necesita recortar esas uñas de pies amarillentos. Son del color de los dientes malos. *¡Rema, por el amor de Dios!* Claudia grita. *¡Dame un poder real diez, mujer!* Puede sentir su voz agrietarse. Ronca, pronto a desaparecer. Se inclina hacia adelante, alcanzando el remo, y, entonces, es obvio que el barco se volcará en cualquier momento, y sabe, por experiencia, que el agua la enfriará hasta los huesos.

Así que sale de la cama y se apresura a bajar las escaleras para asegurarse de que nada ha sucedido durante la noche. Todo está tranquilo, excepto por el sonido de sus pasos y el palpito en su pecho, su cráneo, su barco, ja, ja, su mente divertida. Sólo otro día en esta casa antes de la muerte y se dice a sí misma mantenerse tranquila, a pesar de que es también su día de viaje, el primer día, desde el último diagnóstico, que no va a dormir en casa.

Decide ponerse en marcha, pero, antes de salir, llama a Tommy con la esperanza de que la recoja con el coche. Está trabajando en un proyecto de construcción en Rochester, así que ha estado ausente, pero también la ha estado esquivando cada vez más. No es de extrañar que a su padre le guste. ¡Tunantes del mundo, uníos! Tommy, a menudo, dice que no está listo para el compromiso. Luego dice que son el uno para el otro. Su recuerdo favorito es la forma en que fueron expulsados de la tripulación del equipo. Podía, por lo menos, tratarla mejor. Es fastidioso, excepto cuando está a su lado.

“Estoy a punto de hacer mi prevuelo”, le dice a su buzón de voz. “Próxima salida será a la playa contigo. No puedo esperar”. Entonces se va.

Hace frío, pero no es nada como estar en un río agitado en licra y con sudor antes del amanecer. Nunca fue corredora hasta entrar en la tripulación; todas esas colinas necesitan muslos gruesos, piernas asesinas para remar derecho; y esas millas ayudaron a mantenerla en el peso de timonel perfecto. Después de dejar el equipo, siguió corriendo por las colinas. Incluso, cuando ella temía salir, cuando tenía que obligarse a ponerse las medias y los zapatos brillantes, sabía que, cuando volviera, se sentirá mejor, sorprendida una vez más de que pudiera haber vacilado en absoluto. Una carrera es siempre una buena idea, especialmente cuando no se siente como tal.

Algunas carreras ella las trata como una competición de K5 de cabeza de carrera, otras pruebas son como un puro sprint K2. Esta será un sprint porque quiere volver a tiempo para hacer la maleta, por lo que elige unas cuantas vueltas rápidas alrededor del pequeño y contaminado lago en Washington Park. Corre a través de la calle, baja zumbando la colina, a la derecha pasado el cobertizo oscuro del arte-deco. El aire frío golpea su rostro. Se empuja para acelerar, hacer cada vuelta más rápida que la anterior.

Hay una buena pista de cemento áspero en el Campus de la Universidad de Albany, pero a Claudia siempre le gustaba dirigir al equipo en el centro de la ciudad, llenándolo con cantos de llamada y respuesta: *No sé, pero se ha dicho que si no corre rápido, acabara muerto. No sé, pero, en esta carrera, si se ejecuta lo suficientemente duro, encontrará la gracia. Cuenta: uno dos; cuenta: tres cuatro...*

El camino de grava se pega cerca del agua y Claudia deja ir sus pensamientos, centrándose en su cuerpo. Respira y sigue acelerando, usa tus brazos para lanzarte, inclínate hacia adelante, empuja y empuja y empuja. Se quema en la última vuelta y esprinta a casa y, cuando está frente a la casa, tiene que agacharse, ponerse las manos sobre las rodillas, tosiendo profundamente, la vieja tos de K2.

Tose durante su ducha, tose durante el trayecto al aeropuerto, finalmente deja de toser en el transbordador económico, y luego, cuando entra en la terminal, se siente peor. El aire sabe mal, la luz es antinatural, fuera de fase, y todo es demasiado fuerte. Hay rejillas de metal en el suelo cerca de las puertas correderas y chirridos y porrazos cuando las personas pasan sobre ellos y ruedan su equipaje. Las esculturas de alambre blanco cuelgan del techo abovedado sobre el área de recogida de equipaje y las escaleras mecánicas. Es arte, pero también podría ser restos de basura de una casa en ruinas, —un fragmento de valla, una ripia aguda, una ventana rota—. Ella mira lejos de él y ve a una mujer con un uniforme de TSA que lleva a un pastor alemán más allá de una línea de maletas.

En el check-in, entrega su equipaje y se aleja, desahogada. Una vez más, trata de trabajar hasta la emoción para el viaje. Lo mejor que puede hacer es seguir adelante con los movimientos, ver dónde la lleva, empujar, derribar el deseo de salir fuera, correr todo el camino a casa.

Hay un Dunkin 'Donuts antes de la entrada al puesto de control. Se detiene allí y llama a Tommy de nuevo. No tiene suerte, por lo que se une a la fila corta y se mueve hacia adelante rápidamente y, cuando mira hacia arriba, está cara a cara con un joven oficial y él está pidiendo su tarjeta de embarque y su identificación. "Miami", dice. "Eres afortunada."

"Supongo", dice, mirando para ver lo que hay en los ojos de este tipo y, —sorpresa, sorpresa—, se encuentra comparándolo con Tommy. Le gusta su rostro fuerte y escarpado, aunque se ve agotado. Mucho más lleno de tristeza que su padre. ¿Quién sabe qué? Le preguntaría si tenían tiempo. No había anillos en sus dedos.

"Bueno, señorita Pollender", dijo. "Si no quieres ir, puedes quedarte aquí y puedo ir unos días a la playa".

Sólo está siendo amable. Es una broma. Pero su paciencia es limitada. "Tal vez estaría más emocionada con el viaje si mi madre no estuviera en su lecho de muerte."

Él la mira entonces, en sus ojos. "Lamento escuchar eso", dice.

Ella está agradecida por el contacto visual, casi culpable. No hay necesidad de atacarlo. Anota el nombre pegado en su pecho: Oficial Bernard. "No es culpa tuya", dice.

Él mira detrás de ella, revisando la línea. "Mi madre me vuelve loca", dice, "pero no sé qué haría sin ella".

"No sé qué voy a hacer", dice. Es el pensamiento más obvio del mundo, pero mira hacia el puesto de control y recuerda que todo el mundo, los que llevan uniforme y los que se quitan los zapatos y las maletas, todos tienen madres vivas y muertas. Podría ser su juego para el día. Estudia una cara, imagina a la madre.

Entonces, como para ofrecer un desafío inmediato, una hembra feroz, rechoncha, viene, su pelo tirado en un moño tan apretado que debe tener un dolor de cabeza constante. “No estamos aquí para charlar con Twinkies”, dice. “Fila o no fila”.

“Bueno” dijo el oficial Bernard, sacudiendo la cabeza.

Claudia no tiene la oportunidad de preguntar por la jerga. Un puñado de pasajeros han alargado la fila. Pero si ella es un *twinkie*, ¿qué haría la pesada y enorme mujer de la frontera justo detrás de ella? El oficial Bernard escribe unas pocas marcas en sus documentos y los devuelve. “Realmente lo siento”, repite. “Disculpas por mis compañeros de trabajo sin alma. Cuídate.”

Una buena idea, pero ¿puede hacerlo? Recoge sus zuecos y su bolso, lo empuja hacia adelante. Luego entra en la gran máquina donde se supone que debe levantar los brazos por encima de su cabeza. En el otro lado, dos oficiales, un hombre y una mujer, la están esperando. La mujer, atlética y alta como un jugador de voleibol, mira a una pantalla al lado de la máquina y luego apunta a su muslo superior derecho. “Tenemos una anomalía”, dice. “Necesitaré palmear esa zona. ¿Estás segura de que has sacado todo de tus bolsillos?”

“Creo que sí” dijo Claudia. Aun así, sin duda, se mete la mano en el bolsillo y saca un pequeño trozo de pañuelo. Se lo ofrece a la joven.

“¿Crees que quiero tus pañuelos usados?” pregunta el oficial, soltando una carcajada. “Simplemente sostenga esos trapos de mocos donde pueda verlos.” Luego usa sus dos manos enguantadas de azul para cachear amablemente la parte superior del muslo de Claudia. Un momento de presión, de deslizamiento, y hecho.

Claudia le da a la mujer una calurosa despedida cuando se acerca a reclamar su bolso y zuecos. ¿Qué clase de madre? se pregunta. ¿Viva o muerta?

Claudia lanza los pañuelos en una papelera y pasa a través de la cola del punto de control con facilidad. Se desliza los zuecos de nuevo, camina directamente hacia el monitor, y ve que su vuelo saldrá. Podría ponerse tensa al respecto. Pero no, ¿de acuerdo?

Este fin de semana es para mí, se dice. Comencemos aquí mismo, ahora mismo. ¿Qué necesito? Tiene sed. Así que camina a Starbucks y recoge líquidos. No más café, sólo zumo de naranja, té de menta, agua. Mantente hidratada. Definitivamente no necesita un dolor de cabeza.

Se dice a sí misma que no compró todos estos líquidos para ayudar a tragar una píldora o dos. Se dice a sí misma otra vez, con más firmeza, cuando la mujer grande de la línea de seguridad se sienta a su lado. Verlo suceder es como ver un líquido globular que se vierte en una silla. ¿Cómo volverá a ponerse de pie? ¿Dónde están sus pies? Quién sabe, pero su boca está casi a la altura de la oreja de Claudia y, al parecer, tiene buenos oídos. “No estaba muy lejos de ti en el puesto de control”, susurra. “Escuché lo que dijiste sobre tu madre. ¿Quieres hablar acerca de ello?”

Claudia siente algo desquiciado por esta mujer. Pero tal vez eso es sólo proyección. Y sin embargo, ¿cómo alguien se convierte en esta forma? ¿Cuál es la historia de la madre aquí? Parece más el trabajo de un hombre. Un padre soltero. Disponible durante años y luego, de repente, fue inalcanzable.

Claudia no tiene que decir mucho para saber que el nombre de la mujer es Kim y ella voló a Albany desde Florida para una reunión con algunas viejas amigas. No es el tipo de persona con la que Claudia quiere sentarse junto en un avión. Pero déjala ir. Muchas personas la han llamado anoréxica y bulímica a lo largo de los años, aunque es delgada y esta en forma, incluso si algunos de los trabajos de la tripulación se habían descontrolado un poco. ¿Por qué píldoras para empezar? No agregan peso, no contienen azúcar, y nunca le dieron las chokolatinas.

Además, Kim parece un encanto. “Estoy con resaca”, dice. “No nos hemos visto en años, así que nos divertimos mucho.” Levanta su café con leche gigante. “Y esto no va a deshacer eso. Necesito algo más fuerte”.

¿Qué le haría falta a esta mujer para estar con resaca? Por varias razones, Claudia quiere pensar en otra cosa. Sabe más que mezclar alcohol y píldoras. Que es otra forma retorcida de decir que quiere dejar abierta la posibilidad de tomar pastillas. Se vuelve hacia la pared de ventanas que miran hacia las pistas. “Que la nieve no está permitiendo” dice ella. “¿Crees que saldremos de aquí?”

“Como si viajar no fuera lo suficientemente difícil. Y tienes a tu moribunda madre esperando por ti, pobrecita”.

“No es así”, dice Claudia. “Mi madre se está muriendo a pocos kilómetros de aquí. Ella y mi padre quieren que vaya a divertirme este fin de semana”.

Kim sacude la cabeza. “No debería comentar”, dice, “pero supongo que es bueno saber lo que quieres. Mi madre era una merodeante, todo el camino, hasta el final, amargo. Ojalá me hubiera dicho que fuera a divertirme más a menudo”.

Tanto para su teoría de padre soltero. Claudia sostiene su teléfono apretado en su mano, esperando a Tommy. “Traté de decir que no”, dice.

Kim busca a través de una de sus bolsas. Sus manos son gruesas, pero pequeñas. “¿Apuesto a que tienes mucha gente que piensa que puede ayudarte hablando de lo que fue para ellos cuando perdieron a sus propias madres? Podría hacer eso por ti si quieres. O podríamos beber. Realmente creo que podría tomar una copa”, dice. “¿Hazme compañía?”

“Tal vez yo soy el merodeante”, dice Claudia.

Ella no puede decir si Kim está escuchando. Pero podría haber estado susurrando. En cualquier caso, Kim saca un rollo de dulce de caramelo fuera de su bolsa y mete uno en su boca. “Vamos a beber y hablar de los hombres”, dice.

Claudia busca la respuesta apropiada, pero Kim ya está luchando contra sus pies, un ejercicio de dinámica de fluidos que requiere toda su atención. Claudia se levanta también y le ofrece una mano, envolviendo sus delgados dedos alrededor de un antebrazo del tamaño de su propio cuello. No quiere estar sola y no quiere desviarse hacia el exceso de llamadas y los mensajes de texto múltiples a Tommy —un camino demasiado familiar que podría arruinar el viaje antes de que comience— así que chupa su zumo, lleva su té, Y sigue a Kim hacia el bar.

Es un lugar que Claudia no ha visto antes, claramente el trabajo de un grupo de ambiciosos impulsores del interior. Su padre, probablemente, sabe toda la historia. Están empujando vinos de Finger Lakes y cervezas artesanales de Cooperstown. Kim intenta levantarse sobre un taburete. Ella se inclina hacia adentro. Saca un tabloide de su bolso y lo golpea en la barra. Brad Pitt sonríe en la portada. “¿Tienes un hombre así en tu vida?”, pregunta. “He oído que puede aliviar el proceso de duelo”.

“¿Realmente queremos ser esas mujeres que se sientan y hablan de hombres?”

“¿Qué más vas a construir tu vida alrededor?”

“No lo sé”, dice Claudia. “¿Trabajo?”

“No es uno de los grandes placeres de mi vida. No es realmente una persona de personas. Compañía presente excluida, naturalmente. ¿Pero qué es lo que haces?”

“Barista,” dice Claudia.

La camarera, una mujer incluso más baja que Claudia con piel marrón oscura, el pelo negro y braquets en los dientes, toma nota de sus bebidas: un Bloody Mary para Kim y cerveza ginger para ella. Tiene las bebidas listas en un minuto y las reparte en los posavasos Finger Lakes, riendo. “Ustedes dos son una pareja extraña o qué?”

Claudia no sabe cómo responder y mira a Kim mirar hacia sus pies, con su piel enrojecienda.

“Sin ofender,” dice la camarera, rápidamente. “Estoy con una extraña pareja aquí, también, todos los días. ¡Hola Lindsey!” Una mujer alta y delgada sale de la cocina, probablemente 6’7” o 6’8” pies. Pone una mano abierta en la cabeza de la camarera y la frota como un encanto de buena suerte.

Kim toma un sorbo largo y se ríe. Claudia trata de hacer lo mismo, pero sabe que todo sería más divertido y mucho más soportable si sólo hubiera tomado una píldora. Ya puede sentir lo que sucederá cuando lo tome. Han pasado semanas, con la excepción de la píldora para dormir de forma ocasional. Por lo demás, ha estado esperando compañía. Aquí, con esta nueva amiga, estaría a salvo, y todo el aeropuerto brillaría y le daría alegría. Habría corrido, por la mañana, por la orilla, sobreviviría a este retraso y saldría del avión hacia el sol glorioso y los fuertes brazos del único novio que ha tenido desde la escuela secundaria.

La pequeña camarera y la alta cocinera se retiran a la cocina. Kim las mira ir, agita su bebida con el tallo de apio, y succiona de nuevo la pajita. “Albany”, dice. “Si no hubiera sido por mis amigos, o lo que sean ahora, este lugar podría haberme puesto triste. ¿Y supongo que se mantendrá cada vez más frío? ¿Has vivido aquí toda tu vida? ¿Te quedaste aquí por tu madre?”

No es la primera vez que escucha esa pregunta. No tomó la decisión de quedarse. “No quería que estuviera sola”, dice.

“¿Y quería que estuvieras sola?”

“Pensé que íbamos a hablar de hombres. O trabajo.”

“Si nos quedamos atascados aquí”, dice Kim, “debes venir a pasar el rato conmigo y mis amigos.”

Claudia imagina que Kim y su pandilla hicieron la mayor parte de su consumo en la calle Lark. Podría haber caminado alrededor de la esquina y encontrarlos. Tal vez sus voces la habían mantenido despierta. “Esta no es una tormenta importante”, dice. “Seguirán volando”.

“Pero vendrías conmigo y mis amigos”, dice Kim, “¿no? Creo que nos divertiremos”.

Ella no va a decir que no, y es consciente de que debe responder de inmediato. No necesita hacer una pausa y pensar que, en realidad, ya no está segura de lo que es la diversión, lo que incluso se vería cómo y cómo se puede sentir. Más compasión de sí misma que quiere zanjar. No necesita tratar de explicar que hay un abismo y tiene que llegar al otro lado, si puede, antes de que algo tenga sentido de nuevo, si alguna vez lo ha tenido.

“Por supuesto que nos divertiremos”, dice, poniéndose de pie. “Absolutamente. Regresaré enseguida”.

De camino al baño, vuelve a llamar a Tommy. No responde, pero, luego, cuando está sentada en el inodoro, en su bolsa, su teléfono zumba.

“Voy a llegar tarde”, dice él.

Ella se levanta, se ruboriza, las píldoras todavía en su bolso. “Espera un segundo”, dice. Se enjuaga las manos, agarra una toalla de papel y regresa a la sala. -¿Qué tarde?

“Mira”, dice él. “Es más que tarde. No creo que vaya a conseguirlo”.

“No estás hablando en serio”, dice. “No es gracioso, Tommy”.

“No puedo hacerlo”, dice. “El trabajo, el tiempo”.

“Esta nieve no es nada”.

“Y ya no está bien. Tenemos que seguir adelante con nuestras vidas. Necesitas...”

“No ahora,” dice ella. “Tommy, escucha...”

“No puedo”, dice, y cuelga.

Está tan enojada que casi lanza el teléfono contra la ventana. “Mierda”, dice, y se dice a sí misma que no lo diga demasiado alto. Kim se ha vuelto hacia ella. Agita el teléfono en el aire y levanta una mano para decir que estará de vuelta en un minuto o dos.

Sabe que es mejor volver a llamarle. Ya han hecho versiones de esto antes. Lo hace más a menudo que ella, pero es parte de su dinámica y ambos son responsables. Tendrá que esperar a ver qué ocurre.

O no.

Lo primero es lo primero. Toma uno de los Vicodin que había robado del escondite de su madre. Casi inmediatamente, todo es mejor. Ella regresa al bar y se instala junto a Kim. Antes de que pueda decir una palabra, la barman abre la puerta a la cocina y grita, “¡Bueno, ella está de vuelta!”

La chica alta sale con una canasta de patatas fritas y la barman desliza dos Bloody Marys hacia adelante. “En la casa”, dice ella. “Hagamos una rara tostada, pero no podemos beber en el trabajo”.

“Cámaras por todas partes” dice la alta cocinera, señalando el techo y levantando un vaso de agua helada.

La barman levanta su propio vaso de agua. Kim levanta su Bloody Mary y Claudia, no queriendo ser grosera, levanta su bebida gratis y toma un sorbo más grande de lo que pretendía. Entonces la golpea. “No tengo que irme”, dice. “¿Por qué debo irme?”

“¿Adónde?. Pregunta Kim.

“Volveré enseguida”, dice. “Lo siento.” Y se aleja del bar para llamar a su casa. Sin respuesta. Intenta con el móvil de su padre. No hay respuesta allí, tampoco. ¿Hay algo mal? ¿La han enviado como parte de un plan? ¿Lo sabe Tommy? ¿Es por eso que no puede seguir adelante con eso?

No quiere crear conmoción y no quiere ser grosera con su nueva amiga. Kim. ¡Imagínala en un equipo de tripulación! “Voy a hablar con la gente de la puerta”, dice. “Vuelvo enseguida”.

Cree que ve al TSA de la mañana caminando, alejándose del puesto de control. No va a molestarlo. Es consciente de que su estado está evolucionando y no totalmente estable. Pero él

se vuelve y se dirige hacia ella. “Disculpe”, dice. “Yo quería disculparme de nuevo por haber sido grosero antes. Siento mucho saber lo de tu madre”.

“Muy amable de tu parte”, dice. ¿Es ella la que arrastra las palabras o solo suena así ella?

“¿Estáis todos bien?”

Está atraída por las palabras del hombre. Le gusta la textura del parche. “Innovación, integridad, espíritu de equipo”, dice.

“¿Has estado bebiendo?”

“¿Todavía quieres ir a Miami?”

“Ojala pudiera”, dice, “pero tengo que volver a trabajar”.

“¿Puedo confiar en ti?”

Se ríe y se encoge de hombros. “Depende de a quién preguntes”, dice. “Mi ex te aconsejaría en contra”.

Ella no está preparada todavía para coquetear. “Tengo que irme”, dice. “Gracias por la parada y charlar.”

“Tengo otro descanso en un poco”, dice. “Tal vez pueda encontrarte si sigue el embotellamiento por causa de la nieve. Me llamo Greg”.

“Claro,” ella dice, estrechando su mano. “Soy Claudia y lo que sea, pero podría no estar aquí.”

Avanza a su puerta donde el monitor indica retraso de una hora y cuarenta y cinco minutos. Hay una mujer preocupada con una pluma pegada detrás de la oreja y gafas colgando alrededor de su cuello en una cadena de plata. Está tocando en un teclado. “Discúlpeme”, dice Claudia, sosteniendo su tarjeta de embarque. “No creo que vaya a tomar este vuelo después de todo. Puedes dar mi asiento a otra persona”.

La mujer no mira hacia arriba. Su mano toma el pase y lo lleva al nivel del teclado. “No estás volando. De acuerdo, dame un segundo”. Empieza a dar golpecitos más rápido.

“¿Tienes mi dirección allí?”. Pregunta Claudia.

“No necesitamos tu dirección”.

“Pero esperaba que me pudieras enviar mi equipaje. Soy local. Yo estaría feliz de pagar”.

La mujer deja de escribir y la mira. “¿Embarcó su equipaje en el vuelo?”.

“Solo una maleta.”

“Bueno, no puedes salir de la terminal hasta que hayamos sacado la maleta del avión. Tú eres consciente de eso, ¿no?”

Claudia es consciente. Ella sabe la verdad cuando ella lo oye. “No había pensado en eso”, dice. “Veo ahora, pero es mi madre, y el tipo ni siquiera va a estar allí, así que...”

“No puedes irte”, dice la mujer, que la mira sin pestañear y sería. “Simple como eso.”

“¿Cuánto tiempo tardará en conseguir el equipaje?”

La mujer parece relajarse, de nuevo escribiendo. “No quiero mentirte”, dice. “El tiempo, ya sabes. Están pasando muchas cosas. Déjame preguntar y volveré a hablar contigo. Quédate cerca, ¿de acuerdo?”

Claudia huele a un hombre detrás de ella antes de oír su voz molesta. “Vamos a sacar este avión del suelo antes de que la nieve empeore”, dice. “¿Qué te parece?”

“Ojala fuera así de fácil, señor”, dice la mujer. “Haré un anuncio tan pronto como tenga más información”.

Claudia clasifica a este tipo —muy perfumado, oído-bigotudo, y cara de rata con los anillos de oro grandes en sus gordos dedos— lejos de ser el hombre dulce de la TSA, pero el TSA Greg no está en ninguna parte a la vista. Kim, sin embargo, ha venido a encontrarla. “Ellas llaman a este retraso repentino, ¿no?”, dice. “Deberían cancelar si van a cancelar. No necesitamos el suspense”.

“Mi novio canceló”, dice Claudia.

“Su novio...”

“O la mierda que sea”.

“Vuelve al bar,” dice Kim. “Ellos están guardando nuestros asientos. Estamos atrasados para hablar de nuestros hombres”.

El tipo perfumado ha permanecido lo suficientemente cerca para escuchar a escondidas. “Yo también podría tomar una copa”, dice.

“Lo siento señor”, dice Kim. “Solo mujeres.”

Claudia deja a Kim cogerla por la muñeca y llevarla lejos.

“Oye, señorita”, dice la mujer del teclado. “No dejes el área.”

“No somos terroristas de mierda” dice Kim por encima de su hombro, todo su cuerpo temblando con la broma. “Estaremos en tu pequeño bar de mierda del aeropuerto. Míranos tanto como quieras”.

Claudia se ríe junto con su nueva gran amiga. ¡Qué par de terroristas harían! Flaca y gorda. Un timonel y el peso pesado más pesado del mundo. Uno volando bajo el radar, el otro ocupando toda la pantalla. Sin embargo, resulta extraño reírse. ¿Se está tragando su risa, también? ¿Es eso algo que la gente hace? Y puede decir que la atención que reciben —del hombre perfumado y la mujer del teclado y de algunos de los otros transeúntes— no es la mejor atención.

En el bar, dan la espalda al bullicio del aeropuerto y Claudia se concentra en dos cosas que quiere recordar: no beber más y no empezar a enviar mensajes de texto a Tommy. Si va a cambiar de opinión, tendrá que hacerlo por su cuenta y luego ella decidirá qué hacer. Hasta ese momento, relajarse, disfrutar del calor del momento presente en este jodido lugar, esperar el equipaje, y adiós. Salir de aquí y luego, sorpresa, ¡estoy en casa!

Mientras tanto, Kim ha comenzado a hablar más sobre su propia madre, cómo la pérdida todavía la persigue todos los días, a pesar de que no podía soportar a su madre.

El siguiente pensamiento burbujea en la vista y Claudia lo empuja tan pronto como se levanta: *¡Hicieron un plan sin mí!* Tal vez si ella lo susurra puede dejarlo ir. Sólo miedo. Es sólo miedo. “Creo que están en el hospital ahora”, dice. Está tan sedienta y el Bloody Mary está fresco en su mano y sabe bien y luego se da cuenta de lo que ha hecho y golpea el vaso en el bar. No se rompe, pero ella lo desea.

“Querida” dijo Kim, “¿estás bien?”

“Podría estar pasando en la casa”, dice.

“¿Qué podría estar pasando?”, pregunta Kim. “¿Qué tal dos vasos de agua aquí?”

“Necesito comprobar una cosa más”, dice, y se dirige hacia la puerta. Quiere recuperar su calma. No podría haber ido muy lejos, estaba justo aquí hace un minuto, pero se siente como si no se haya sentido tranquila en años. ¿Otra píldora? Mala idea, obviamente. Necesita mantenerse concentrada. Quiere caminar más rápido. A ella le gustaría correr. ¿Hay alguna colina en este aeropuerto? Arriba y abajo unas cuantas veces y estaría bien.

Tommy, le envía un mensaje, ¿por favor?

No parece que la mujer de la puerta se haya alejado de su posición. Su cuello debe dolerle, permanecer de pie así una hora tras otra. La forma en que su cabeza se contrae, podría estar

picoteando las llaves con su nariz. Claudia recuerda respirar antes de hablar. “¿Alguna señal de mi maleta?”, pregunta, con cuidado.

“Mire a su alrededor”, dice la mujer. “Estamos ocupados atendiendo a bastantes personas, personas pacientes que hicieron sus planes y quieren seguir con ellos”.

“Lo entiendo”, dice Claudia. “Entiendo. Si pudieras decirme cuánto tiempo más de esperas...”

“Déjame hacer mi trabajo”, dice la mujer. “¿Quieres dejarme hacer mi trabajo?”

Claudia respeta el trabajo. Podría compartir un montón de historias sobre los clientes charlatanes que la distraen mientras hace un café con leche. Ellos creen que tienen información crucial que debe ser compartida y ella sólo quiere que se callen y permanecer fuera de su camino. Así que, bueno, ella puede dar un paso atrás. Cuando lo hace, el hombre perfumado, está ahí.

“¿Te has cansado de tu amiga gorda?”, dice. “Señoras, ¿se acabó el tiempo?”

Hace un sprint lento, destartalado, súper corto, tal vez diez pasos hacia la barra.

“¡Eh!” -exclamó el hombre perfumado.

Algunas personas miran hacia arriba, tan molestas, tan en el borde. Ella respira y camina el resto del camino hasta el bar. Kim parece aliviada al verla. Se detiene en la concurrencia para mensajear a Tommy sólo una vez más: *Querido. Por favor, por favor, por favor, no seas un coñazo.*

“Ven a sentarte”, dice Kim. “Pedí unas alas. No son terribles. Y he estado hablando con mis amigos. Están preparando una buena cena para nosotras cuando salgamos de aquí”.

Claudia casi regresa a su asiento cuando su teléfono vibra. Muy rápido para Tommy. ¿Tenía la respuesta planeada y lista para enviar? *No hagamos esto. Hagamos una elección consciente de no hacer esto y luego hablaremos más tarde.*

“¿Qué es?”, dice Kim. “No dejes que ese tipo perdedor te controle. También he llamado a unos cuantos amigos en Miami y...”

“No voy a Miami,” dice Claudia, y comienza a sollozar. “Tengo que sacar mi equipaje del avión. Tengo que llegar a casa. Creo que están tratando de pasar de mí”.

“Ve más despacio, cariño”, dice Kim. “¿Quién trata de pasar de ti?”

Claudia toma otro Bloody Mary. Ahora está caliente, peor que antes, y no puede creer que haya bebido otra vez. Y envió un mensaje de texto. Tiene que parar. Empuja la bebida lejos, casi sobre el borde de la barra. Entonces va a dejar su teléfono profundamente en su bolso, pero falla y cae

al suelo. Mira hacia abajo para ver si está roto. Se ve bien. Apoya sus brazos en la barra y baja su cabeza allí. Puede sentir una de las manos pesadas de Kim en su espalda, frotando hacia arriba en pequeños círculos. Sus dedos presionan suavemente cerca de la base de su cuello. “Eso está bien”, dice Claudia. “Gracias. Nunca debería haberme ido”.

“Estás bien,” murmura Kim. “Estas bien.”

Claudia respira despacio de nuevo. Podría echar una siesta, dejar que la despierten cuando la maleta esté lista. Sus ojos comienzan a cerrarse y no resiste y puede sentirse a la deriva y ya no está segura de dónde está y luego oye a alguien decir: “Ahora. Ahora es el momento. Y ahora.” Debe ser su bolso. Salta para agarrarlo y salir. Pero no hay nadie nuevo, sólo Kim y el barman, quitando su bebida, charlando con algunos otros viajeros.

“También he estado liada”, dice Kim.

Ahí está el latido de su corazón y se acelera, también lo hace la voz diciendo *ahora y ahora y ahora*. Sabe que todo viene del mismo lugar, dentro de su cuerpo, dentro de su cabeza, un efecto de la droga, la droga más el alcohol. Ella puede mantener el control, ¿no?

“Tengo que coger mi maleta y salir de aquí”, dice. Y luego se precipita hacia la puerta.

“¡Tu teléfono!” Grita Kim tras ella. “No te preocupes. Lo tengo.”

Claudia no ve su maleta por el podio y, de nuevo, la mujer parece no haberse movido. Una vez más recuerda respirar. Se dice a sí misma que esta mujer no tiene un trabajo fácil o agradable y un día como hoy debe ser incluso peor de lo habitual. Ella se dice ser respetuosa. Cortés. Baja esa voz gritando *ahora y ahora y ahora*. “Siento mucho molestarte”, dice. “Pero tengo que darme prisa”.

“Estoy trabajando en ello”, dice. “De verdad que sí. Las cosas siguen locas, como se puede ver...”

“Es sólo que mi madre está muriendo”, dice Claudia. Una cosa es pensarlo, pero otra cosa es oírse decir las palabras. “Mi madre va a morir”, dice.

Y ahí esta de nuevo, cara de rata, oído-whisky-señor, de vuelta en su espacio, su olor mucho peor que antes, como si hubiera usado el retraso para bañarse en su colonia putrefacta. “Todos vamos a morir, nena”, dice.

Necesita a alguien que la ayude y él está haciendo lo contrario de ayudarla. “¡Todos vamos a morir!”, grita. Luego hay un momento de silencio repentino. “Mierda” susurra. “Eso no es lo que estoy diciendo, idiota. Sólo quiero mi maleta. Sólo quiero pasar más tiempo con mi madre.”

Se disculpa con la mujer del teclado, pero es demasiado tarde, puede verla hablando por teléfono, haciendo una petición, tratando de no atraer la atención. Es hora de correr, eso es lo que

piensa Claudia, o eso es lo que la voz insta *ahora y ahora*. ¿Cuál es la diferencia entre su mente y la voz? No puede empezar a resolverlo. Es mejor correr de regreso hacia la salida, dejar que quien quiera tratar de detenerla, detenerla, pero Kim se acerca y se pone a su lado. Aquí hay ayuda, gracias a Dios.

“Esta es mi amiga”, dice Kim. “Ella está teniendo un rato duro. Parece que todos vamos a estar atascados aquí durante la noche, ¿verdad? Puedo esperar aquí y tomar la responsabilidad de su equipaje. Yo lo comprobaré. Puedes dejarla ir a casa”.

La mujer del teclado cuelga el teléfono. “Ésa no es la manera de trabajar,” dice. “Eso sería una infracción.”

Mientras Kim esté a su lado, Claudia está segura de que estará bien. ¡Qué fuerza tiene esta mujer! ¡Tan sólida! ¡Conectada a la tierra! No hay necesidad de correr ahora. Incluso el perfumado hombre ha dado un paso atrás. Pero sigue hablando. “Fuzz,” él está diciendo. “Aquí viene Johnny Law. Cinco en punto, señoras”.

Se siente congelada, mirando a los tres policías acercarse al podio. El tipo de enfrente lleva un chaleco antibalas que lo hace parecer una figura de acción. Cabeza afeitada, casi roja. Su nombre dice Carnahan y él tiene, al menos, dos armas y un par de esposas sujetas a su grueso cinturón negro. Nunca debería haber salido del coche; nunca debería haber salido de la casa. Carnahan está con un tipo que es incluso más grande que Kim, más alto y más ancho. Él se tambalea, sus muslos se golpean el uno al otro. Tiene la cara de un niño demasiado joven para conducir. Tal vez empezó a afeitarse hace una semana. Tal vez nunca se afeitó en su vida. Y la tercera es una mujer corta y cabreada, con una mano deprisa por sacar las brillantes esposas de su cinturón. “¿Quién está causando problemas?”, pregunta Carnahan, y Claudia puede decir que espera que sea ella.

“La pequeña”, dice la mujer del teclado. “Tiene una maleta en el avión y quiere salir de la terminal sin reclamarla”.

Kim se alza como una montaña a su lado, expandiéndose mientras inhala. “Oficiales”, dice. “No queríamos crear una alteración. Nuestro vuelo se ha retrasado y...”

“Tienes que quitarte del camino, señora”, dice Carnahan.

“Lo que necesitamos es ir y sentarnos”, dice Kim. “Danos unos minutos y...”

El tipo grande se inclina e inhala fuertemente por su nariz. “Creo que huele a alcohol”, dice. “¿Cuántas bebidas has tomado?”

“Déjala en paz” dice Carnahan. “Es una niña grande y dulce tratando de hacer lo correcto. No estamos aquí para hacer daño a nadie. Sólo necesitamos asegurar el área”.

Pero el tipo grande no está escuchando. Se inclina hacia adentro. “Rábano picante”, dice. “Zum de tomate. Estoy adivinando a Bloody Marys. Más de uno, ¿estoy en lo cierto? “. Él pone una mano en el hombro de Kim e inhala de nuevo.

“No me toques”, dice Kim. “¡Quítame las manos...!”

Claudia siente que alguien la ha agarrado, también, y no puede sostenerse atrás por más tiempo. Sale de sus zuecos y corre. Corre. De puntillas. Tiene la ruta en su mente y nadie puede atraparla. Acelera. La gente aparta sus equipajes de su camino cuando cruza. “¡Quiero ver a mi madre!”, Grita. “¡Mamá!”

Mira hacia atrás y ve a la mujer cabreada corriendo tras ella. Una dama muy rápida y astuta, resoplando a lo largo, como otro pequeño timonel, pero no tan rápido como ella y ella despega otra vez para demostrarlo. *No sé, pero en esta carrera, corra lo suficiente y encontrará ¡la gracia!*

Entonces Carnahan está de alguna manera justo enfrente de ella y la tumba, ¡Bam !, y ella está en el suelo, con la nariz frotando la alfombra. Él tira sus brazos detrás de su espalda, duro, y luego sus muñecas están apretadas juntas y apenas las puede mover.

“¡Por Dios!”, grita. Levanta la cabeza y ve el puesto de control directamente enfrente de ella. “¡Por Dios!” grita de nuevo.

Puede oír a Kim, sin aliento, resoplando más cerca, llamándola. “Voy, cariño”, dice ella.

Cuando mira hacia arriba y se centra de nuevo, ve a Greg, su novio de TSA, charlando con Carnahan. “Su madre se está muriendo”, dice Greg.

Carnahan se burla de él. “Dice que su madre se está muriendo. Mientras tanto, está tratando de huir del aeropuerto mientras su equipaje está en el avión. ¿Qué te parece eso?”

“Mírala”, dice Greg. “Toma un segundo y mira. ¿Qué es lo que realmente ves aquí?”

Carnahan no mira hacia abajo. Sacude la cabeza y agita a sus colegas oficiales. “Tienes que alejarte, TSO”, dice. “Esto es un asunto policial. Usted vuelve a agarrar las botellas de agua y acariciar viejos pedos. Hablando de viejos pedos, creo que veo a tu comida, va a venir por ti ahora.”

Kim se agacha e intenta ayudarla a levantarse, pero la policía la empuja. “Aguarda”, dice ella, “a menos que quieras venir también”.

Claudia puede ver que tanto Kim como Greg están intentando ayudarla con dureza. Quieren ayudarla. “Lo siento”, dice, pero nadie parece escucharla. Kim está instando a la policía a tomar una posición. “Deja que se vaya”, dice Kim. “Es un mal día. Una cosa llevé a la otra. ¿No te ha pasado eso alguna vez? Nadie ha resultado herida aquí”.

La mujer oficial está impasible. En todo caso, ella está más enojada y casi grita cuando dice: “Tienes que dar un paso atrás. ¿Cómo sabemos que ustedes dos no son una especie de diversión? Esta es la forma en que estas cosas bajan. No me provoqué más. ¿Entienden?”

Mientras tanto, el supervisor de Greg lo ordena de regreso al puesto de control, dejando a dos diferentes trabajadores de la TSA para mantener a los viajeros avanzando. “Nada que ver aquí”, dicen. “Por favor, sigue caminando”.

Antes de irse, Greg se arrodilla. “Voy a hablar con mi jefe”, dice. “Trata de calmarte, ¿de acuerdo?”

“Lo siento,” dice ella de nuevo, y él parece oír.

“Mantente fuerte”, dice.

Lo observa rápidamente alejándose del puesto de control. “Bernard”, le pregunta el supervisor, “estás cometiendo un grave error”.

Entonces ella se siente levantada por sus pies y no puede verlo ir porque la están arrastrando y está mirando hacia atrás, mirando el punto de control retroceder. Los calcetines de sus pies se deslizan por la alfombra, calentándose los talones. ¿Cuándo ha estado tan sujeta? Ve a la gente mirándola fijamente. No cree que esté gritando, pero le duele la garganta. Nadie le habla más. ¿A quién le están hablando ellos? ¿Es su sudor o el suyo? En el ascensor, se da cuenta de que su teléfono se ha ido. Perdió su teléfono. Cierra los ojos. La sacan del ascensor. Entonces es como si volviera a deslizarse. Puede permanecer fuerte con eso, hacer algo bueno fuera del deslizamiento.

El ascensor bajó. No sabe hasta dónde. No ve más ventanas y la luz se ha desvanecido. Los techos son más bajos, sofocando los sonidos. La deslizan a una habitación. Mientras trabajan para desbloquear la puerta, ella ve al TSA Greg corriendo. “¡Sálvame!”, grita.

“Estoy tratando”, dice, y luego se ha ido otra vez.

Cuando la puerta se abre, la arrastran hacia adentro y la empujan hacia abajo sobre un banco de metal bajo. En su mente, es hora de estar mentalmente preparado. Práctica de la mañana. Muévase a lo largo de ella. Es su trabajo llamar a los comandos. Así es como llevas el barco al agua. Todas las manos, ella llama. Arriba en dos. Hasta los hombros en dos. Camine hacia adelante. Izquierda derecha. Arriba y por encima de las cabezas.

Su equipo está bien, pero estos payasos quieren patearla. Los hombres se retiran y dejan que la mujer lo haga. ¿Más anomalías? La mujer quiere que se quite sus anillos. Claudia retrocede un segundo, levantando las manos. Pero cuando los hombres se adelantan para ayudar a que esto suceda, ella cede. No necesitará los anillos en el río. No querría perderlos por ahí.

Mejor mantener los comandos. Bajo clave, tranquilo y pacífico. Este es un entrenamiento de la mañana y comienzan, una vez más y siempre, justo antes del amanecer. El agua se golpea contra el muelle. La niebla se eleva hacia las nubes. Su equipo la espera. Hacia abajo en dos, les dice. Dirige a los remadores portuarios, los remadores a estribor, los pares e impares. Bloquea los remos, dice. Un pie adentro. Todo adentro. Ahora la correa adentro, dice ella.

Pero, de nuevo, no lo están haciendo bien en esta habitación subterránea, sin luz, sin cielo. Están atando con correa sus ya esposadas manos a algo más, sujetándola hacia abajo. Sea lo que sea, es demasiado apretado.

Greg está ahí fuera en alguna parte y Kim y alguien deben haber llamado a su padre ahora. Tal vez Tommy ha reconsiderado. Maldito Tommy. Se mantendrá fuerte para todos ellos y ella está recordando cómo la luna y las estrellas se desvanecen. Hagan camino para el sol y mire los colores de la mañana lavarse para arriba en el cielo. Rojo púrpura, rosado, anaranjado, amarillo, brillante rojo. Me inclinaré, dice. Empuje en dos. Par de proa, tómallo. Inclinan cuatro, tómallo. Y antes de que lo sepas estás en medio del río. Shhh-*dun-dun*, *shhh-dun-dun*, van los remos, como un canto, un estribillo. Ella los facilitará en su serie, sólo lo suficiente para sentir el ritmo como una promesa por delante y luego va a decir, manos fuera. Ella dirá mantener. Dirá, deja que corra. Y se deslizan juntos, el sol se eleva más alto mientras respiran, manteniéndose inmóviles.

Esto es antes. Antes de que ella realmente conociera a Tommy. Antes de que los dos fueran expulsados del equipo. Antes de cualquier píldora. Él está allí en su barco, el primer remero, los cuatro. Ella puede ver su espalda ancha y él está escuchando su voz y ella la mantiene tranquila, casi como un eco, tan tranquila al principio.

El deslizamiento no dura más de 8 ó 9 segundos. Más tiempo y empiezan a pasar. Pero esos 8 ó 9 segundos pueden sentirse como para siempre. Como la serenidad, por dentro y por fuera. Eso es lo que echa de menos, más que las carreras, más que las raras victorias. No echa de menos los acabados con los gritos, la tos, la sangre y vomitar. No. Son esos 8 o 9 segundos de deslizamiento que le dan escalofríos cada vez. Entregaría todas las píldoras que había tomado si de alguna manera podía regresar y deslizarse otra vez, mañana tras mañana.

¿Por qué perdió ese equipo? ¿Por qué se fue? Nadie debería salir jamás. Su madre no le pidió que dejara la escuela y buscara un trabajo y se quedara en casa. Ahora, ¿por qué los oficiales están saliendo, cerrando la puerta detrás de ellos? ¿No saben que no puede moverse? El barco tenía correas, no cadenas, y éstas son demasiado apretadas. No puede resbalar. Intenta y trata, pero no puede. Si pudiera, golpearía ligeramente la puerta, usaría su frente o un codo. Disculpe, me decía. Voy a hacer el viaje. Puedes dejar mi equipaje en el avión después de todo. Perdón por el alboroto. No quería ser tan torpe acerca de mi madre. Todos cometeremos errores y lamento profundamente el mío.

¿De acuerdo?

¿Estamos bien?

Pero no puede evitarlo. No hay nada que pueda hacer. Ha intentado estar tranquila. Ha estado fuerte por un tiempo, ¿no? ¿No es suficiente?

¡Mamá!

Puede oír a sí misma gritando de nuevo. Le duele la garganta hasta el fondo. De alguna manera, ella le envolvió las correas alrededor de su cuello. Cuando se mueve, se mantienen tensas.

¡Mamá!

Esto no está bien.

No se supone que terminemos así. Trata nuevamente de liberarse. Las cadenas se tensan más. No puede hablar. Apenas puede respirar. Qué ridícula manera de morir, piensa. Lucha más para liberarse.

Más allá de esta celda del sótano, su padre recibe una llamada frenética de Kim y, después de hablar, comienza a llamar al aeropuerto, tratando de recopilar información. Tiene que deletrear su apellido tres veces diferentes para tres personas diferentes. No obtiene información alguna. Sube en su coche y conduce lo más rápido que puede para descubrir lo que no quiere saber, lo que nunca podrá entender. En las semanas y meses que siguen, usarán palabras como *asfixia* y *ahorcamiento* y *accidente*. Hablarán de lo que estaba en su torrente sanguíneo y de cómo nunca debería haber viajado sola. Aunque se verá tentado a luchar todo con todo lo que tiene, decidirá tomar un acuerdo a la baja, acabar con ello, hacer que dejen de arrastrar el nombre de su hija a través de la mugre, hacer lo que pueda para ayudar a su esposa morir en paz.

Mientras tanto, Claudia se queda fuera en los cuatro remos y cuando el deslizamiento termina sonrío y dice, lo suficientemente fuerte como para que todos lo escuchen, Oh, yo sentí ese. Entonces espera tanto como puede antes de decir, ahora, vamos a recogerlo de nuevo. Escucha a Tommy respirando, listo para empujarla. Su madre está sentada al fin, ansiosa por ir a trabajar. La anciana está poniendo un serio *oomph* ahora. *Golpea, mamá*, Claudia grita. *De eso estoy hablando. ¡Manténgalo en marcha, mujer!* Los remos se deslizan perfectamente en el río. *Shhh-dun-dun. Shhh-dun-dun.*

SOBRE FRONTERAS MUROS Y OTRAS BARRERAS

José Prieto Martín

Universidad de Zaragoza
perancho@unizar.es

Vega Ruiz Capellán

Artista e investigadora
pitagoras3456@gmail.com

En los caminos a la salida de Saigón, yo había visto el retorno de la atalaya y del castillo fronterizo; también Kenia había vuelto a la torre de bambú, al muro de púas, a las estacas plantadas en el fondo de los fosos: lo que llamamos civilización -a falta de un término más apropiado- estaba a la defensiva.

Graham Greene

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo versa sobre el proyecto que hemos realizado entorno al tema de la “frontera”. En el año 1994 creamos *Grenze*¹, que es una instalación-multimedia-narrativa a gran escala, dividida en secciones. Surgió tras establecerse en Europa el *espacio Shengen*², acuerdo entre los países de la Comunidad Europea que suprimieron los controles en sus fronteras interiores y los trasladaron a sus límites exteriores. Este acuerdo permitía circular libremente a toda persona

¹ Para denominar este trabajo utilizamos el término frontera, traducido a diferentes idiomas. En inglés (*At the Border*), en francés (*A la Frontière*), en euskera (*Mugan*), en español (*En la Frontera*). También lo denominamos *Naissance de Europe*, *Alerta tras los Montes y The Key*.

² Área que comprende en la actualidad a 26 países europeos.

que hubiera entrado regularmente por una frontera exterior o que residiera en uno de los países que aplicaba el Convenio de Schengen³. Por lo tanto, en este proyecto, el sentido y la existencia de las fronteras actúan como eje vertebrador del discurso, que acerca al espectador al concepto de la creación de una línea territorial artificiosa, a un territorio indefinido, cambiante e inseguro (la frontera). Un aspecto que se remonta a los comienzos de la especie humana, cuyo avance y supervivencia siempre ha estado ligado a una continua superación de fronteras, las más de las veces tan innecesarias como negativas. Opinamos que en el siglo XXI necesitaremos la cultura del mestizaje que respete la pluralidad cultural, al extranjero y al emigrante, pero que rechace el culto a la nación, a la bandera, a la raza y que no reconozca la frontera como realidad.

2. APROXIMACIÓN AL ARGUMENTO Y SOPORTE TEÓRICO

2.1. El término frontera.

El vocablo frontera (del latín *frōns, frontis*) es un concepto funcional, etimológicamente deriva de *frontero* que significa puesto y colocado enfrente y, general de la frontera, que a su vez viene de *frente*⁴. Hay cinco acepciones de esta palabra; a nosotros nos interesan solo dos: “confín de un Estado y límite”. (DRAE, 1995: 998). El escritor Graham Greene decía que: “La frontera es, a veces, una manera de ir con billete de ida y vuelta a un país en el que por razones políticas no se tiene ningún deseo de vivir” (Carol, 2015: 1). Puede referirse al límite⁵ cultural, social o ideológico, o al límite físico, o de dominio del territorio, en cuyo caso es un término situacional de organización espacial que se construye en torno a una línea divisoria imaginaria, a una separación física o inmaterial, que se va transformando con el paso del tiempo, debido al aprovechamiento de los avances tecnológicos.

El establecimiento de límites entre individuos de la misma especie tiene que ver con la necesidad de protegerse ante lo extraño, ante lo peligroso, ante lo que queda fuera del control del grupo y tiene patrones similares a las marcas que algunos animales hacen para establecer su territorio. Los estudios en *The Territorial Imperative*, de Robert Ardrey nos hacen comprender hasta qué punto el hombre ha heredado ese instinto territorial y cómo ha evolucionado a través del tiempo.

Una de las denominaciones más antiguas para este concepto procede de la cultura indoeuropea y es la palabra *Dhwer* que tenía dos significados: puerta y frontera.

La semántica de *dhwer* es tan compleja como paradigmática: designa a la vez la puerta y la frontera pero vistas ambas desde el interior, como estando entre, separando lo de dentro y lo de fuera. En esta dicotomía la seguridad, el poder y la

3 Ciudad Luxemburguesa donde fue firmado en 1985 el Convenio de Schengen, entro en vigor en 1995 y, fue integrado en los tratados de la Unión Europea desde el 1 de diciembre de 2009, donde aún sigue vigente.

4 Que significa enfrente y jefe militar que mandaba en la frontera.

5 Del lat. *limes* y éste de *limus*: atravesado.

tranquilidad van con lo de dentro; el mundo extraño y hostil, lo inculto, el espacio desierto y lo salvaje están al otro lado, al de fuera, pertenecen al exterior, al ámbito de lo desconocido y temible. (Benveniste, 1969: 293-311).

Factores como *migraciones*, *refugiados* y *nacionalismos* no cabría entenderlos sin la existencia de las fronteras. Por lo tanto, para dar forma a nuestro proyecto, los hemos tenido en cuenta.

2.1.1. Migración.

El término *migración*⁶ “(Del lat. *migratio*, -*ōnis*.), consiste en el desplazamiento geográfico de individuos o grupos humanos generalmente por causas sociales o económicas” (DRAE, 1995: 1371). Estos desplazamientos existen desde que existe el ser humano. Y se han producido por motivos muy variados: búsqueda de alimento; nomadismo; asentamientos y conquistas de nuevas tierras, invasiones, colonizaciones; expediciones comerciales; traslados forzados de esclavos; huidas masivas de refugiados, acosados por la violencia y los conflictos bélicos; y éxodos de minorías étnicas y religiosas.

A grandes rasgos, la primera gran migración fue la de “nuestros antepasados de especie; primero, emergieron de África para extenderse por Asia hace unos 100.000 años y a Australasia hace unos 60.000; más tarde, hace unos 45.000 años, alcanzaron Europa y, finalmente, hace unos 35.000 años, el continente americano” (Carbonell, 2009: 1). Seguidamente, en la primera etapa de la Prehistoria, en el Paleolítico (hasta el 9.000 a. C. época en la que se inicia el Neolítico), los seres humanos se trasladaban en busca de alimento, desplazarse era una condición natural de vida en estas sociedades tribales nómadas. Posteriormente, en el primer milenio a. de C., los griegos y fenicios navegaron por todo el Mediterráneo, creando colonias en el norte de África y en el sur de Europa. Por otra parte, en Grecia, el desarrollo de las *polis* provocó un movimiento migratorio del campo a la ciudad, que luego se ha dado en todas las civilizaciones y, en los siglos VII y VI, a. C., debido al aumento de la población, en las *polis* (entre otras cosas) muchos ciudadanos griegos se establecieron en las colonias.

También cabe destacar cómo se extendió la civilización romana desde la fundación de la ciudad, en el año 753 a. C., hasta el fin del imperio romano de Occidente, en el año 476 d. C. El esplendor de Roma (aproximadamente desde el siglo II d. C.) favoreció que los pueblos germanos del norte de Europa se desplazaran, de forma pacífica o violenta y masiva, hacia el sur en busca de tierras y mejor clima. Y, no olvidemos que uno de los mayores movimientos de población lo originó la expansión militar del Islam medieval, que, en menos de un siglo (632 d.C.- 1.258 d.C.), se extendió desde Persia hasta la península ibérica.

De igual importancia es el Descubrimiento de América, en el siglo XV, que favoreció los flujos migratorios transoceánicos y la ocupación y colonización de este territorio, que absorbió, en adelante, los excedentes de población europeos.

6 Hay dos tipos de migraciones: humanas y de animales.

La migración volvió a crecer del campo a la ciudad tras la revolución industrial, en el siglo XIX y, gracias a los nuevos medios de transporte, también hacia las colonias proveedoras de materias primas y hacia América. “El hambre y la revolución, en 1849, contribuyeron a fomentar la primera gran migración masiva, pero son, fundamentalmente, los factores económicos y demográficos los que explican por que cada ola de emigración haya sido más fuerte que la precedente” (Castelló, 2008: 7).

“En la Segunda Guerra Mundial una de las principales experiencias sociales fue la emigración *económica* forzosa de muchos civiles europeos hacia Alemania”. (Judt: 2015: 50). Desde finales del pasado siglo XX, las migraciones están estimuladas por un proceso de desigualdad creciente entre los países desarrollados (del norte) y los países subdesarrollados, pobres, de África, Asia, Oriente Medio y América Latina; acentuadas por los conflictos bélicos y por el desarrollo y la expansión de los medios de comunicación, sobre todo Internet. Todo esto favorece e impulsa a los individuos a migrar y genera migraciones masivas en una escala global nunca vista. Llamadas “diásporas”, por el antropólogo indio Arjun Appadurai, que además nos habla de un nuevo espacio, a nivel global, que denomina “rizomático”, (utilizando el concepto filosófico de Gilles Deleuze) que se caracteriza por “la desterritorialización del espacio, la heterogeneidad cultural, el transnacionalismo (...) vínculos que empezaron a proliferar en la década de los ochenta, y han cambiado la comprensión del mundo, al romper las distancias y las barreras características de la modernidad”. (Appadurai, 1996: 10-29).

a) Refugiados.

Uno de los fenómenos migratorios característicos del siglo XX y XXI son las migraciones forzosas de refugiados, personas que abandonan su país y no pueden regresar a él, por motivos de raza, religión, nacionalidad, pertenencia a un grupo social determinado u opinión política. El término deriva del latín, *'refugium'*, lugar protegido al que acudía una persona cuando se encontraba huyendo.

En Europa, durante el siglo XX, ha habido grandes crisis de refugiados. En España se desencadenó una, durante la Guerra Civil (1936-39), “unos 465.000 españoles huyeron del conflicto cruzando la frontera con Francia” (Alted, 2005: 7). La Segunda Guerra Mundial desencadenó otra, el historiador Tony Judt nos habla del número de refugiados que se contabilizaron durante este conflicto. “(...) Stalin y Hitler desarraigaron, trasplantaron, expulsaron, deportaron y dispersaron’ a unos 30 millones de personas entre los años 1939 y 1943” (Judt: 2015: 48).

Tras esta contienda, se definió jurídicamente el Estatuto del Refugiado y se crearon una serie de instituciones⁷ para encargarse de la protección legal y de la búsqueda de soluciones para los afectados por este tipo de migraciones. El derecho al refugio forma parte de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Una persona puede pedir

⁷ La UNRRA (Administración de Socorro y Rehabilitación de las Naciones Unidas), se creó en noviembre de 1943 en Washington, compartió responsabilidades en Alemania y Austria con la IRO (Organización Internacional para los Refugiados) desde 1947. En 1951 ambas fueron sustituidas por ACNUR.

refugio o asilo en el exterior cuando el país en el que vive ya no está en condiciones de garantizar ni su seguridad, ni las condiciones mínimas imprescindibles para una vida digna. Para brindar protección y asistencia a los refugiados, en 1951, en la Asamblea General de las Naciones Unidas, fue creado el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR).

Hubo una nueva crisis; hasta la construcción del muro de Berlín, “en 1961, fue el éxodo de la población de Berlín hacia el oeste; entre 1952 y 1961, dos millones quinientos mil refugiados alemanes cruzaron la frontera pasando de la República Democrática a la República Federal” (Álvared, Ardit, Caballero, 2005: 272). Y, con el conflicto de los Balcanes (1991-1999), se desató otra, que, según la International Center for Transitional Justice (ICTJ) generó que, “entre 1991 y 2000, más de 140.000 personas murieran y casi cuatro millones más fueran desplazadas” (ICTJ, 2009). “Hay una nueva crisis en la actualidad debido al conflicto armado de Siria que comenzó el año 2011 y es el mayor emisor de refugiados del mundo. Casi cinco millones han escapado de la guerra desde 2011” (Meneses, 2016: 1). Según Oxfam Intermon, “ha generado 11 millones de desplazados, 3,9 millones de refugiados y 12,2 millones de personas que dependen de la ayuda humanitaria para subsistir” (San Pedro, 2015: 1)⁸. El portavoz del ACNUR, William Spindler, durante una conferencia de prensa en el palacio de las naciones en Ginebra, el día 25 de octubre de 2016, dijo que:

(...) cerca de 1.015.078 refugiados cruzaron el Mediterráneo en 2014 (...). Y, en 2015, por cada 269 llegadas se producía una muerte; en 2016 muere una persona por cada 88 que consiguen llegar. En la ruta del Mediterráneo Central entre Libia e Italia la probabilidad de morir es incluso más alta, con una muerte por cada 47 llegadas. (Spindler, 2016: 1).

La Comisión Española de Ayuda al Refugiado (CEAR) recuerda que si Europa sigue reforzando las fronteras sin garantizar vías legales y seguras miles de personas seguirán muriendo en el mar, por lo que en 2016 se podrían superar los 3.700 fallecidos que se produjeron el pasado año. (...) CEAR exige que se active el proceso de reasentamiento y se amplíen las cifras acordadas al respeto, dado que la inmensa mayoría de las personas que huyen de la guerra permanecen en los países vecinos a los conflictos (CEAR, 2016: 1).

Al mismo tiempo, el tráfico de personas ha crecido considerablemente debido al rápido establecimiento de nuevas rutas para la migración masiva, a través de los Balcanes y de Europa del Este hacia destinos preferidos como Alemania, Suecia, Dinamarca o el Reino Unido.

Por último, a finales de 2014, los huidos de sus casas sumaban 59,5 millones de personas, según el informe anual de ACNUR, Tendencias Globales, que analiza el

8 Paula San Pedro - Investigadora y Responsable de Incidencia Política de Acción Humanitaria en Oxfam Intermon @ppolin78.

desplazamiento forzado en todo el mundo, basándose en datos de gobiernos, agencias socias y en los datos de la propia organización gubernamental. A finales de 2015, se encontraban desplazadas, según esta agencia, 65,3 millones de personas. Esta es la primera vez que se supera el umbral de los 60 millones de personas (ACNUR, 2015: 1).

2.1.2. Nacionalismo.

El nacionalismo, según la RAE, es un sentimiento fervoroso de pertenencia a una nación y de identificación con su realidad y con su historia. Y es una ideología de un pueblo que, afirmando su naturaleza de nación, aspira a constituirse. Surgió con el concepto nación y fue cambiando con el paso del tiempo; en la Edad Media y en la Edad Moderna, designaba simplemente a un grupo de personas nacidas en el mismo territorio y gobernadas por un monarca. Desde finales del siglo XVIII, en la llamada era de las Revoluciones (industrial, burguesa y liberal), se convirtió en una ideología y movimiento sociopolítico propio de la Edad Contemporánea. Esta ideología se extendió por toda Europa durante el siglo XIX; tuvo importantes efectos, adquirió una dimensión política y se empezaron a reivindicar las fronteras de los Estados. “Los intelectuales contribuyeron a perfilar el concepto (...); los historiadores buscaron las raíces (...), en la Edad Media; los filólogos investigaron sobre la lengua; los antropólogos diferenciaron las etnias; y los poetas, escritores, músicos, ensalzaron el sentimiento de la patria” (Álvared, Ardit, Caballero, 2005: 216). Ya en el siglo XX, florecieron los nacionalismos homogéneos a nivel étnico que provocaron limpiezas étnicas y genocidios.

3. DESARROLLO DE LA INSTALACIÓN

Una vez definida la idea que actuaría como hilo conductor, perfilamos el argumento y soporte teórico y desarrollamos la video-Instalación-sonora *Grenze* (1994-2016) que materializamos y visualizamos de forma clara, trabajando sobre una idea polidimensional, multimedia, dirigida a distintos sentidos, que requería de diferentes recursos y los situaba dentro del principal protagonista: el espacio. Por ello, en los diferentes espacios, creamos un discurso gráfico, sonoro, visual, refiriéndonos al entorno europeo. Con mensajes, en los que la sutileza del lenguaje artístico puede activar mecanismos de denuncia. “Y los ámbitos se conciben como símbolos correlativos entre el visitante, la escala y forma de la arquitectura —o el entorno— y las cosas elegidas. Resúmate el conjunto en tres términos: intervenir, expresar y participar”. (Azpeitia, 2002: 92).

Grenze está compuesto por varias secciones; por una parte, con elementos relacionados con las fronteras europeas: banderas, cuerpos fragmentados, esculturas readymade, assemblage, videos y, un pa(i)saje sonoro, Y, por otra, con intervenciones *in situ*, (efímeras) en todos los lugares en los que se ha mostrado, que son acontecimientos fugaces, pero documentados como: instalaciones site specific, performances y acciones.

El resultado último es un trabajo de carácter conceptual que busca equilibrio entre los valores ideológicos y estéticos. Además, explicita una reflexión crítica y de denuncia socio-política respecto a cualquier conflicto fronterizo y sus consecuencias. Con ella, nos comunicamos con el espectador,

personaje principal en la instalación y hacia quien ésta va dedicada. Para nosotros, la comunicación es tan importante que, sin ella, no existe el arte, y, para que sea posible, utilizamos claves de acercamiento, aminorando la distancia entre nosotros y el público. Nuestra obra está concluida cuando queda refrendada por los espectadores. Por ello, aunque tiene un fuerte cariz conceptual, es, sin embargo, de lectura múltiple y asequible. Con ella, creamos un espacio de reflexión en el que se hallan articulados entre sí todos sus elementos (paredes-techo-suelo). “Para José Prieto y Vega Ruiz la actividad creativa es un modo de conocimiento del mundo en el que viven. Queriendo contribuir al conocimiento de los demás, intentan transformar las ideas en materia y substancia de atención sensible y cognoscitiva” (Sáenz de Gorbea, 2008: 25).

3.1. Elección de los materiales. Construcción de los componentes de la instalación.

Los componentes de esta instalación son de materiales diversos; para su elección tuvimos en cuenta el resultado final de la obra, su aspecto, su textura y su mensaje hacia el espectador. Creamos obras que reflexionan sobre las fronteras europeas, utilizando materiales que perduran, que se construyen (*esculturas: figuras fragmentadas*), que se descontextualizan (*objetos readymades*), que se recogen y se organizan (*assemblage*), y que tienen diferentes texturas: plomo, para transmitir una idea de fácil manipulación; cera, para expresar la transitoriedad del cuerpo humano; porcelana para transmitir una idea de fragilidad, dureza e impermeabilidad. Asimismo manipulamos, pequeñas piezas de madera que montábamos a modo de puzzle, para dar un aspecto rígido, encolado y policromado (*banderas*) con el color como elemento sugestivo, evocador y efímero. También empleamos material visual electrónico (*video-creación*), con imágenes fragmentadas y polarizadas; y material sonoro (pa(i)saje *sonoro*).

Y por otra parte, utilizamos materiales (para elaborar instalaciones *site specific*) efímeros⁹: pigmentos¹⁰ (pulverizados), arcillas en polvo de color blanco y harina, como medio de mostrar la fragilidad y la fugacidad; bien, manejando diferentes soportes artísticos, desde la pintura sobre el muro a instalaciones sobre el suelo “*in situ*”, o video-instalaciones. Bien, utilizando material humano como elemento constitutivo de la obra (*performance* y *acciones*).

Por otra parte se articula esta visión cosmo-política por la incorporación sistemática de los recursos heterogéneos propios de las posibilidades más expresivas y sorprendentes del arte contemporáneo, desde las más formales a las maneras más eclécticas de juntar materiales actuales cotidianos y técnicas escultóricas clásicas o tradicionales. Cada pieza constituye un argumento inspirado en un acontecimiento histórico, un hecho real, cuando su carga estética implica una reflexión crítica, social artística, y unas reminiscencias a posibles arquitecturas situadas en la memoria del tiempo (Van de Pas, 1999: 6).

9 Este término proviene del griego ἐφήμερος (*ephēmeros*), significa “que dura sólo un día”, acabó significando “de corta duración”, sin especificar un tiempo determinado, pero siempre con la condición de su caducidad.

10 Viene del latín *pigmentum*. Son materias colorantes usadas en la pintura, también es la sustancia colorante que, disuelta o en forma de gránulos, se encuentra en el citoplasma de muchas células vegetales y animales. La humanidad las ha utilizado desde la Prehistoria.

3.1.1. Elementos relacionados con las fronteras europeas.

Con estas obras hacemos una reflexión sobre las fronteras europeas. Se muestran en todas los montajes adaptándose y ocupando el espacio expositivo.

a) Banderas.

Son símbolos identificativos de un país, son la enseña de una nación. Esta divisa se convierte en parte de una pintura con Jasper Jones (1930), artista que creó arte representando elementos figurativos, tomados de lo cotidiano, utilizando técnicas con un tratamiento plástico sin referencias a lo gestual o lo espiritual. “En su obra la frontera entre la realidad del objeto representado y la realidad de la representación se desvanece; el cuadro se convierte en un objeto por derecho propio” (Ruhrberg, 2005: 310). Las banderas las montamos con rígidos trocitos de madera encolados y policromados con pigmentos no permanentes (sin fijar), para mostrar su fragilidad. Su forma es rectangular, sus medidas son 30 x 45 x 5 cm. Los pequeños trozos de madera se utilizan como pequeñas partículas que simbolizan los elementos divididos y dan la sensación de fragilidad del todo, ya que dentro de una bandera se aglutinan muchos sujetos, muchos pueblos... Construimos las de los países que formaban la Comunidad Europea en ese momento (España, Alemania, Francia, Italia, Portugal Gran Bretaña, Dinamarca, etc.).

b) Esculturas readymades, assemblage.

Las esculturas que forman parte de esta instalación representan partes del cuerpo humano, con fragmentos hiperrealista dislocados que ocupan posiciones improbables en el espacio. Nuestra intención es mostrar topografías, anatomías del cuerpo humano de forma fragmentada, tomando como origen la iconografía de los exvotos¹¹ para posteriormente ensamblarlas. Se conforman con cabezas elaboradas con heterogéneos materiales (cera, barro, plomo) para marcar y diferenciar a los individuos. En algunas piezas, las enfrentamos (ponemos cara a cara o, frente a frente). Y en otras, las ensamblamos en archivadores de hierro, contenedores de memoria, de expedientes, de historias... Estos archivadores son objetos Readymade¹² que hemos reutilizado ya que, con ellos, en 1993, dentro de la instalación *Baccalaureus*, en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, construimos la obra ‘*Espacio archivado*’¹³.

11 Los exvotos han sido utilizado por el hombre como ofrenda a los dioses. Suelen ser figuras de cera y de barro que representan la parte del cuerpo sanada u, otro objeto relacionado con la enfermedad. El ofrecimiento de exvotos tiene su origen en las civilizaciones egipcias y mesopotámicas. En España destacan los procedentes de excavaciones ibéricas del siglo III a. C. que eran de bronce. Posteriormente el símbolo fue tomado por el catolicismo. Pueden verse actualmente en iglesias, apoyados sobre las paredes o colgados del techo y representan el hecho desafortunado del que se habían recuperado.

12 El término fue utilizado por el artista francés Marcel Duchamp (1887-1968), para describir las obras de arte que hizo a partir de objetos manufacturados. Desde entonces, se aplica de manera general a las obras de arte hechas de esta manera.

13 Estos archivadores los encontramos en el sótano del edificio de Paraninfo de la Universidad de Zaragoza y, los utilizados para la instalación *Espacio Ordenado de Baccalaureus* (1993), que supone el inicio de muchos proyectos desarrollados posteriormente por nosotros.

El cuerpo tridimensional ensamblado funciona como un reconocimiento de la vida, (...). Celebrado en la exposición seminal <<El arte del assemblage>>, que tuvo lugar en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1961, el termino assemblage se consideró, según su organizador William Seitz, como <<un concepto genérico que podía incluir todos los modos de yuxtaposición y las formas de arte compuesto>> (Flynn: 2002, 152).

c) Video-creación.

En la video-creación *Transito*, hemos filmado, grabado y procesado unas imágenes, fragmentadas, de unas extremidades (pies/piernas) frenéticas que deambulan sin rumbo alguno, aludiendo a las migraciones. El resultado que vemos es una imagen polarizada (de color azul) de cuerpos desintegrados, de piernas que caminan con el sonido insistente de sus pasos. Se muestran las piernas, porque es de la única manera que se puede cruzar la línea imaginaria de la frontera y huir hacia la hipotética "libertad". Son pies que circulan, caminan, se mueven, en un intento de reflejar las fronteras como lugar de paso de las personas. Porque, cuando un pie pasa el límite o la línea de la frontera, está en el otro lado y, muchas de las veces, este lado tiene otro idioma, otra cultura. Con esta video-creación se desarrollan en algunos de los espacios expositivos video-instalaciones *site specific*.



Fig.1- *Transito*, 1994. Video-instalación- Fuente: José Prieto Martín

d) El objeto sonoro.

En el objeto sonoro, el significado se crea a través del sentido del oído y no de la visión. Con el arte sonoro se rompe completamente con el concepto racional de la música, los sentidos son los que experimentan y definen el objeto sonoro. La innovación y la singularidad saltan a la palestra como ideas posmodernas, y son las que le dan aliento y libertad al arte sonoro, para experimentar.

Quando en 1948 propuse el término de «música concreta», creía marcar con este adjetivo una inversión en el sentido del trabajo musical. En lugar de anotar las ideas musicales con los símbolos del solfeo, y confiar su realización concreta a instrumentos conocidos, se trataba de recoger el concreto sonoro de dondequiera que procediera y abstraer de él los valores musicales que contenía en potencia. Esta expectativa justificaba la elección del término y marcaba la apertura de direcciones muy diversas para el pensamiento y la acción (SCHAEFFRER, 2003: 24).

Nuestro objeto sonoro se denominó *Grenze*¹⁴; se montó, grabó y editó en el Laboratorio de Sonido¹⁵ del Ayuntamiento de Zaragoza. Es un paisaje acústico, a modo de elemento, normalizado y claramente constitutivo de la obra, lo que denominó Manel Clot *pa(i)saje sonoro*. Para construirlo (recopilar, editar y grabar), trabajamos en equipo con el compositor Daniel Ríos Aranda¹⁶; lo editamos, dando soluciones técnicas a músicas concretas (que se basan en elementos ya existentes, los cuales se toman de cualquier material sonoro) y a manipulaciones sonoras, hasta la composición electrónica, sin apoyarnos en una notación musical tradicional. Esta compuesto por objetos sonoros, grabaciones de unas voces incomprensibles (en inglés y alemán) y amenazadoras con palabras y discursos acerca de la esclavitud en el siglo XX, y por los acordes triunfalistas de la novena sinfonía de Beethoven. Con él, se invade el espacio en todos los lugares en los que se muestra este proyecto.

Por ello, las obras de JP/VR contienen, desde su orden proyectual y hasta su escenarización *actual*, tanto las voces como los ecos, tanto los enunciados como los anunciados, tanto las palabras como las cosas, tanto los discursos abiertos como los murmullos secretos, las ideas proclamadas o las intuiciones susurradas, la rotundidad palpada o la fragilidad escuchada, el equilibrio y el peligro, el sonido y el ruido: son, en este aspecto, globalizaciones y configuraciones de

14 Se publicó en 2001 en el libro CD *Extensions in time and Space*.

15 Este Laboratorio surgió en el Ayuntamiento de Zaragoza en el año 1988. El objetivo principal impulsaba a la utilización del Laboratorio para actividades culturales y docentes. Facilitar a músicos, artistas, e intérpretes la posibilidad de participar activamente, en los procesos de producción discográfica. Y, proporcionar los recursos técnicos y humanos sin los cuales no pueden realizarse determinados proyectos musicales o sonoros, facilitando la creación y difusión de obras. Desde su creación hasta 2008 estaba ubicado en el Centro Cultural Delicias. En la actualidad está ubicado en el Centro de Historias de Zaragoza.

16 Compositor aragonés que dirige el Laboratorio de Sonido del Ayuntamiento de Zaragoza y con él que trabajamos en colaboración en nuestras obras sonoras.

sentido amplias y dilatadas que tanto admiten consideraciones escultóricas (del mismo modo en que Lawrence Weiner considera y denomina *esculturas* sus inscripciones visuales con el leguaje), como apropiaciones, utilitaristas tipo *ready-made* de presencias sonoras igualmente *escultóricas*, o bien, invirtiendo los términos jerarquizados, ambientes sonoros visualizados a base de instalaciones tridimensionales (Clot, 2000: 32-33).

3.1.2. Intervenciones in situ.

Parte del proyecto tiene una fugacidad en el tiempo con obras *site-specific*, este término se refiere a creaciones artísticas realizadas especialmente para un lugar donde cobran sentido, ya que se crean para él. Se realizan en el contexto donde van a ser ubicadas. Para ello se investiga, se planifica y se integran todos los materiales que se manipulan como elementos de construcción del espacio con sus fricciones y equilibrios, y entablan un diálogo con el entorno. Conjuntamente, se trata con los elementos medioambientales, la escala, el tamaño que está determinado por la configuración del lugar dentro de un complejo arquitectónico. Por lo tanto, la obra se vuelve parte del lugar para el cual ha sido concebida, y reestructura conceptualmente y perceptualmente la organización del lugar. Ya que un proyecto nunca tiene que ser decorativo e ilustrativo del lugar. “El término *site-specific* se genera en la década de los setenta en oposición a la idea greenbergiana de *medium-specific*¹⁷, encuadrándose en una oposición excesivamente binaria que se construye a partir de una visión reductivista de lo moderno como modernista” (Fernández, 2014: 1).

4. ESPACIOS EXPOSITIVOS EN LOS QUE SE HA EXHIBIDO ESTE PROYECTO (WORK IN PROGRESS)

Desde su creación en 1994, el trabajo se ha ido desplazando por diferentes espacios expositivos de España, Francia y Portugal. Antes de cada montaje, visitamos el lugar para estudiarlo, nos interesa el espacio y su significado concreto antes de articular el trabajo. Por lo que, en cada espacio, hacemos una especie de *work in progress* e incorporamos elementos o transformamos la obra. Los espacios en los que se ha mostrado son:

4.1. Torreón Fortea (Zaragoza, 1994). *Grenze*.

Dentro de la programación del Festival *En la Frontera*¹⁸, de 1994, en las Salas del Torreón Fortea, ubicado en la plaza San Felipe, montamos la instalación *Grenze*. “Este edificio es una torre de arquitectura bajo-medieval, una buena muestra de arquitectura civil mudéjar del siglo XV” (Álvaro & Borrás, 2008: 193-195). En la actualidad, pertenece al ayuntamiento de la ciudad y alberga una sala de exposiciones y diversos servicios de cultura. Fue declarado ‘Bien de Interés Cultural’ el 17 de abril de 1972.

¹⁷ De acuerdo con Miwon Kwon el término *site-specific* fue acuñado en los años setenta por Mary Kelly. Ver “Mary Kelly interviewed by Douglas Crimp”, en *Mary Kelly*, London, Phaidon Press, 1997.

¹⁸ Festival que se desarrolló en Zaragoza hasta 1994, desapareció 10 años y volvió a aparecer en 2004. En la edición de 2005 de este festival mostramos la instalación *Souvenirs Soldier of the World* en los Depósitos de agua del Pignatelli.

4.1.2. *Obra in situ: Sklavenhanden, FAHNE.*

En esta puesta en escena hubo dos obras efímeras; la primera, en la pared de una de las salas, *Sklavenhanden*, era una inscripción en el muro hecha con pintura plástica de color negro, en ella, la pared era el soporte que quedaba transformado en un mensaje corto, escrito, que rompía el silencio y expresaba una idea a la manera de Bárbara Kruger (1945) o Jenny Holzer (1950), advirtiendo a la sociedad sobre el *tráfico de esclavos* en Europa.

La segunda intervención, era *FAHNE*. Recreaba y cerraba un espacio unitario ocupando toda una sala, el muro con una pintura plástica de color negro, la pared era el soporte que se transformaba en un mensaje corto escrito sobre el *espacio Shengen*, (la frontera que deja pasar solo a los ciudadanos europeos), en el suelo, como una alfombra de pigmentación azul, agradable a la vista, pero vedando el paso (debido a que era de polvo y, sí la pisabas se destruía), una bandera construida con partículas de polvo, teniendo como modelos las pinturas efímeras de arena Indus denominadas *mándalas*¹⁹ y los tapices para celebrar el Corpus Christi en La Orotava (Santa Cruz de Tenerife) en concreto el que se confecciona desde 1844 con motivos bíblicos (cuesta confeccionarlo un mes) con arenas de colores naturales traídas de las laderas del Teide. Este tipo de intervenciones perecederas, sobre el suelo, lo empezamos a crear en *Baccalaurus* (1993) en la obra *Realidad Óptica*; desde entonces continuamos poniendo en práctica la idea de trabajar sobre el suelo en contacto con la tierra en alusión a su significado telúrico, primando en estas instalaciones los materiales efímeros tal y como ocurre en *Planisferio disecado o mapamundi* en la instalación *Depredación* realizada en (2001). La forma de la bandera en el suelo era rectangular, su longitud dependió de la sala, estaba formada por 12 estrellas de cinco puntas doradas representadas en amarillo (Pantone yellow), dispuestas en círculo sobre fondo con polvo azul (Pantone *Reflex Blue*). Las estrellas eran de escayola pintada, formaban un círculo y representaban los ideales de unidad, solidaridad y armonía entre los pueblos de Europa. Son doce estrellas porque el número doce es, tradicionalmente, el símbolo de la perfección.

La resolución plástica de sus instalaciones es, a primera vista, amable, musical y colorista. Reclama una atención matizada en clave de ironía sin 'herir sensibilidades', y es 'apta para todos los públicos'. El efectismo de las imágenes del dolor físico, asesinatos o mutilaciones no ha sido necesario, ni tampoco la enumeración sucesiva de enormes y espantosas cifras de muertos y heridos. La sutilidad del lenguaje artístico puede activar asimismo mecanismos de denuncia. La recreación de un espacio unitario, como la alfombra de pigmentación azul, agradable a la vista y al tacto, pero vedada al paso; el gran cofre del tesoro, vacío de todas las grandezas esperadas; la composición ordenada de una serie de bellas banderas, compuestas a partir de parcelarios y rígidos trozos de madera; la fragmentación del cuerpo humano; la filmación de unos pies frenéticos que deambulan sin rumbo alguno; el sonido de una voz incomprensible y amenazadora (por oírla en un idioma desconocido para nosotros), unida al triunfalismo de la novena sinfonía de Beethoven, todo ello consigue un camuflaje ideal para manifestar un diagnóstico evidente, que conduce al desengaño y a la inquietud (Capella, 1995: 25).

¹⁹ Diagramas efímeros y concéntricos que tienen un significado espiritual y ritual. Mándala es un término hindú, su finalidad es la de ser instrumento de contemplación y concentración.



Fig.2 – FAHNE, Realización de la instalación en el torreón Fortea, 1994. Fuente: José Prieto Marfín.

4.1.3. Acción²⁰: Procedimiento para conocer nuestros rostros.

En la que nosotros nos hicimos el elemento constitutivo de la obra. Para su consecución, utilizamos un fragmento de nuestro cuerpo (nuestra huella dactilar) que lleva al conocimiento de nuestra identidad y es primordial en una frontera. La realizamos en la comisaría del paseo de Teruel de Zaragoza unos días antes de la inauguración de la exposición. En ella, hubo un importante factor de improvisación. Pedimos permiso al jefe de dicha comisaría para desarrollar la acción en la misma. Constaba de tres partes: primero, nos pusimos en la fila en la que se colocaban las personas que iban a hacerse un DNI o un pasaporte; segundo, nos llegó el turno y, con la ayuda de un administrativo, colocamos nuestros dedos índices sobre tinta hasta que nos impregnó la piel y, luego, estampamos las huellas digitales sobre papel (como si estuviéramos haciéndonos nuestro

20 El arte de acción (Action Art o Life Art) hace énfasis en el acto creador del artista, en la acción. El término fue creado por el artista Allan Kaprow (1927-2006), que señaló la interrelación entre el artista y el espectador en el momento de la creación artística.

pasaporte). Estas huellas, en vez de ir a nuestro pasaporte, fueron a las páginas del catálogo de esta exposición, ya que nos exigían una foto para adjuntar al currículum y nos parecía más apropiado para este trabajo poner nuestras huellas obtenidas en la comisaría. Debido a que nuestra huella dactilar es el procedimiento para conocer nuestros rostros, llegan a ser nuestras “fotografías” o, mejor dicho, la impresión negativa sobre la que puede fundarse nuestra caza de identidad.

4.2. Palau de la Virreina (Barcelona, 1995). *En la frontera.*

En las salas y patio de entrada del Palau de la Virreina, desarrollamos la instalación *En la Frontera*, dentro de la exposición comisariada por Lola Donaire: *Reordenacions 10 Anys D'Art Contemporani a L'Artesà de Gràcia*²¹. Es un palacio urbano situado en la Rambla. Es una joya del barroco civil, fue construido entre 1772 y 1777 como residencia de Manuel d'Amat, virrey del Perú. Desde 1980 en sus salas se han mostrado exposiciones de arte contemporáneo de carácter temporal, que han abordado temáticas y formatos muy diversos. En 2007 se aprobó la creación de La Virreina Centre de la Imatge, en la planta noble y en una parte de la planta baja. Pertenece al ayuntamiento de la ciudad²².

4.2.1. *Obra in situ: En la Frontera, Fortaleza Europa.*

En este lugar construimos dos piezas *site specific*, la primera *En la frontera* estaba situada sobre una pared (del patio de entrada), detrás de un arco. Para montar esta obra, creamos una composición horizontal de formas geométricas con *esculturas*, *Ready made* y *assemblage*, sobre el muro, a la manera de Louis Nevelson (1899-1988) y, a modo de retablo²³, dividiendo el espacio en secciones horizontales y verticales para ocuparlo con representaciones fragmentadas del cuerpo humano (cabezas de diferentes materiales), unas, enmarcadas dentro de archivadores y otras, enfrentadas. En el centro colocamos un monitor exento que funcionaba como elemento centralizador en el que se veía *Transito*, el video con fragmentos de pies frenéticos.

La segunda, *Fortaleza Europa*²⁴, era una pieza construida para este patio (de entrada) del Palau de la Virreina, estaba enfrente de la puerta de acceso y se veía desde la Rambla. Además cortaba el paso al espectador. Era una “bandera/cofre del tesoro”, construida con tablones de madera, pintados con pigmento azul (no permanente), que medía 4,80 x 2,20 x 1,10 m. y estaba iluminada (en su interior) con luces amarillo-doradas que podían verse a través de una ranura (con la forma de la silueta de la frontera exterior de Europa) a modo de cerradura, por la que salía la luz dorada que incitaba a desear entrar.

21 Fue una selección de nueve artistas (españoles) de los 46 que habían participado durante los últimos cinco años en sala de exposiciones el Artesa del barrio de Gracia de Barcelona.

22 <http://www.ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/en/exhibition>

23 La palabra proviene de la expresión latina *retro tabula* (“tras el altar”).

24 Posteriormente se mostró en el Claustro del Roser de Lleida y, en la actualidad es propiedad de la Paeria.



Fig.3.- *En la frontera*, 1995. Instalación en el Palau de la Virreina Barcelona. Fuente: José Prieto Martín.



Fig. 4 *Fortaleza Europa*, 1995. Instalación en el Palau de la Virreina Barcelona. Fuente: José Prieto Martín.

Por otra parte, Vega Ruiz y José Prieto plantean problemas del sujeto, en el espacio socio-político, pero en las demarcaciones de una idea de frontera geográfica. Se concibe a un sujeto que transita y que puede constituirse en un objeto, en virtud de un sistema que puede desproveerle de identidad. Esto sugiere una de las problemáticas más presentes en Europa occidental, la de las identidades culturales dentro y fuera de sus fronteras. La búsqueda del sentido del sujeto se articula, así, como ser político (Donaire, 1995: 23).

4.3. Salas de Sant Joan y Claustro del Roser (Lérida 1995). A la Frontière.

A la Frontière se mostró en dos espacios en el Claustro del Roser y las salas de Sant Joan, comisarizadas por Antoni Llevot. El Claustro está dentro del Convento del Roser²⁵, (en el casco antiguo). Su construcción se inició en 1669. Fue incendiado por las tropas borbónicas en 1707,



Fig.5 *Fortaleza Europa*, 1995.
Detalle en el Claustro de Roser de Lérida.
Fuente: José Prieto Martín.

²⁵ Antiguamente era conocido como *Convento de Santo Domingo* y fue sede del Convento de Predicadores de la orden de los Dominicos.

durante el Sitio de Lérida, en la Guerra de Sucesión Española. Y, desamortizado a principios del siglo XIX, desde entonces tuvo diversos usos culturales y educativos, entre ellos: Museo de Arte Jaime Morera y Escuela Municipal de Bellas Artes con una sala de exposiciones. A partir de 2003, es un hotel de lujo²⁶. En su claustro colocamos la obra *Fortaleza Europa*.

Las Salas de Sant Joan están bajo la pasarela que cruza la Plaza²⁷ del mismo nombre, una de las más características de esta ciudad. Se trata de un espacio de estructura semicircular ubicado en el subterráneo de la plaza donde se descubrieron, durante una reforma, los restos del ábside de la antigua iglesia románica de Sant Joan. Estos restos determinan el ámbito expositivo, puesto que ocupan el espacio central. En las paredes de este espacio semicircular, colocamos las banderas y las esculturas de cuerpos fragmentados, el vídeo, y, ocupando el espacio, el pa(i)saje sonoro.

4.3.1. *Obra in situ: DOKIVI CEKATI KU.*

Para este espacio, hicimos una obra *site specific*; para crearla tuvimos en cuenta el conflicto internacional que estaba sucediendo en ese momento dentro de Europa, en la antigua Yugoslavia, entre musulmanes, serbios y croatas, que fue causado por factores políticos, religiosos, nacionalistas, etc. Duró poco más de 3 años, comenzó el 6 de abril de 1992 y acabó el 14 de diciembre de 1995. Las cifras de muertos y desplazados varían dependiendo de las fuentes. Según CBC News, este conflicto causó cerca 100.000 víctimas y 1,8 millones de desplazados²⁸. Según el presidente de Estados Unidos Bill Clinton: “después de cerca de 250.000 muertos, dos millones de refugiados, de atrocidades que han conmocionado al mundo, el pueblo de Bosnia tiene finalmente una oportunidad de transformar el horror de una guerra en una promesa de paz” (Muela: 2016: 1).

Dentro de este conflicto, la ciudad de Sarajevo sufrió una devastación y un asedio de 44 meses (el más prolongado en la historia de la guerra moderna), sin cesar los bombardeos, con más de 11.500 víctimas mortales. Teniendo todo esto en cuenta para elaborar esta obra, durante el verano, nos pusimos en contacto con el consulado de Bosnia en España. Les preguntamos por el ambiente dentro de la ciudad sitiada; en ese momento, ellos estaban muy optimista y nos dijeron que tenían muchas esperanzas de que se solucionara pronto el conflicto y que dentro de la ciudad, los supervivientes tenían expectativas en el futuro y lo expresaban con la locución latina *Dum spiro, spero*, en serbocroata: “*dokivi cekati ku* (mientras vivo tengo esperanza)”. El día 9 de octubre, después de la inauguración de nuestro montaje, Sarajevo se preparaba para la paz. Ya que “el día 10 de octubre, el armisticio debía entrar en vigor” (Santa Cruz, 1995: 1). La pieza es una tumba sobre el suelo cubierta de polvo azul (el color de la bandera europea), con una lapida de madera con los símbolos (la media luna y una estrella de cinco puntas en plomo) de los enterramientos musulmanes ensamblados. Rodeada de un círculo de arcilla blanca y de la inscripción pintada sobre el suelo en color blanco DOKIVI CEKATI KU.

26 https://es.wikipedia.org/wiki/Convento_del_Roser

27 Este espacio ha sufrido diversos cambios a lo largo del tiempo. La última remodelación es obra del arquitecto Peña Ganchequi.

28 <http://www.cbc.ca/news/world/bosnia-s-dark-days-a-cameraman-reflects-on-war-of-1990s-1.1224463>



Fig. 6 *Dokivi Cekati Ku*. 1995.
Instalación en Sant Joan Llérida.
Fuente: Vega Ruiz Capellán.



Fig. 7 *Dokivi Cekati Ku*. 1995. detalle de la instalación en Sant Joan Llérida. Fuente: Vega Ruiz Capellán.



Fig. 8 *Dokivi Cekati Ku*. 1995.
Detalle de la instalación en Sant Joan Llérida.
Fuente: Vega Ruiz Capellán.



Fig. 9 *Dokivi Cekati Ku*. 1995. detalle de la instalación en Sant Joan Llérida. Fuente: Vega Ruiz Capellán.

4.3.2. *Happening. Eix Comercial.*

También hicimos un happening²⁹, una experiencia que partía de la ecuación provocación/improvisación/participación espontánea o provocada del público. A las 20 horas (del día 9), se inauguró *Alerta* en el Roser; a las 20:29, salimos desde Claustro del Roser (donde estaba la pieza *Fortaleza Europa*), acompañados por los espectadores y las autoridades, camino de las salas de San Joan a inaugurar *A la Frontirere*, oyendo por la megafonía de la ciudad el sonido de la instalación *Alerta*. En la plaza de san Joan, al bajar por las escaleras hacia las salas subterráneas, se oía el pa(i) saje sonoro de *A la Frontiere*.

Un buen número de transeúntes se sorprendieron ayer cuando desde los altavoces municipales que jalonan las calles del Eix Comercial de Lleida comenzaron a sonar ráfagas de disparos, motores de aviones y explosiones como si de un bombardeo aéreo se tratara, junto a un fondo musical que reproducía una sonata de Mozart. En realidad, se trataba de parte de las dos instalaciones de los artistas José Prieto y Vega Ruiz inauguraban a las ocho de la tarde en la sala el Roser y, media hora más tarde en la sala de la plaza Sant Joan (Redacción, 1995: 12).

4.4. *Sales Municipals d' Exposicio (Gerona, 1997). Alerta tras los Montes.*

Estas salas Municipales están ubicadas en la Rambla de la Llibertat, número, 1. Este paseo se llamó así porque en 1869 se plantó *el árbol de la libertad* en el Sexenio Democrático (1868-1874). En la actualidad, estas salas se denominan Bólit-La Rambla, Sala Fidel Aguilar³⁰. La instalación constaba de: las banderas de la UE que ocupaban sus muros junto con esculturas fragmentadas, el pa(i)saje sonoro y dos obras *in situ*.

4.4.1. *Obras in situ. Video-instalación Transito, Nacimiento de Europa.*

En este espacio hubo dos trabajos *site specific*: el primero, en una sala semicircular, fue una video-instalación con varios readymade conteniendo representaciones fragmentadas del cuerpo humano (cabezas de diferentes materiales), enmarcadas dentro de archivadores y un monitor en el centro con el video de los pies.

El segundo, *Nacimiento de Europa* era la pieza central y estaba ubicada y construida en el centro de las salas, cubierta con polvo azul y arcilla blanca; representaba un mapa con las fronteras exteriores de la Unión Europea, del centro del mapa surgía una figura humana hecha con fragmentos de un cuerpo masculino (brazos y el torso) y femenino (la cabeza), con polvo (de color azul) depositado sobre su superficie para crear una sensación táctil o visual percedera. Parecía la personificación de la UE. Estaba rodeada de un rectángulo cubierto de polvo de arcilla blanca.

29 Palabra inglesa que significa acontecimiento, ocurrencia, suceso. El artista Allan kaprow invento el happening en la década de los años 50. Se considera una manifestación artística en la que la experiencia vivida y la percepción hacen que la realidad se instale en el arte.

30 Escultor gerundense que murió con 22 años pero que consiguió un cierto reconocimiento en el ámbito de la escultura.

4.5. Centre d'Art Contemporain (Saint Cyprien, Francia, 1997). *Alerte a la Frontière et Naissance de l'Europe.*

El Centre d'Art Contemporain está ubicado en Saint-Cyprien, una pequeña localidad situada en el departamento de los Pirineos Orientales, región de Languedoc-Rosellón y comarca histórica del Rosellón, donde se construyó el campo de concentración de Argelès-sur-Mer para los refugiados españoles que huían de la represión franquista; en él se alojaron más de 80.000. “No se había previsto nada para su acogida y al principio sólo la arena y la ropa que llevaban les servían de abrigo. Poco después se abrieron otros campos como los de Saint-Cyprien y el de Barcarès” (CIDER)³¹. “Unos 260.000 milicianos se vieron amontonados los primeros meses en los campos de concentración de las playas de Argelès, Saint-Cyprien y Le Barcarès sin ninguna instalación de abrigo” (Febrès, 2014: 1). El fotógrafo Robert Capa en 1939 visitó el campo de la playa de Argelès y lo describió como:

Un infierno sobre la arena: los hombres allí sobreviven bajo tiendas de fortuna y chozas de paja que ofrecen una miserable protección contra la arena y el viento. Para coronar todo ello, no hay agua potable, sino el agua salobre extraída de agujeros cavados en la arena (de Jerez, 2008: 1)³².

Fuimos invitados por el comisario Guiles de Mountauzon para exponer *Alerte a la Frontière et Naissance de l'Europe*; en las salas de este Centre d'Art Contemporain, que constaba de dos plantas expusimos: *Alerte*, en la planta baja y, *a la Frontière et Naissance de l'Europe* en la planta superior.

4.5.1. *Obra in situ Sklavenhanden, Naissance de l'Europe.*

En este espacio, ocupamos toda la planta superior, su techo, suelo y paredes; el color azul envolvía todo el montaje. Las banderas las colgamos, las suspendimos, del techo para que pendieran de él. En una pared de la sala, hicimos una inscripción, sobre el muro *Sklavenhanden*, con pintura plástica de color azul (Pantone *Reflex Blue*), con ella la pared quedaba transformada en un mensaje corto, escrito, advirtiendo a la sociedad sobre el *tráfico de esclavos* en Europa. En un rincón, en el suelo, con un monitor, se podía ver el video *Transito* y, del techo, colgaban las banderas y archivadores con cabezas; en el suelo, reinstalamos *Naissance de l'Europe*, una obra muy matérica, cubierta con pigmentos de color azul sobre su superficie y arena de la playa de *Argelès-sur-Mer* y *Saint-Cyprien*. Representaba el mapa de la Unión Europea. Del centro, surgía una figura humana hecha con fragmentos de cuerpos masculinos y femeninos; estaba cubierta con polvo de color azul (para dar una sensación de efímero) y rodeada de un rectángulo cubierto de arena de la playa y, enmarcando el conjunto, varias esculturas de madera con cabezas de porcelana, cera y plomo. Toda la instalación la iluminamos con lámparas de color azul.

31 CIDER (Centre International de Documentation et d'Études de la Retirada) en Argelès-sur-Mer.

32 Creador de TODOS LOS ROSTROS. Lugar de la memoria visual de los prisioneros y presos republicanos y antifranquistas, construido como homenaje a todos los represaliados por el fascismo y el franquismo en la España de la guerra civil y postguerra.

A las angustias de la política, a los desastres de la guerra, a los artificios de los tratados que dividen los territorios o fabrican estados, a las rivalidades culturales, se añade el deterioro del tiempo: las sociedades evolucionan, las civilizaciones mueren y nos dejan por herencia sus ruinas (...) ¿Qué dejaremos atrás cuando llegue nuestro turno? (De Mountauzon, 1997: 3).

4.6. Horno de la Ciudadela (Pamplona, 1998). *At the border.*

La Ciudadela o Castillo Nuevo es una fortificación renacentista de antiguo uso militar construida en la época de Felipe II en Pamplona para asegurar la lealtad del reino de Navarra y la defensa de la ciudad. La primera piedra se puso en 1571. Su traza original es un pentágono con un baluarte en cada ángulo; se mantuvo salvo la adición de las contraguardias en el siglo XVII. Desde 1964, perdió su carácter militar, convirtiéndose en un parque; todos sus edificios (el polvorín, el almacén de mixtos, sala de Armas y, el horno de pan) son utilizados como salas de exposiciones. Nosotros expusimos en el Horno, que es el espacio para el desarrollo de la innovación y las nuevas tecnologías en la creación. Ofrece instalaciones artísticas, alternando las de autores locales con otras propuestas nacionales e internacionales, diseñadas para este espacio y orientadas a un encuentro del público con la creación artística de vanguardia³³.

4.6.1. *Obra in situ.*

La instalación en Pamplona se denominó *At the border*. La pieza central era *Nacimiento de Europa*, estaba cubierta con polvo azul, harina (ya que aquí se hacía el pan del acuartelamiento militar) y gravilla. Con un círculo blanco de polvo de harina de unos cinco metros de diámetro y concéntrico a la polimetría del recinto, rodeado por un círculo de gravilla recogida dentro del recinto de la ciudadela y, en el centro, el mapa de la Unión Europea cubierto con polvo azul, del que surgía una figura de polvo de color azul que parece la personificación de la Unión Europea. Las paredes estaban ocupadas con las banderas. Con la video-creación, hicimos un homenaje a la obra "*Etant donnés: 1-la chute d'eau, 2- le gaz d'éclairage*" de Marcel Duchan³⁴. La colocamos detrás de una puerta de madera y, para verla había que mirar a través de una pequeña abertura rectangular.

4.7. Palacio de Sástago, (Zaragoza 1998). *At the border.*

En las salas palacio de Sástago, desarrollamos la instalación *At the border*, dentro de la exposición *X Premio Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal, de Arte*, organizada por la Diputación Provincial de Zaragoza. La Casa Palacio de los Condes de Sástago es un edificio renacentista, construido entre 1570 y 1574 por Don Artal, conde de Sástago y Virrey de Aragón en la calle del Coso. Desde 1981, el edificio pasa a pertenecer a "la Diputación Provincial de Zaragoza,

³³ <http://www.murallasdepamplona.com/plano-general/ciudadela/>

³⁴ Duchamp preparó en secreto la que sería su última obra y que sería montada tras su muerte. Es un diorama que se observa a través de un agujero en una puerta del museo de Filadelfia, lo que ahí dentro se ve, es una parte del cuerpo de una mujer, ostentando una lámpara en un paisaje rural.

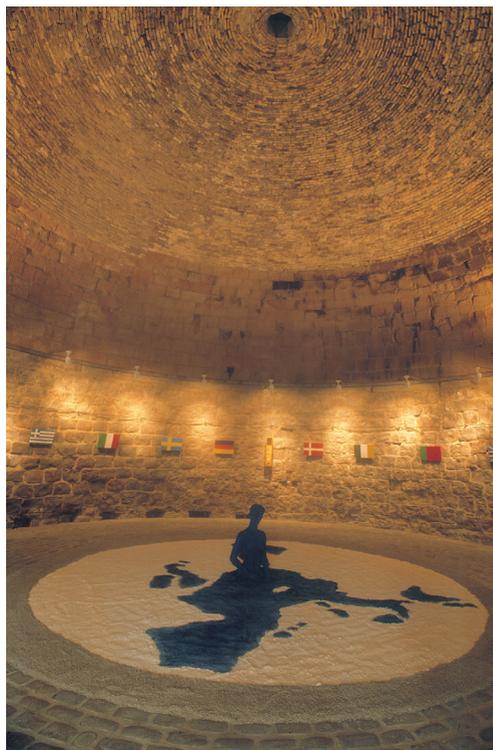


Fig. 10. Nacimiento de Europa. 1998.
Instalación en El Horno de la Ciudadela, Pamplona.
Fuente: José Prieto Martín.



Fig. 11 Nacimiento de Europa. 1998. Instalación en El Horno de la Ciudadela, Pamplona. Fuente: José Prieto Martín.

que lo somete a una intensa obra de restauración por el arquitecto José M^a Valero Suárez, con el objetivo de devolverlo a su diseño original. En la actualidad se emplea como sala de exposiciones artísticas". (Biel, 2008: 748).

El trabajo desarrollado es la pieza *At the Border*, que es una recreación sobre la bandera europea. Estaba colocada sobre el suelo con una forma rectangular cubierta de polvo azul y con 12 estrellas de cinco puntas formando un círculo. Las estrellas eran de escayola y cada una estaba pintada con los colores de la bandera, de un país de la Comunidad europea (España, Alemania, Francia, Italia, Portugal, Gran Bretaña, Grecia, Finlandia, Países Bajos, Bélgica, Luxemburgo y Suecia). Dentro de este círculo, surgía una figura humana hecha con fragmentos de cuerpos masculinos y femeninos cubierto con polvo de color azul.

4.8. Maus Hábitos (Oporto, 2003). Transito, Grenze (pa(i)saje sonoro).

Maus Hábitos es un lugar ubicado en el cuarto piso del garaje Passos Manuel, en el número 178 de esta rua, dispone de salas de exposiciones, restaurante, además de muchos otros espacios en los que se pueden realizar múltiples actividades culturales como representaciones teatrales, conciertos de música o cursos de formación artística por citar algunas. El fotógrafo Daniel Pires descubrió en 1999 este lugar cuando andaba tras un sitio para su estudio. Desde entonces, en este espacio, se pueden ver las intervenciones más novedosas, subversivas y transgresoras de la ciudad³⁵.

Exhibimos la video-instalación *Transito* y el pa(i)saje sonoro *Grenze*, en Maus Hábitos dentro una exposición colectiva comisaria por Daniel Pires, en la que la mayoría de los artistas eran portugueses.

4.9. La Cabra se Echa al Monte (Monzón de Campos, (Palencia, 2013). Grenze (Pa(i)saje sonoro).

La Cabra se Echa al Monte es un proyecto plástico-artístico-cultural-colaborativo que se desarrolla principalmente en las comarcas de Tierra de Campos y Cerrato. Su primera actividad fue en el festival que tuvo lugar en Monzón de Campos en septiembre de 2013. En ella, participaron artistas nacionales e internacionales que presentaron sus obras interviniendo dentro de los muros de este municipio.

El festival constaba de dos partes bien diferenciadas: la primera fueron actividades de carácter formativo educativo a través de charlas, conferencias, proyecciones de documentales y mesas redondas, siendo siempre el eje vertebrador la reflexión sobre el territorio, el mundo rural, la educación y la cultura. La segunda fue el festival propiamente dicho, comisariado por Javier Ayarza, donde el protagonismo pasó a ser de las instalaciones, performances, intervenciones, exhibiciones y distintas manifestaciones artísticas³⁶. Nosotros participamos con nuestro pa(i)saje sonoro *Grenze*.

35 www.maushabitos.com/

36 www.diariopalentino.es/noticia/Z86B27708-AB24-649E.../20130902/.../cultural

4.10. Octubre Centre de Cultura Contemporània (Valencia 2016). *The Key*.

Participamos en la exposición colectiva *Mar de Muros* comisariada por Amparo Carbonell en las sales de Octubre Centre de Cultura Contemporània (OCCC). Octubre es un centro cultural ubicado en la calle san Fernando en el antiguo edificio de *El Siglo Valenciano*. Fue adquirido en 2004 por parte de Acció Cultural del País Valencia (ACPV) y se abrió al público en octubre del 2006. Es la sede de ACPV y otras entidades pancatalanistas que realizan allí exposiciones y otros actos públicos³⁷.

*Mar de muros*³⁸ es una Exposición colectiva y multidisciplinar en la que colabora la Facultat de Belles Arts Sant Carles de la Universitat Politècnica de València. En ella, presentamos la obra *The key*; es un objeto ready-made (alicate, guantes de goma) indispensable para los refugiados que huyen de los conflictos bélicos y se desplazan por Europa buscando la seguridad, ya que las fronteras, en la Comunidad Europea están abiertas solo para los que “*viven dentro*”, separando lo de dentro y lo de fuera.



Fig 12 *The key*, 2016. Ready-made. Fuente: José Prieto Martín

³⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Octubre_Centro_de_Cultura_Contemporània

³⁸ <https://mardemurs.wordpress.com/?s=de+muros+exposicion+en+valencia>

5. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, A. y OTERO, L. (2015) "Grandes migraciones de la historia. Hacia la tierra prometida". Disponible en <http://www.muyhistoria.es/contemporanea/articulo/grandes-migraciones-de-la-historia-hacia-la-tierra-prometida> (última consulta el 2-8-2016)
- ALTED VIGIL, A. (2005). *La voz de los vencidos: el exilio republicano de 1939*. Madrid: Aguilar.
- ÁLVAREZ, J. A.; ARDIT, M. y CABALLERO, J. M. (2005). *El nacionalismo. La unificación de Italia y Alemania en La Enciclopedia del Estudiante. Historia Universal*. Volumen N° 7. Madrid: Ed. Santillana, pp. 216-272.
- ALVARO, ISABEL y BORRAS, GONZALO (2008). "La ciudad gótico mudéjar" en *Guía Histórico-Artística de Zaragoza, dirigida por GUILLERMO FATAS*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza e Instituto Fernando el Católico, pp. 193-195.
- ANGUIANO, M. E. y LOPEZ, M. (eds. 2010). *Migraciones y fronteras nuevos contornos para la movilidad internacional*. Barcelona. Icaria
- APPADURAI, ARJUN (1996). *Modernity at large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 29.
- ARDREY, ROBERT (1997). *The Territorial Imperative. A Personal Inquiry into the Animal Origins of Property and Nations*. New York: Philip Turner, editor.
- AZPEITIA, ÁNGEL (2002). *Diccionario de Arte Contemporáneo y terminología de la crítica actual*. Madrid, Compañía General de Bellas Artes, p 92.
- BENVENISTE, È. (1969). *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris: Minuit, pp. 293-311.
- BIEL, PILAR (2008). "Patrimonio histórico-artístico" en *Guía Histórico-Artística de Zaragoza, dirigida por GUILLERMO FATAS*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza e Instituto Fernando el Católico, p 748.
- CAPELLA, ANNA (1997). *Muros y maderas muertas*, en *Alerta a la Frontière*. Barcelona: César Viguera (ed.) Ayuntamiento de Lérida, p. 25.
- CARBONELL, EUDALD (14-1-2009). "La expansión del 'Homo sapiens' en Sapiens, el mundo es/blog. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/01/14/sapiens/1231924539.html> (última consulta el 2 -8-2016).
- CAROL, M. (2015). "Graham Greene y las fronteras" en *la vanguardia*, 12 de enero, 2015.01:39. Disponible en <http://www.lavanguardia.com/opinion/2015/01/12/54423245707/graham-greene-fronteras-marius-carol.html> (última consulta el 3 de septiembre de 2016).

CASTELLO, V. (2008). "Las migraciones desde una perspectiva histórica". En Revista Treball, economia i societat. Nº. 49, 2008, p. 7. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2698544> (última consulta el 3-8-2016).

CIDER en la página oficial del Museo Memorial del exilio MUME (2009). "CIDER, Argeles 1939 Memorial del campo de Argeles. Disponible en http://museuexili.cat/index.php?option=com_content&view=article&id=35&Itemid=111&lang=es (última consulta el 3-8-2016).

CLOT, MANEL (2000). "desplazamientos sonoros, maquinarias de intensificación (aria für klavler, bwv 988)" en DONAIRE, L. y CLOT, M. *Extensions in time and Space*. Zaragoza: Gobierno de Aragón / Gobierno de la Rioja / ACTUAL (Escenario de Culturas Contemporáneas) / Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón. Delegación de Zaragoza, pp. 21-40.

DE JEREZ, P. (2008). TODOS LOS ROSTROS, 5 de agosto de 2008. Disponible en <http://todoslosrostros.blogspot.com.es/2008/08/los-campos-de-concentracin-franceses.html> (última consulta el 4-8-2016)

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1972). *Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*. París: Minuit.

DE MOUNTAUZON, GILES (1997). *Le fantôme du douanier*, en Alerta tras los montes. Gerona, Saint Cyprien, Zaragoza: Ajuntament de Girona / Mairie de Saint Cyprien / Gobierno de Aragón.

DICCIONARIO REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1995). Vigésimo primera edición Tomo II. Madrid, Espasa Calpe, p. 1371.

DONAIRE, LOLA (1995). <<Pre-text>>, en DONAIRE, L.; CLOT, M. y LOZANO, A.; *Reordenacions. 10 anys d'art contemporani a l'Artesà de Gràcia*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 23.

FEBRÈS X. (2014). *El indigno recibimiento de los republicanos españoles en Francia cumple 75 años* en Catalunya el diario. 11 de enero de 2014. Disponible en http://www.eldiario.es/catalunya/indigno-recibimiento-republicanos-espanoles-Francia_0_216628906.html (última consulta el 4-8-2016).

FERNÁNDEZ, O. (2014). *Travesía site-specific: Institucionalidad e imaginación*, en FAKTA. Teoría del arte y la crítica. Disponible en <https://revistafakta.wordpress.com/2014/02/11/travesia-site-specific-institucionalidad-e-imaginacion-por-olga-fernandez> (última consulta el 4-8-2016)

FLYNN, TOM (2002). *El cuerpo en la escultural*. Madrid, Akal, p. 152.

GAGE, J. (1994). *Color y cultura*. Madrid: Ed. Siruela.

GORDON CHILDE, V (1984). *Los orígenes de la civilización*. Madrid: Fondo Cultura Económica.

- JUDT, TONY (2015). *Postguerra: Una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Taurus, p. 48.
- KELLY, M. (1997). *Artist's Writings*. Contemporary Artists Series. Londres: Phaidon Press.
- LISÓN TOLOSANA, C. (1994). *Antropología de la frontera*, Revista *Antropología Social*, nº 3: 75-103.
- LOMBA, CONCHA (2002). *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*. Zaragoza: IBERCAJA, pp. 310 y 371.
- LORENTE, JESÚS PEDRO (2008). "Una visita sonora a la ciudad de Teruel" en PRIETO, J. y RUIZ, V. (eds.), *Testimonios Fragmentos para ver y oír Teruel*. Teruel, Fundación Universitaria Antonio Gargallo / Instituto de Estudios Turolenses, pp. 37-39.
- MENESES, R. (2016). *CRISIS MIGRATORIA. "Día Mundial de los Refugiados. Récord de desplazados: más de 65 millones de refugiados en el mundo."* En el Mundo, 22 de junio de 2016. Disponible en <http://www.elmundo.es/internacional/2016/06/20/5767ace122601d000a8b460a.html> (última consulta el 5 -8- 2016).
- MUELA, D. (2016). *Los más de 1.000 días de sitio a Sarajevo*. En 40 aniversario del País, 5 de abril de 2016. Disponible en <http://aniversario.elpais.com/sitio-sarajevo/> (última consulta el 5-8-2016).
- POPPER, K (2006). *La sociedad abierta y sus enemigos*. Barcelona. Paidós.
- PRIETO, JOSÉ (2008a). "*Maquinas para el pensamiento*" en PRIETO, J. y RUIZ, V. (eds.), *Testimonios Fragmentos para ver y oír Teruel*. Teruel, Fundación Universitaria Antonio Gargallo / Instituto de Estudios Turolenses. P. 25-36.
- (2008b). "*Eclipse de la presencia*" en PRIETO, J. y RUIZ, V. (eds.). *Souvenirs Soldiers of the World. Enterramientos 2002-2008*. Teruel. Ayuntamiento de Teruel / Fundación Siglo XXI / Cámara de Comercio / Caja Rural de Teruel, pp. 5-42.
- (2012). *Instalaciones de José Prieto y Vega Ruiz* en ON ART (ENTORNO AL ARTE). Teruel. Universidad de Zaragoza (Adjuntía al Rector para la Innovación Docente), pp. 81-106.
- PRIETO, JOSÉ y RUIZ, VEGA (2010). *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 (eds.), en *Arte y Memoria*. Grupo de Investigación. Teruel. Ayuntamiento de Teruel, pp. 283-330.
- (2014a). "Guerreros de porcelana y terracota. Una propuesta artística" en *Alfahar 4* (1/2014). Enero-junio. Zaragoza, pp. 2-20.
- (2014b). "Guerreros de porcelana y terracota. Una propuesta artística de José Prieto y Vega Ruiz" en PRIETO, J. y RUIZ, V. (eds.), *Arte y Memoria 2*. Grupo de Investigación. Teruel. TERVALIS, pp. 67-92.
- REDACCION (1995). *El Eix Comercial, "Alerta" ante las guerras por una doble exposición*. Lérida, Segre diario independiente, 10 de octubre, p 12.

RHURBERG, K. (2005). *América invade Europa. La pintura de mediados de siglo en los EEUU* en el capítulo en el traslado de París a Nueva York en SCHECKENBURGER, M.; FRICKE, C; HONNEF, K. y WALTHER, I (ed.), *ARTE del siglo XX*. Volumen I. Madrid: Taschen, p.310.

SAENZ DE GORBEA, JAVIER y GIMENEZ, CRISTINA (2001). *Siempre alerta* en el catálogo José Prieto-Vega Ruiz. *Odisea en el espacio*. Burgos: Junta de Castilla y León, p.71

SÁNCHEZ, J. (2005), *Un relato de la guerra civil española y de los campos de concentración franceses*, in *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricas contemporáneas*, nº. 6, pp.129-145.

SAN PEDRO, P. (2015). *Siria: orígenes y causas del conflicto*, en el Diario.es, 26 de marzo de 2015. Disponible en http://www.eldiario.es/desigualdadblog/Siria-origenes-causas-conflicto_6_370672945.html. (Última consulta el 5-8-2016).

SANTA CRUZ, A. (1995). *GUERRA EN LOS BALKANES* "Hay que evitar a toda costa que Sarajevo sea una capital dividida" en el País, lunes, 9 de octubre de 1995.

SCHAEFFRER, PIERRE (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Música. Madrid, p.24.

SPINDLER W. (2016). *Aumenta el número de muertes en el Mediterráneo: 2016 ya es el año más mortífero* en Página oficial de la agencia de la ONU para refugiados, 25 de octubre de 2016. Disponible en <http://www.acnur.org/noticias/noticia/aumenta-el-numero-de-muertes-en-el-mediterraneo-2016-ya-es-el-ano-mas-mortifero/> (última consulta el 5-8- 2016).

VAN DE PAS, ANNEMIEKE (1999). *La complejidad laberíntica del arte contemporáneo*, en *RECIPIENTES PARA NADA*, Zaragoza. Caja de Ahorros de la Inmaculada, p 6.

Páginas web:

Página oficial de Ayuntamiento de Pamplona. Plano general de la ciudadela. Disponible en <http://www.murallasdepamplona.com/plano-general/ciudadela/> (última consulta el 6-8- 2016).

Página oficial de la agencia ONU para refugiados. (2015) "*Tendencias Globales sobre refugiados y otras personas de interés del ACNUR*" Disponible en <http://www.acnur.org/recursos/estadisticas/> (última consulta el 6- 8-2016).

Página oficial de la Comisión Española de Ayuda al Refugiado (CEAR) (2016). Disponible en <http://www.cear.es/tag/fronteras/> (última consulta 5 -8-2016)

Página oficial de Barcelona cultural disponible en <http://www.ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/en/exhibition> (última consulta el 2-8- 2016).

Página oficial de CBC News/Mundial (2012). Disponible en <http://www.cbc.ca/news/world/bosnia-s-dark-days-a-cameraman-reflects-on-war-of-1990s-1.1224463>. (última consulta el 7-8- 2016).

Página de International Center for Transitional Justice (ICTJ) (1 de enero de 2009) "*Transitional Justice in the Former Yugoslavia*". *Justice Truth Dignity* (2016). Disponible en <https://www.ictj.org/our-work/regions-and-countries/former-yugoslavia> (última consulta el 11-4- 2016)

CHRISTIAN BOLTANSKI: DRAMATURGIAS DE LA MEMORIA

María Fernández Vázquez

Universidad Complutense de Madrid

mariac05@ucm.es

1. TEATRALIDAD EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO DE LA OBRA DE ARTE

El espacio y el tiempo de la obra de arte conforman una experiencia dramática de la que el espectador es protagonista. Un protagonista que actúa desde su propia vivencia en un espacio y un tiempo que establecen un conflicto con la experiencia y con la memoria individual de quien transita la obra en un aquí y ahora irrepetible.

Cada vez que el espectador se apropia del tiempo y del espacio de la obra se convierte en responsable de la acción, de lo que sucede, de cuanto acontece y de hasta donde llega en su memoria la experiencia de la obra. El espectador va a ser por tanto quien viva y experimente la obra, y sobre todo quien actúa. El actuar implica una acción, y el teatro es acción, de manera que esa actuación del espectador nos introduce el sentido dramático en el espacio de la obra de arte. De ese modo el terreno de la obra pasa a ser un lugar teatral, un territorio en el que el espectador es actor.

Hoy, en muchas de las manifestaciones del arte, existe una teatralidad que forma parte intrínseca de la vivencia de la obra y que no se da solamente por la puesta en escena. Estamos muy habituados a propuestas en las que las relaciones que se establecen entre la obra y el espacio que ocupa no

son nunca indiferentes y es precisamente en ese lugar, en el que el espectador se posiciona, donde aparece una verdad dramática. Este vínculo teatral no tiene que ver con una apariencia escenográfica de los lenguajes actuales del arte sino con la relación que se establece entre la obra y el espectador durante el tiempo que se encuentran en un espacio común.

“La teatralidad tiene que atravesar y restaurar de parte a parte la *existencia* y la *carne*” (Derrida, 1989: 318). La existencia y la carne del espectador, un espectador que no se refleja en la obra sino que es investido por ella, la obra es lo que de manera cruel le hace actuar. La crueldad de la que va cargada la obra de arte es la que nos deja indiferentes, la que nos transforma, esa que inevitablemente nos atraviesa la carne, la existencia, la que hurga en nuestra verdad la que se revuelve en nuestra memoria.

Al hablar de crueldad nos referimos a Artaud y su búsqueda de un teatro cruel o de un obra “que moleste a los hombres, que sea como una puerta abierta y que los lleve hacia donde ellos jamás consentirían llegar, simplemente una puerta enfrentada con la realidad” (Artaud, 2002: 14). Para Artaud la vida en escena, el suceder de verdad que sólo se da en el momento real de la obra, depende de quien está presente en ella, por eso quien ocupa el espacio de la obra es quien va a hacer posible que se dé una relación de teatralidad. La existencia y la carne, o el espíritu y el cuerpo de quien se deja atravesar por la obra van a actuar en el presente de la obra.

En ese instante de realidad es donde se construye una dramaturgia verdadera e irrepetible.

2. EL ESPECTADOR EN LA OBRA DE CRISTIAN BOLTANSKI

En el hecho teatral y cruel que identificamos en el suceder de la obra de arte, se establece una comunión entre la obra, el espacio y el espectador. Un triángulo de actuación en un espacio definido por la obra y actuado durante el tiempo que el actor-espectador decida.

Christian Boltanski nos ofrece esos lugares donde reconocemos claramente esta relación y en la que se da la libertad absoluta al espectador, pues no se ve condicionado ni espacial ni temporalmente, sino que puede vivir el espacio y el tiempo de la obra de la forma que decida, puede definir su experiencia, su dramaturgia con la autonomía de la actuación, o incluso de la negación, ya que uno puede optar por permanecer en el perímetro de la acción.

Boltanski (París, 1944) se define a sí mismo como pintor, y su pintura es la más amplia definición de la construcción de la imagen, por ello sus pinceladas se forjan con los objetos, la luz, el espacio, el tiempo. Hace uso de un vocabulario simbólico que trata de buscar la vulnerabilidad de la existencia. Su obra es un ejemplo determinante en el que el espectador completa la obra *in situ*, en su relación con ella, la vive durante el tiempo que él mismo decida, en directa conexión con su propia memoria y desde su experiencia. El espacio es en las propuestas de este artista un lugar de encuentro, un encuentro *con* y *en* la obra, un espacio que alberga una verdad, un espacio vivo y verdadero.

La autonomía y libertad con la que el espectador vive y actúa la obra, viene fundamentalmente dada por la ausencia de una lectura coherente. Esto es así en el trabajo de Cristian Boltanski, autor que se incluye en las formas de narración del arte contemporáneo, y así es también en muchas de las formas del arte actual. Propuestas fragmentadas y poco definidas que nos otorgan la posibilidad de ordenar las narrativas visuales de múltiples formas en las que es necesaria una voluntad de actuación.

En estas propuestas abiertas, en las que todas suceden en un espacio más o menos concreto, el objeto pasa a ser algo no definido, cada elemento que configura la instalación es provisional y, además, los gestos del artista favorecen la disociación y la dispersión. De este modo, la obra pasa a ser una propuesta indeterminada que el espectador debe reconstruir a través de su vivencia, y es precisamente esa indefinición en la forma y en el concepto, lo que hace que se tienda a construir de forma fragmentada. Una fragmentación que aparece tanto formalmente en la propia expansión de la obra en el espacio, como en el espectador.

Los gestos artísticos que conforman la propuesta de Boltanski son: dejar colgar, arrastrar, deformar, deshacer, descomponer, destruir. Gestos en los que reconoceremos una gran carga dramática ya que todos implican la acción, y que además se identifican con lo cotidiano, con gestos que nos pertenecen a todos, con formas de hacer rutinarias que todos ejecutamos a diario.

Esos gestos toman forma a través de los objetos distribuidos en un espacio, objetos que al igual que las acciones forman parte del día a día: ropa, fotografías, cajones y bombillas que están en nuestro presente y en nuestro pasado y trazan una línea temporal que se inserta en nuestra verdad y en nuestra memoria.

Boltanski además tiene una gran predilección por llevar a cabo sus obras en lugares específicos que no suelen ser los habituales. Trata de huir de espacios expositivos como galerías o museos para ocupar con sus instalaciones iglesias, monumentos, capillas, fábricas, pasillos, sótanos, etc. Hace que los espacios se conviertan en escenarios para la transformación, en territorios para la actuación y reflejos de un conflicto interno que traspasa a cada individuo que los atraviese. Lugares que el espectador ya conoce antes y reconoce en otra circunstancia, en otra propuesta, de esa manera le ofrecen una nueva experiencia descontextualizada y nueva, que a su vez es propia, pues se combina y mezcla con el reconocimiento, con lo que ya antes existía en su recuerdo.

La combinación de gestos, objetos y espacios son cada vez una nueva propuesta que actúa de forma diferente y única en cada lugar, así como en cada uno de los espectadores. Por separado todos existen pero cada vez que se juntan la comunión es nueva, el todo es común pero la participación es individual y arranca de cero en cada nueva experiencia.

Un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción. Se establecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella. Ese involucramiento tiene su origen en la configuración de la misma sala. (Artaud, 2006: 109)

Es la relación con cada objeto, con cada lugar, con cada luz o con cada sombra, con cada individuo, con cada realidad, la que hace que la obra siempre sea única.

La totalidad y unicidad en el momento de la obra es algo que este artista evidencia en cada propuesta. La obra desaparece tras la exposición, pues aunque la misma pieza participe en otra propuesta su “estar” en otro espacio se convierte en “ser” otra cosa. Los gestos y las acciones, que cada obra en cada lugar propone o desencadena, no se repiten nunca.

Incluso si en el caso de la iglesia de Bonaval había obras que ya existían antes y que pertenecían a museos y coleccionistas, este *collage* de todas las piezas en el espacio, el encuentro de uno de mis relicarios con una tumba, o la luz de una vidriera cayendo sobre uno de mis monumentos, ya no se producirá más. (Entrevista de Gloria Moure a Boltanski en Boltanski, 1996: 110)

En muchas ocasiones este artista construye sus exposiciones a partir de obras que ya existían pero que se renuevan y reviven en relación con el nuevo espacio donde se instalan. En cada nueva reunión, en cada nuevo espacio se transforman, surge así una nueva transformación de todo el conjunto convirtiéndose cada vez en un nuevo todo. Una reencarnación de su propia existencia en un conjunto que nunca antes había existido, cada vez partiendo de un nuevo origen y estableciendo una nueva dramaturgia en sí misma y para el espectador. Muta cada obra individual, y muta cada espacio donde vive durante un tiempo, y configura en esa totalidad una nueva realidad, una obra nueva y diferente, diferente a sí misma y diferente a cada conjunto y a cada relación establecida: consigo misma, con las demás, con el espacio, y con la individualidad de cada nuevo espectador.

Boltanski trabaja siempre la totalidad integrando la singularidad configurativa de cada propuesta, a través de composiciones abiertas formadas mediante el cúmulo de obras. Consigue de esta manera que cada muestra, obra o exposición viva en una continuidad de inacabable transformación. La totalidad de cada espacio nuevo es una única obra, un lugar que transitar, que vivir, en el que la sola presencia, el estar, el permanecer, se convierten en un momento de experiencia única e irrepetible.

Muchas de sus obras son desasosegantes porque con acerada ironía poética coloca a las audiencias en un territorio perceptivo algo incómodo, que se visita voluntariamente con poca frecuencia. Es el ámbito de nuestras emociones en regresión hacia la despersonalización; la zona del inquietante encuentro sobre nuestra subjetividad y el flujo objetivo de las cosas y de la vida en su conjunto. (G. Moure en Boltanski, 1996: 11)

De nuevo ese *territorio incómodo* que nos otorga Boltanski en todo su trabajo enroca con la crueldad artaudiana en cuanto a la participación forzada e inevitable del espectador en la obra.

3. LA MEMORIA COMO LUGAR DE ENCUENTRO

Cada obra es materia, memoria, experiencia, sensación, reflexión, contenida en objetos e imágenes que configuran el recuerdo y la memoria de todos y de ninguno en particular. Son objetos

mudos y sordos que permanecen como individuos aislados y nos hacen identificar nuestra propia soledad, nuestro sentir como individuo aislado que experimenta y reconoce una serie de objetos que se insertan en nuestra memoria.

Boltanski utiliza reiteradamente fotografías y objetos, encontrados o autobiográficos, que propone con un carácter tan anónimo que podrían formar parte de la autobiografía y la memoria de cualquiera. Ordena montones de ropa con extremo cuidado, organiza pasillos de estanterías, agrupa fotografías sin nombre propio, construye retablos, ilumina y ciega miradas, cuelga telas y vestidos acompañados de luces y cables. Esas son sus pinceladas, sus gestos, tan comunes a cualquiera que hacen que cada uno los haga suyos.

Esa habilidad de Boltanski para configurar objetos y disponerlos a modo de concreciones emocionales anónimas, sin soporte narrativo y que parecen rescatadas del olvido y de la perdición para luego volver a ellos, constituye uno de sus principales logros. Por eso se hace evidente que el hecho creativo, solo puede entenderse como imitación de la vida, como participación de un paisaje, rebuscando humildemente en las huellas de las cosas, en nuestras, memorias y en nuestros sentimientos, reventando con sorna los bordes del discurso y sus convenciones. (G. Moure en Boltanski, 1996: 30)

Conforma una estrategia técnico-conceptual que captura el sentimiento y la emoción sin una narrativa lineal. Su discurso fragmentado, no identifica acontecimientos concretos aunque hurgue en nuestra memoria, colectiva e individual, no narra, no se establece en un tiempo determinado ni asigna significados concretos. Por eso sus imágenes son también las de todos.

La relación de sus obras con el espectador es como un espejo que busca en la memoria de quien se pone ante ellas:

Lo que me ha interesado —y de eso he intentado hablar— es lo que yo llamo la pequeña memoria. Es lo que nos diferencia a unos de otros. La gran memoria se encuentra en los libros de historia, pero la acumulación de pequeños saberes que todos tenemos dentro constituye lo que somos. Sé que en esta lucha que he emprendido no hay esperanza. Alguien dijo: 'Hoy, morimos dos veces: una primera vez en el momento del fallecimiento, y la segunda cuando nadie te conoce ya en una fotografía'. A menudo elaboro listas de nombres (*Suisses morts, ouvriers d'une usine du nord de l'Angleterre au XIXème siècle, artistas ayant participé à la Biennale de Venise...*) porque tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien le devuelve la vida durante unos instantes; si lo nombramos es porque conocemos la diferencia." (Boltanski, 1996: 108)

Irrepetible también cada instante transitado, la memoria individual de cada espectador.

Llego a una ciudad, hago preguntas, hablo a la gente, luego voy hacia otro lugar donde hago lo mismo. No es exactamente la misma pregunta, ni la misma situación, ni el mismo objeto visual que muestro, pero existe siempre ese deseo de encuentro. Ahora

que las grandes utopías del siglo XX han fracasado, me parece cada vez más necesario en este mundo poshumano reencontrar al individuo y preguntarse cuál es nuestro lugar en el mundo. Que el artista, utilizando los más diversos medios, aun sabiendo que el arte permanece inmutable, encuentre otra manera de existir. (Boltanski, 1996: 115)

Construye sus obras a base de objetos personales, reliquias guardadas en cajas, recuerdos, todos instantes de la memoria con carácter anónimo para que cualquiera las reconozca, las busque es sí mismo. Conjuntos de objetos cargados de significados indefinidos, un drama sin identidad, la espiritualidad atea; y, precisamente en ese vacío individual cada uno se puede reconocer en el caos de imágenes que también lleva dentro, que arrastra en su memoria.

Lo que quiero hacer es contar pequeñas historias y estas historias plantean preguntas. Pero yo no hablo con palabras sino con imágenes; no hay respuestas, sino preguntas que provocan otras preguntas. La ventaja de la pintura sobre la novela es que la imagen es menos precisa que la palabra. (...) Pienso que el espectador no debe descubrir sino reconocer, desde la infancia hemos almacenado un enorme número de imágenes y de sensaciones, y el artista es alguien que las subraya, que pone el dedo sobre algo conocido. (...) La obra de arte es para mí una especie de estímulo que excita al espectador y le permite recrear una sensación. Siempre es el espectador el que hace la obra, el artista le muestra una imagen que él ya conoce, y éste la va a releer con su propio pasado, con sus propias experiencias.

(...) Cada uno debe poder reconocer algo que le es familiar, debemos hablar de manera suficientemente general para que cada uno pueda reencontrar algo de su propio pasado, de su propia cultura, de sus propios deseos.

Pienso que el artista es alguien que no tiene rostro, no es más que el deseo de los demás. Es como un hombre que tiene delante de sí mismo un espejo, y cada persona que lo mira dice: ¡Ah sí, soy yo! Debe hablar de su aldea, de esta aldea transformada en cada uno de nosotros. (Boltanski, 1996: 108)

En definitiva Christian Boltanski en cada una de sus obras crea territorios perceptivos incómodos, despersonaliza los objetos cotidianos para que se conviertan en la parte más dramática de la vida de cada uno. Se afirma en el Caos, la no finalidad, la contradicción, con carácter dramático cargado de una fuerte angustia existencial.

Dramático en lo individual y deliberadamente teatral en su puesta en escena. Empuja brutalmente al espectador a actuar en un espacio creado específicamente para su acción y para el encuentro consigo mismo. La obra es escenario vivo de la experiencia estética, individual, única, irrepetible y cruel. Sin una dramaturgia prefijada, sin un texto definido, un espacio donde sucede el teatro, un teatro ritual, un teatro sagrado, un teatro de encuentro.

Nos podemos adentrar en esos escenarios de percepción para crear nuestro propio drama. La instalación nos permite alejarnos de la construcción de una trama teatral convencional,

pero sin embargo nos ayuda a adentrarnos de lleno en el espacio dramático, un lugar en el que la dramaturgia no está preescrita sino que sucede de nuevo cada vez y en cada uno. En algún momento, según la manera en la que pensemos en el espacio escénico, puede asociarse la idea de escenario o escenografía a lo narrativo o descriptivo. Sin embargo, es precisamente la acción libre del espectador en el espacio de la obra la que le otorga el más puro sentido dramático, la que la convierte en un teatro sin texto, sin narrativa, y es ése el que identificamos en la obra de Boltanski. Es, además, el Teatro de la Crueldad que pretendía Artaud, un teatro que en el espacio de la instalación, en la obra arte, podemos rescatar y dar vida. Un teatro sin una trama definida, un espacio dramático sin narrativas lineales que nos concede esos escenarios de percepción que ofrecen al espectador su propia vivencia dramática.

Encontramos en la obra de Christian Boltanski, una obra que incluye a la audiencia en un espacio que ofrece un paisaje habitable, un escenario de materiales y objetos cuya presencia no es neutral, por ello produce una acción, la que el espectador vive.

De este mismo modo se planteaba la exposición *Adviento y Otros Tiempos* que Christian Boltanski crea en 1996 en la Iglesia de San Domingos de Bonaval, panteón de gallegos ilustres en Santiago de Compostela. Ahora podemos usar como ejemplo concreto una de las obras que durante esta exposición evidencia la necesidad que buscamos en el espectador de vivir y decidir en la acción de la obra de arte.

Durante el primer periodo de la exposición, en una de las naves de la Iglesia de Bonaval, se encontraba un montón de ropa que el espectador podía coger. Cada visitante podía llevarse todo lo que en una bolsa cupiese. Al público se le proponía esta acción con la que además de interactuar con la obra, se le consiente hacerla suya desde la participación activa hasta la posesión de una parte. Pasado un tiempo, durante el segundo tiempo de exposición ese mismo espacio y ese mismo montón de ropa se habían transformado. Primero poco a poco por la intervención de los propios espectadores, después radicalmente por la acción del artista. El cúmulo de ropa restante se había dispuesto como una alfombra, colocado de tal manera que ocupaba una gran extensión que no se podía pisar. Ahora cubre todo el suelo y sobre todo, lo convierte en inaccesible, prohibido al tránsito y al contacto directo, arrebatado de las manos, solo podía ser contemplado desde la puerta.

Se transforma material y espacialmente la obra, una obra que ya había creado un deseo y una necesidad en el espectador y que ahora se ha contradicho radicalmente. A la primera acción del espectador se impone después la no-acción, no le queda más remedio que asumir la imposibilidad de su deseo de entrar, actuar, vivir y hacer suya la obra.

4. ESPERA, TRANSFORMACIÓN, MEMORIA Y CRUELDAD

En el arte actual se establece un vínculo que relaciona estrechamente al espectador con su tiempo y su espacio. En ese momento de vivencia real de quien se enfrenta a la obra sucede un hecho dramático que va a transformar de forma cruel a su protagonista. Solo tiene que esperar para reconocer en su propia memoria la experiencia de la obra.

A través de la puesta en escena, de la dramatización implícita, se establece la continuidad entre el ritual y el arte. Se identifica así la significación originaria de la *mimesis*, como escenificación ritual del relato mítico en los cultos de iniciación, y su prolongación en el arte.

La pieza actúa como un acto de evocación, como un peregrinaje a través de la memoria, que permite trascender la muerte en una promesa de resurrección. Lo que está, en último término, siempre presente en la imagen de la metamorfosis: el cambio de formas es afirmación sobre la vida y sobre la muerte. (J. Jiménez en Boltanski, 1996: 59)

Otra vez se reconoce tanto el carácter dramático del trabajo de este artista como la crueldad que desencadena al incrustarse en la memoria y la identidad individual de cada uno. La tragedia, en su sentido más clásico se establece en la obra de Boltanski. Los signos que en su obra se contradicen, la tensa combinación de elementos fríos, distantes, congeladores de tiempo, con los cálidos, cercanos y en incesante movimiento, son signos de muerte y recuerdos de vida. El tránsito que permanece en el lugar de la memoria y que precede a la muerte absoluta.

Boltanski evidencia lo más hiriente del destino y de la memoria, nos hace conscientes de un destino anónimo, del olvido. Un olvido que manifiesta como castigo y del que solo nos salvaría la memoria, en ella está la única esperanza de vida. Entiende el final de la memoria como muerte absoluta, antes lo citábamos diciendo que “morimos dos veces”, y es la acumulación de esas imágenes anónimas, la construcción de esa memoria individual y colectiva al mismo tiempo con la que trata de rescatar de esa muerte absoluta a los retratados, a sí mismo y al espectador.

La fotografía para este artista captura un momento de vida, que sin embargo en ese mismo instante es también el momento de su muerte. Es la detención de un tiempo para transformar su propio presente en pasado, y es también la posibilidad de congelar ese instante efímero. Un instante efímero que perteneció a personas anónimas, congeladas y detenidas en un tiempo también desconocido e intencionadamente indefinido.

Por medio de esa indefinición y ese anonimato se evidencia la fragilidad de la memoria y el inminente olvido. No importa dónde estaban, no importa de qué acontecimiento formaron parte, o qué hicieron, tampoco importa dónde fueron tomadas las fotografías o por qué, importa que son individuos al borde del olvido, personajes propios o ajenos a punto de desaparecer. Sin embargo Boltanski se apodera de ellos en el instante anterior a su desaparición y los rescata, y nos hace cómplices de su rescate, pues podrían ser nuestras también esas imágenes y estar a punto de desaparecer de nuestra memoria.

La luz muchas veces las ciega y las nubla. Nos impide la clara mirada. Nos evidencia la dificultad así como la oscuridad del olvido. Nuestra mirada y nuestra memoria son atacadas.

Boltanski recurrentemente usa vestidos y usa fotografías, son sus objetos y sus gestos. Ambos arrastran consigo el peso del tiempo, ambos tienen el poder de transformar nuestra mirada en

memoria porque de ambos hemos sido partícipes. Las fotografías son siempre una imagen del pasado, y los vestidos, la ropa usada también son un signo de ausencia, de vacío, de lo que ya no está, son sólo un recuerdo, "exactamente como un cadáver, al mismo tiempo un objeto y el recuerdo de un sujeto". (Boltanski, 1996: 56)

Signos que a todos nos pertenecen y que nos sirven para advertir claramente una serie de características de su obra, que nos permiten afirmar el carácter teatral, pues implica la acción del espectador, y la intención cruel, porque nunca nos deja indiferentes, porque deliberadamente nos transforma. Esto es algo que sin duda se puede amplificar a todas sus propuestas. Sucede así cada vez que hemos podido vivir obras como *Les enfants* de Dijon, *Reserva de suizos muertos*, o su maravillosa y terrible intervención en el *Monte di pietà* en Palermo en 2000.

En lo particular de la exposición de Boltanski que ya antes ha servido de ejemplo, advertimos además una espera, una espera inquieta que introduce la urgencia propia del conflicto y de la transformación.

Adviento es también el signo de una reconciliación del pasado y el futuro, de la vida y de la muerte. De una superación del devenir en el tiempo de plenitud o de la presencia.

En ese plano, que instaura una de las relaciones más fecundas posibles entre el arte y lo sagrado, alcanzamos el giro de la consumación estética. El momento de presencia y comprensión de la belleza, en una variante no esteticista.

Belleza terrible. Más allá de lo que usualmente podemos soportar. Y que nos muestra los caminos abiertos, los itinerarios circulares, entre la vida y la muerte. (J. Jimenez, en Boltanski, 1996: 60)

Adviento es el tiempo de espera, la espera es permanecer en el cambio, en la transformación, en la metamorfosis. Es el tiempo de reconciliación entre pasado y futuro, de la vida y la muerte de cada presente. Es el momento de la experiencia, y es el momento en el que el espectador vive su tiempo y su espacio: permanece en la transformación cruel.

El espectador no está invitado a mirar una imagen y luego otra, sino más bien a dejarse absorber y trazar un camino. Mi arte se sitúa quizás entre el teatro y la pintura, el espectador se convierte en actor y la noción del tiempo entra en juego. (Boltanski, 1996: 108)

El espectador es envuelto por esa belleza terrible, belleza cruel, que nos pone al límite de nuestra propia resistencia. Que nos sitúa entre la vida y la muerte, entre el arte y lo sagrado, en el tránsito del ritual y en el lugar de la memoria.

5. BIBLIOGRAFÍA

ARTAUD, A. (2006) *EL teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
(2002) *El pesa-nervios*. Madrid: Visor Libros.

- BARTHES, R. (2009) *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós.
- BOLTANSKI, C. (1996) *Adviento y otros tiempos*. Santiago de Compostela: CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia.
(2002) *Christian Boltanski*. Monte di Pietà, Milán: Charta.
- DANTO, A.C. (2002) *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, J. (1975) *El pensamiento de Antonin Artaud*. Derrida, Jaques y Kristeva, J., Argentina: Kalden.
(1989) *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- JIMÉNEZ, J. (1989) *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*. Madrid: Mondadori.
(2002) *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- SONTAG, S. (1976) *Aproximación a Artaud*. Barcelona: Lumen.
- VV. AA. (2001) *A qué llamamos arte: El criterio estético*. Editor José Luis Molinuevo, Salamanca: Universidad de Salamanca.

ARTE CONTEMPORÁNEO AFRICANO Y COMPROMISO SOCIAL

Alfonso Revilla Carrasco

Universidad de Zaragoza

alfonsor@unizar.es

1. ÁFRICA Y ARTE NEGRO

África es el lugar de la no historia o al menos esa es la pretensión de Occidente para poder establecer un sistema de dominio colonial, continuista en la actualidad, en el sistema poscolonial. África es el lugar donde los sucesos permanecen olvidados, algunos tan gravosos económica y humanitariamente como la trata, de la que apenas atisbamos ciertas consecuencias políticas, económicas y sociales.

Buscamos también algo que debiera ser innecesario, [...] devolverles [a los pueblos africanos] su historicidad, reintroducirlas con todas sus características en el movimiento cambiante de los agrupamientos humanos (Iniesta, 1998: 15).

En términos generales cuando nos proponemos desarrollar cualquier tema africano hemos de aceptar que:

prácticamente no tenemos nociones de ni tan siquiera la posibilidad de que África tenga una historia. No podríamos nombrar Imperios, Reyes, o acontecimientos que formen parte de su historia. Las razones de nuestra ignorancia son complejas y las consecuencias

nefastas en cuanto que han ido conformando un pensamiento negativo en torno a las posibilidades de desarrollo, siempre configuradas bajo el etnocentrismo más radical, que condenan a gran parte del continente africano a un inmovilismo eterno, incapaz de generar ni aportar nada (Ki Zerbo, 1980: 55).

Antes de continuar, es necesario aclarar que si bien hablar de arte contemporáneo africano es una generalización demasiado explícita, también es cierto que no es equivalente a hablar de arte Occidental contemporáneo, ya que no se trata de espacio geográfico abarcable, sino de vínculos específicos generados por los sucesos históricos en todas sus dimensiones. En los mismos términos que es imposible concebir “la cultura negra” sin la hibridación y la diáspora, tampoco lo es la “cultura blanca” (Powel 1998: 8). De esta manera cuando hablamos de arte contemporáneo africano, lo hacemos no únicamente en términos geográficos, sino que incluimos lecturas de la diáspora, aglutinadas en una base común arraigada en la experiencia que ha supuesto para el pueblo negro la discriminación en todos sus términos, basada en:

Su dependencia estructural de una reconocida colección de experiencias de vida, encuentros sociales y sufrimientos personales, la suma de los cuales promueve una solidaridad y una camaradería que crea comunidad. Esta noción de experiencia de vida colectiva –discriminación, segregación, reconocimiento e identificación racial y cultural– no debe verse como prueba definitiva para la negrura per se [...] sin embargo, la admisión de estos aquilatamientos sociales son fundamento para la cultura negra (Powel 1998: 13).

2. ARTE OCCIDENTAL Y ARTE AFRICANO

América, Asia, Oceanía y África son recolocadas en el lugar donde menos estorban desde el punto de vista de la Historia del Arte unilineal. Este planteamiento es el que aparece, en el mejor de los casos, en los planes de estudio de algunas de nuestras universidades (Pano, Barles y Almazán, 2012: 195).

A lo largo de la Historia del Arte Universal, el arte africano ha ocupado un lugar que podemos calificar de ambiguo, ya que a menudo se posiciona junto a la etapa prehistórica o bien se aglutina con las Otras artes.

El objeto artístico en Occidente queda absorbido por conceptos externos a lo plástico y entra así dentro de una esfera teórica, que lo explica y lo sacraliza, distanciándolo de la realidad y llevándolo hacia el ámbito del Arte *per se*, que abarca diferentes poderes que lo posicionan en el Mercado del Arte (mezcla de política, economía, prestigio, sacralización, galerías, museos...); todo un conjunto de elementos al servicio de un sistema autocomplaciente.

La pretensión de independencia del objeto artístico occidental lo inhabilita de su carácter relacional frente al objeto plástico africano, que permanece vinculado a la realidad, donde plantea un diálogo con el espectador sobre el racismo, la guerra, la injusticia, etcétera, no como conceptos ideológicos, sino como experiencias íntimas que dotan a la obra de veracidad.

Al igual que África ha permanecido al margen de la historia, el arte africano ha permanecido al margen de la Historia Universal del Arte, con apenas reconocimientos puntuales y no exentos de visiones primitivistas, más que de logros artísticos.

No debería ser un arte basado en la habilidad técnica sino en la claridad, la sencillez y el buen gusto. Como en él participarían todas las personas, el patrimonio artístico universal quedaría enormemente enriquecido por las obras de todos los que ahora quedan excluidos (Marín, 2006: 507).

En parte, este artículo pretende visibilizar esta exclusión, que como atestigua la actual exposición *Making África*, cada vez más, las culturas negras se reconocen en términos de aportación específica y legítimas en los discursos cambiantes del arte.

3. ARTE AFRICANO CONTEMPORÁNEO Y COMPROMISO SOCIAL

La violencia que ejerce el neocolonialismo apenas utiliza la violencia explícita en que se basaba el dominio colonial, sino que utiliza, más bien, una violencia implícita proyectada a través de la economía y los conceptos asociados al desarrollo occidental. Los artistas africanos abordan la violencia tanto explícita como la implícita, esto es, el sistema capitalista y sus consecuencias, la inmigración, la política, la mujer, el racismo, la salud, etcétera.

Una parte significativa de los artistas contemporáneos africanos retoman algunos de los temas conflictivos en África, para permitirnos una aproximación no únicamente estética al arte, sino reflexiva y activa. Esta *mirada* “se caracterizan por formas que no sólo son alternativas a las contrapartes predominantes, sino proactivas y agresivas en su deseo de articular, testificar y atestiguar esa diferencia cultural” (Powel 1998: 15).

La mirada que proyectan y asumen algunos artistas contemporáneos africanos sobre estos temas se ve simbólicamente materializada en el trabajo de Cyrus Kabiru con sus *C-Stunners* (*American Guill*, 2012; *African Sun*, 2012; *European Owl*, 2012), como una metáfora de la mirada de África sobre Occidente, diferenciada de la prepotente mirada de Occidente sobre África. La mirada a través de las gafas de Kabiru sufre una metamorfosis simbólica de un objeto cuyos materiales han mutado, para permitirnos un acercamiento a África desde otro punto de vista. “Las artes africanas no tienen por fin el enseñarnos una determinada ideología, sino el enseñarnos a mirar de otra manera” (Kerchache, Paudrat y Stephan, 1999: 269). Esa mirada exige un compromiso con la realidad generado por la propia obra artística, ya que el vínculo dicha realidad le da su valor, más allá de la simple apariencia estética.

No obstante, la escritora Ima-Abasi Okon se pregunta si alguna vez alguien fuera de África logrará presentar el continente correctamente, si es posible para un extranjero lograr presentar esta imagen del continente africano sin equivocarse, sea desde el ángulo que sea (Klein en *Kries y Klein*, 2015: 28). Teniendo en cuenta este racismo invertido y aceptando las posibles equivocaciones en las que incurrimos, trataremos de realizar este acercamiento.

4. ARTE, COLONIALISMO Y ESCLAVITUD

La colonización adoptó el concepto de cultura como “lo distintivo de lo Occidental que lo sitúa en posición de superioridad” (Ruíz de Lobera, 2004: 28).

Los imperios coloniales no pudieron ser de otra manera salvo impositivos, a favor de la cultura superior basada —en un estilo de vida (el occidental), una cultura (de raíces griegas y judeocristianas), un sistema económico (el capitalismo) y un marco político (el democrático parlamentario) (Estrada Díaz, 1998: 39).

La posición colonial europea estuvo soportada por una ideología que situó al Otro como un bárbaro incivilizado del que Europa, paternalmente, se hacía cargo en función de su superioridad. Esta autoridad legitimaba a los pueblos colonizadores a un sometimiento, expolio y explotación de los pueblos colonizados. Toda esta retórica ideológica queda representada en múltiples imágenes desde el punto de vista del occidental (exposición *Ikunde*, Museo de Culturas del Mundo, Barcelona), pero apenas hay imágenes de la percepción de la misma por parte del Otro. Los artistas contemporáneos africanos, retoman el tema para dotar al colonialismo de un punto de vista negro.

La obra de Yinka Shonibare (Londres, 1962) utiliza la ironía para releer el colonialismo, reconfigurando las respuestas en torno a la identidad de Inglaterra en función de su etapa colonial.

Nelson's Ship in a Bottle' originally debuted on the fourth plinth in Trafalgar Square and is now permantley on display at The Nation Maritime Museum in Greenwich. The work is an incredibly detailed, scaled-down replica of HMS Victory, on which Nelson died during the Battle of Trafalgar on 21 October 1805. It has 80 cannon and 37 sails set as on the day of battle. The fabrics used were inspired by Indonesian batik, mass-produced by Dutch traders and sold in West Africa (Shonivarembé, 2016).

Wini McQueen, nacida en América, firma la obra *Oda a Edmun* (1992), donde registra sobre tela, retratos y textos escritos de esclavos africanos que vivieron en los Estados Unidos antes de la Guerra de Secesión, para reintroducirlos en la historia de la que fueron sujetos pasivos.

Un autor muy crítico con el peso del colonialismo es Anton Kannemeyer (Sudáfrica, 1967), cuyos cómics llevan una gran carga crítica y social (*Bitter komix*, 1992; *Pappa in Afrika* 2010; *Super rich man*, 2011). Quizá su obra más conocida es el alfabeto de la democracia, en el que para cada letra del abecedario plantea una realidad actual (racismo, sexismo, etcétera). El tema de la esclavitud y los modelos de estados opresivos que generó Occidente a lo largo de la historia ha sido un tema recurrente, en la medida que ha permanecido como una herida, en la memoria del continente africano. Una de las artistas más críticas ha sido Kara Walker (California, 1969), una mujer afro-americana que reflexiona sobre la identidad derivada de la esclavitud (*The Means to an End* 1993; *A shadow Drama in Five Acts*, 1995).

El trabajo de Tshibumba Kanda-Matulu (República del Congo, 1943) surge del propio compromiso político que le lleva a trabajar por la independencia de su país, utilizando el arte para mostrar su visión política de la realidad de la colonia Belga (Colonia Belga, 1971; Tumba sin Fétetro, 1974), como medio de protesta ante el sostenimiento del sistema de esclavitud colonial y el posterior sistema neocolonial, y los mecanismos que permiten a occidente un intervencionismo basado en un sistema intelectual que utiliza la denigración como uno de sus pilares fundamentales, que junto con la economía y el concepto de desarrollo occidental, hacen insostenible un diálogo establecido en términos de justicia.

Cheri Samba, como muchos otros artistas negroafricanos, se compromete con la situación de su país, marcando su trabajo con una fuerte carga política y mensajes lingüísticos directos integrados en los mismos (*Amor y Sandía*, 1984; *¿Cuál es el futuro de nuestro arte?*, 1985; *¿Por qué SIDA?*, 1985). La relación entre forma y función, claves en el arte tradicional africano, son actualizadas por Cheri Samba: "Siempre he dicho que nunca he pintado para encontrar la belleza, sino para transmitir un mensaje. Pero no es tan sencillo. Sigo tres principios fundamentales en mi pintura: mejorar mi trabajo, crear humor y contar la verdad" (*Art Co art gallery*, 2016).

Otros de los temas cercanos a la realidad de los artistas africanos es la inmigración, una forma de violencia, opresión y esclavitud indirecta, que lleva a autores como Abdoulaye Konate (Malí, 1953) a situar sus obras de collages cosidos con telas como sucesos casi teatrales, donde refleja la vida de muchos africanos y africanas obligados a emigrar.

El racismo está presente en nuestra sociedad en manifestaciones políticas y sociales, siendo un problema acrecentado con las diferentes crisis económicas, originadas en buena medida por crisis de valores. La artista Ingrid Mwangi (Kenia, 1975), trabaja con fotografía, películas, escultura y performance. Sus obras están ligadas a la identidad negra entendida como conflicto racial. En su trabajo *Don't call me nigga*, hace alusión al termino negro como depreciación, mostrando en su fotografía la imagen de un cuerpo blanco con el rostro totalmente cubierto por el pelo negro.

Al mismo tiempo, África reivindica el presente, con trabajos como el de Mounir Fatmi, artista marroquí nacido en Tánger en 1970, cuya obra *Save Manhattan* (2003-2004) fue una respuesta a los atentados del Nueva York del 11 de septiembre. Su obra *The Lost Spring* (2011) hace referencia a la primavera árabe y a las revoluciones consiguientes que han modificado el panorama del norte de África y Próximo Oriente.

Un presente que usa en ocasiones la tradición, como la obra de Hassan Musa (Sudán, 1951), que utiliza telas sobre las que pinta o dibuja ideas críticas que parten de obras maestras de la historia incluyendo iconos actuales en ellas (*The great american nude*, 1999; *I have a drone*, 2015). En su obra aparece la preocupación de la comprensión del presente a través del pasado planteada por el pensamiento africano, frente a la comprensión del presente en función del futuro como lo hace Occidente.

Y por supuesto los artistas africanos no son ajenos al futuro como Bodys Isek Kingelez (República del Congo, 1948), que aunque comenzó restaurando antiguas máscaras tribales, ha derivado su trabajo hacia una visión de África moderna con una visión urbanística mostrada en maquetas, que transmiten el crecimiento y la migración hacia las ciudades, creando espacios urbanitas idílicos, futuristas y seguros.

5. ARTE Y GUERRA EN ÁFRICA

Quizá la obra más directa referida al tema de la guerra en África sea la de Gonzalo Mabunda (*Trono de la esperanza*) que utiliza armas recuperadas de forma accidental por civiles, usadas en la guerra civil de su país, Mozambique. Entre sus obras más destacadas está el trono, como símbolo de poder tradicional que ha derivado simbólicamente en los “tronos”, leídos como ejercicios de poder actuales, donde se gestionan el tráfico de armas a nivel internacional.

Illie Bester es un escultor sudafricano nacido en Montagu en 1956. Su trabajo está muy marcado por el Apartheid. Utiliza el arte como una forma de lucha: “Estaba cabreado... utilicé mi trabajo como arma contra el Apartheid. No me importaba si iba a juego con tus cortinas o no. Mi arte me ofrecía una opción para ser escuchado” (*Tributo a Biko*, 1992; *Kakebeen*, 1993). Sus esculturas de animales realizadas con armas (2007) son la denuncia a un estado militarizado y la legitimación de la violencia.

Por último en lo referido a la guerra y la violencia explícita no podemos dejar de citar a Jane Alexander (Johannesburgo, 1959). Sus obras siempre han tenido el foco en la comprensión de las personas y las relaciones humanas tanto individuales como sociales en torno a la violencia.

Mis temas surgen de la relación entre los individuos y las jerarquías y de la presencia de la agresión, la violencia, la victimización, el poder, y la sumisión, y de la paradójica relación de estas condiciones entre sí. El contenido con el que trabajo surge de la observación, a través de la información y la experiencia (Alexander en Kries y Klein, 2015: 154).

En sus trabajos aparece la figura metafórica del perro antropomórfico al que proyecta la naturaleza animal del ser humano (*Butcher Boys*, 1986; *Infantería con bestia*, 2010; *Integration programme man with T.V.*, 2010; *African Adventure*, 2010), que raramente deja indiferente por la inquietud que genera en el espectador la fuerte carga evocativa y desconcertante de los montajes.

6. TIRAR, PINTAR, COMPRAR

“Me interesa mucho la idea de consumo desde un punto de vista antropofágico. En este sentido consumir significa comer al prójimo” (Enwezar en *Kries y Klein*, 2015: 22-23). Okei Enwezar plantea cómo los artistas negroafricano leen el concepto de consumo materializado en el compromiso del reciclaje.

La relación entre la política de recursos y los bienes de segunda mano enviados a África desde Occidente es importante. Hay una idea general de que lo obsoleto, los objetos

pasados de moda, las cosas que han dejado de ser útiles, deberían ir siempre hacia África (Enwezar en *Kries y Klein*, 2015: 24).

Es en este punto donde los artistas africanos retoman estos objetos para reciclarlos en sus manifestaciones artísticas. Es el caso de artistas como El Anatsui nacido en Ghana en 1944, que en el uso de los materiales de reciclaje para elaborar su obra, plantea una crítica al sistema productivo que sustenta el consumismo, como *modo de ser* de Occidente (no únicamente *modo de hacer*).

Andries Botha (Durban, 1952), aborda el tema del reciclaje (*Elefantes de Botha*, 2006) realizando sus obras con madera desechada y materiales reciclados que revelan la violencia que ejerce Occidente sobre la naturaleza así como la insostenibilidad del sistema capitalista.

Quizá el más conocido de los artistas de Benin que trabajó directamente con objetos reciclados sea Romual Hazoumé (1962). Consciente de la situación de África y del etnocentrismo como forma de acercamiento entre Occidente y África, enuncia: “Devuelvo a Occidente lo que le pertenece, es decir, los restos de la sociedad de consumo que nos invaden diariamente” (Hazoumé en *Kries y Klein*, 2015: 24). Sus obras al mismo tiempo plantean en las máscaras tradicionales africanas, una búsqueda continuista; una respuesta a una identidad personal y social como africano (*Ear Splitting*, 1999; *Shine*, 2007; *The drunk*, 2002 o *We face forward*, 2009).

La lista de los artistas que comprenden el reciclaje, no solo como método sino como reivindicación y distanciamiento frente a Occidente, es amplia. Destacamos el trabajo de Joel Andrianomearisoa (*A perfect kind of love*, 2008 y *Few of my Favourite Things*, 2010), que a parte de por sus trabajos fotográficos, se le conoce por sus instalaciones en las que hace una crítica a la banalidad del consumismo y la falacia del mismo como respuesta de la sociedad occidental en su relación con la explotación de los recursos.

Con los mismos planteamientos en el ámbito del diseño trabaja Cheick Diallo (Malí, 1960), desarrollando objetos contemporáneos decorativos, utilizando material pobre mediante la recuperación y el diseño.

En Yoruba se utiliza la palabra *tokunbo* que se puede traducir como “del extranjero” que da nombre a un gran mercado en Lagos llamado Tokunbo Market, donde se adquieren productos de “sobras y restos de Occidente” (Enwezar en *Kries y Klein*, 2015: 24). Es, además de la “basura”, donde una parte significativa de artistas africanos recogen materiales para realizar sus obras, el símbolo de dos modos de vida antagónicos, teniendo en cuenta que una sociedad no es solo lo que produce sino también, y en la misma medida, lo que desecha.

7. CONCLUSIÓN: LOS NUEVOS ESPÍRITUS AFRICANOS

Los artistas contemporáneos africanos están de pleno metidos en la historia en función de la tradición del arte africano, que se concibe como parte de la realidad, siendo así como nuevos espíritus-artistas africanos reclaman su lectura de la historia y de la realidad, para enfrentarnos a

la necesidad de establecer un diálogo entre culturas que nos permita comprendernos en términos plásticos.

Los espíritus pequeño Chaka,
los espíritus están por todos lados.
Son como las serpientes.
Se esconden entre los matojos
amarillentos, se agazapan
en las oquedades de los tamarindos,
se deslizan bajo las piedras ardientes...
Son invisibles como el aire,
y ligeros como la brisa cuando,
a veces pasan rozándonos.
Y nos cuidan.
Los espíritus de la sabana
cuidan la aldea
y los campos de cultivo,
de las madres y de sus hijos,
y los viejos de los que todavía no lo son.
Pero por la noche, pequeño Chaka,
por la noche, todo cambia (Sellier, 2010: 29).

8. BIBLIOGRAFÍA

- INIESTA, FERRÁN (1998). *Kuma. Historia del África negra*. Barcelona: Bellaterra, Biblioteca de Estudios Africanos.
- KERCHACHE, JACQUET; PAUDRAT, J. L.; y STEPHAN, LUCIAN (1999). *Arte africano*. En La Enciclopedia Summa Artis (Vol. XLIII). Madrid: Espasa Calpe.
- KI ZERBO, JOSEPH (1980) *Historia del África Negra II Del siglo XIX a la época colonial*. Madrid: Alianza.
- KRIES, MATEO y KLEIN, AMELIE (2015). *Making África*. Bilbao: FMGB Guggenheim Bilbao Museoa y Vitra Desing Museun GmbH.
- MARÍN, RICARDO (2006). *Didáctica de la educación artística*. Madrid: Pearson Educación.
- PANO, JOSE LUIS; BARLÉS, ELENA y ALMAZAN, DAVID (2012). *Las artes fuera de Europa*. Zaragoza: Mira.
- POWEL, RICHARD (1998). *Arte y cultura negros en el siglo XX*. Barcelona: Destino.
- RUIZ DE LOBERA, MARIANA (2004). *Metodología para la formación en educación intercultural*. Madrid: Catarata, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

SELLIER, MARIE (2010). *África, pequeño Chaka*. Zaragoza: Edelvives.

SHONIVAREMBE, YINKA. Disponible en <http://www.yinkashonibaremba.com/articulos/present/> (última consulta: 2 de abril de 2016).

Páginas web:

Página de Amusing Planet. Disponible en <http://www.amusingplanet.com/2014/09/the-painted-houses-of-ndebeles.html> (última consulta: 4 de mayo de 2016).

Página de Art Co art gallery. (S.f.). Disponible en <http://www.artco-art.com/Cheri-Samba/cheri-samba.php> (última consulta: 5 mayo de 2016).

Página de Ego Desing. Disponible en http://www.egodesign.ca/en/article.php?article_id=247 (última consulta: 15 mayo de 2016).

Página de El viaje de una vida. Disponible en http://elviajedeunavida.blogspot.com.es/2011/03/p-margin-bottom-0_01.html (última consulta: 17 mayo 2016).

Página de Exclama. Disponible en <http://www.revistaexclama.com/disenio/las-gafas-del-hombre-pajaro> (última consulta: 9 mayo de 2016).

Página de Exposición Making África CCCB. Disponible en <http://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/making-africa/213052> (última consulta: 12 mayo 2016).

Página de FARID BELKAHIA. Disponible en <http://myartguides.com/people/belkahia-farid> (última consulta: 15 mayo de 2016).

Página de Fifty one. Disponible en <http://www.gallery51.com/index.php?navigatieid=9&fotograafid=54> (última consulta: 10 mayo 2016).

Página de Kalao. Disponible en <http://www.kalaobilbao.com/es/artistas-arte-africano/140-body-isek-kingelez.html> (última consulta: 17 mayo de 2016).

Página de Making África Bilbao 2016. Disponible en <http://www.guggenheim-bilbao.es/aprende/docentes-y-escolares/guias/> (última consulta: 16 mayo de 2016).

Página de Revista de artes, arte africano. (2008). Disponible en http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_9/hazoume.html (última consulta: 14 mayo 2016).

Página de SEYDOU KEÏTA. Disponible en <http://www.seydoukeitaphotographer.com> (última consulta: 20 mayo de 2016).

Página de Sueños de un cachivache. Disponible en <https://sites.google.com/site/suenosdeuncachivache/colegios/personajes/personajes-con-material-de-reciclaje/romuald-hazoume> (última consulta: 18 mayo de 2016).

Página de WIRIKO. Disponible en <http://www.wiriko.org/wiriko/arte-ndebele/> (última consulta: 16 de mayo 2016).

“CAÑÓN DERRIBADO POR NUESTRA AVIACIÓN EN EL FRENTE”. FOTOGRAFIAR EN TIEMPOS DE GUERRA. UNA MIRADA SOBRE HUESCA: VICENTE PLANA MUR

Natalia Juan García
Universidad de Zaragoza
natajuan@unizar.es

1. LA FOTOGRAFÍA COMO GUARDIÁN DE LA MEMORIA

El estudio de fotografías sobre el patrimonio de la provincia de Huesca durante la Guerra Civil es la línea de trabajo que justifica mi presencia y participación en el Grupo de Investigación *Arte y Memoria*. Así, mi primera aportación al tema fue el estudio de los puentes destruidos en este territorio que fueron fotografiados por José Oltra (Juan, 2011: 89-111). Una segunda contribución supuso el análisis, continuando con la temática anterior pero no así en cuanto a su protagonista, de los puentes destruidos en la provincia oscense fotografiados por Diego Quiroga (Juan, 2014: 51-66). El presente trabajo pretende dar a conocer las fotografías que Vicente Plana Mur realizó en el frente de Huesca y que atienden no sólo al patrimonio destruido como consecuencia de la guerra, incluyendo edificios y monumentos afectados, sino que, en esta ocasión se incluyen fotografías tomadas directamente en el frente. Contamos con retratos de grupo, retratos individuales, imágenes de los bombardeos, de trincheras e incluso de vehículos de guerra (coches, camiones y ambulancias) que fueron captados a través del objetivo de la cámara de Vicente Plana Mur.

El interés del tema radica en la valiosa colección de material fotográfico que posee el Archivo de la Fotografía y la Imagen del Alto Aragón donde se conserva parte del patrimonio fotográfico de la Diputación Provincial de Huesca, así como fondos privados de fotógrafos relacionados con el Alto Aragón:

“En 1989, la Diputación de Huesca adquirió el fondo de uno de los fotógrafos altoaragoneses más importantes, el de Ricardo Compairé (1883-1965). Ello se debió al impulso del Instituto Aragonés de Antropología y del que sería su primer responsable, Fernando Biarge. Afortunadamente, esta compra no fue una iniciativa aislada sino el punto de arranque de una política de puesta en valor del patrimonio fotográfico que ha llevado a convertir a la Fototeca en centro de referencia imprescindible para la historia de la fotografía aragonesa. Las claves de todo este proceso pueden encontrarse en que se ha construido un centro integral de la imagen que abarca áreas tan variadas como la foto-historia, el cine o la fotografía popular. A ello hay que sumar una disposición abierta a la colaboración tanto con otras instituciones públicas como con particulares y una preocupación constante por la difusión a través de exposiciones y publicaciones. Prueba de esas sinergias es el hecho de que la mayor parte de los fondos y colecciones ingresan por donación o por depósito y no por compra. Se ha logrado involucrar a una parte importante de la sociedad altoaragonesa” (Generelo, 2012: 97).

En efecto, este centro de referencia se creó en el año 1989 cuando la Diputación adquirió el fondo de Ricardo Compairé, pionero en su profesión en esta ciudad. Los fondos documentales del Archivo de la Fotografía y la Imagen del Alto Aragón contienen más de 65.000 fotografías, de las que casi 10.000 provienen de fotógrafos profesionales (Piedrafita, Abaurre y Anía, 2008: 81-89). Bucear en los fondos del Archivo de la Fotografía y la Imagen del Alto Aragón es el objetivo que nos hemos propuesto para vincular nuestra tarea a este grupo de investigación multidisciplinar, que se preocupa en poner la mirada en las relaciones que hay entre el arte y la guerra.

1.1. Vicente Plana Mur: pinceladas para una biografía.

Vicente Plana Mur nació en Huesca en 1910 y falleció en su ciudad natal a los 87 años de edad. Fue un profesional de la fotografía en su vertiente comercial desde su establecimiento situado en el Coso Bajo de la capital altoaragonesa, en el mismo lugar en el que su hijo regenta en la actualidad el suyo para continuar con la tradición familiar. El negocio fue fundado en el mes de noviembre de 1939. En origen se dedicaba no sólo a la fotografía, sino también a la droguería, algo muy propio en la época y llegó a extenderse a la perfumería. Vicente Plana Mur se jubiló en 1975, año en el que su hijo le tomó el relevo.

1.2. La pasión por la fotografía. Técnica, temática y características de Vicente Plana Mur.

A lo largo de su larga carrera como fotógrafo utilizó una vieja Kodak de formato 6 x 9 con fuelle para realizar distintos reportajes, para la promoción de su establecimiento y diversos encargos, siempre dentro de la ciudad. De este modo, aprovechó cualquier efeméride y fecha especial en el calendario para poner en práctica su maestría. De entre estas, ocupan un lugar destacado las realizadas durante las fiestas de San Lorenzo, patrón de la ciudad. Son frecuentes asimismo las fotografías de otras festividades, procesiones, concursos de belleza, deportes, especialmente fútbol y ciclismo, y las paradas militares.

1.2.1. Aprendizaje y primeros trabajos fotográficos.

Su aprendizaje y primeros trabajos fotográficos los hizo de la mano de Ricardo Compairé (1883-1965). De este periodo, quizá por corresponder con su primer contacto con el mundo de la fotografía, conservaba -según fuentes orales- sus mejores recuerdos, guardando numerosos sucesos y anécdotas (Compairé, 1988: 195-206; Gari, 1982 y Martínez, 1982: 277-290; Romero, 1982: 15-30). Rememoraba, por ejemplo, la participación en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, cuando, con apenas 19 años, presentó dos ansoanos a tamaño natural en blanco y negro expuestos en grandes murales para lo cual tuvieron que ser positivados encima de un mostrador y extendiendo el revelador por medio de una esponja. También como anécdota recordaba las placas realizadas en el interior de la propia iglesia de San Lorenzo de Huesca, los andamios montados para renovar la pintura, en exposición abierta o modo B, lo que les permitía dejar las máquinas en funcionamiento, incluso irse a comer y volver, una vez acabado el café, para así cerrar los objetivos y terminar el trabajo.

1.2.2. La madurez de su trabajo: la dificultad de ejercer la profesión en tiempos de guerra.

Dentro de la producción fotográfica de Vicente Plana Mur podemos diferenciar numerosas vertientes en cuanto a su temática. Por un lado, aquellas que clasificamos dentro de la categoría del *retrato* tanto individuales como en grupo, de familia, amigos, concursos de belleza con motivo de las fiestas del Pilar. Por otro, aquellas que recogen escenas de *ocio* como es el caso de partidos de fútbol, toros, fiestas de San Lorenzo, los danzantes de Huesca. Por otro lado, las fotografías de monumentos y patrimonio artístico como son retablos, el monasterio nuevo de San Juan de la Peña, la catedral de León. Y, por último, aquellas fotografías de guerra que son las que vamos a analizar en este trabajo por incluirse dentro de la línea de trabajo que seguimos en el Grupo de Investigación *Arte y memoria*.

En la trayectoria de Vicente Plana Mur como fotógrafo no podemos desestimar la dificultad para adquirir material fotográfico en los años cuarenta e incluso bien entrados los cincuenta. Al parecer, trataba comercialmente con Barcelona, a donde le costaba llegar entre unas 7 ó 9 horas de duro viaje. Para sus transacciones económicas utilizaba hogazas de pan blanco que, según su propia memoria, le abrieron muchas puertas.

1.3. Las fotografías (como corresponsal) de guerra de Vicente Plana Mur.

Su producción más importante corresponde al trabajo realizado como corresponsal de guerra durante el asedio de Huesca y los años posteriores. Se trata de un valioso conjunto de clichés, hasta las 1.500 imágenes, conservado en tres grandes cajas de cartón que desaparecieron en 1952 debido a las vicisitudes, azares del tiempo y los traslados. Se conserva un escaso número de fotografías en positivos cuyo número no llega a 100. Las fotografías de guerra de Vicente Plana Mur sirvieron para documentar gráficamente algunas de las noticias que se publicaron en la prensa de la época sobre el transcurso del frente en Huesca

1.3.1. Fotografías tomadas directamente en el frente.

Se trata de instantáneas tomadas en los frentes de Quicena (00362), de Siétamo en agosto de 1936¹ (00360) y de Salas en septiembre de 1936 (00358, 00359 y 00361). De entre estos, el segundo es el más conocido, aunque solamente sea por el relato que del mismo hizo George Orwell en su libro de 1938 *Homenaje a Cataluña* (Orwell, 1982 y Nueno, 1988: 263-272). Por supuesto, la descripción del escritor británico es —contrariamente a la que tuvo Vicente Plana— del lado republicano del frente. Orwell escribió: “los hospitales de Siétamo eran unos barracones contruidos a toda prisa, donde los heridos normalmente solo pasaban unas pocas horas antes de ser trasladados a Barbastro o a Lérida” (Orwell, 1982: 201), tal y como manifiesta la fotografía 00364, pues como él mismo relató: “me mandaron de un lado a otro, de hospital en hospital: Siétamo, Barbastro, Monzón, luego otra vez a Siétamo, para que me sellaran la licencia, para la concentración de tropas en Huesca había habido que echar mano de todos los medios de transporte, y todo andaba desorganizado” (Orwell, 1982: 202) como plasma la fotografía 00393.



Fig. 1. Fotografía de una avanzada del regimiento nº 20 en el frente de Siétamo (Huesca) en el mes de agosto de 1936. Fuente: A.F.I.A.A., V_PLANA_00360.

Plana también realizó retratos de avanzadillas “de nuestras tropas” como señaló él mismo en el reverso de la imagen 00334. La ubicación territorial de donde fueron tomadas estas fotografías se puede geolocalizar en diferentes lugares como es el camino de Apiés (00342), aunque algunas —como la 00321 o la 00332— resultan más complicadas de identificar. Sin embargo, se hallan en

¹ Véase la web <http://lacampanadeuesca.blogspot.com.es/2013/08/trincheras-iv-sietamo.html>

lugares tan yermos que resultan desconocidos o al menos muy difíciles de reconocer con una mínima precisión. A destacar son aquellas fotografías en las que se muestran piezas de artillería del bando de los rebeldes (00310, 00313, 00314, 00330, 00275, 00383 y 00394), un cañón solitario (00339) o esta otra con diferentes soldados rodeando un cañón 00073 o, por el contrario, cañones de los “enemigos” como en el ejemplo de la fotografía 00333, que cuenta con una inscripción en el reverso que dice: “Cañón derribado por nuestra aviación en el frente de Santa Bárbara”. En algunas se ven soldados agazapados en las trincheras como la 00343. Mucho más llamativas son las celebraciones religiosas en el frente como la 00363 y la titulada “Misa de campaña celebrada por el sacerdote de falange gallega en el frente de Quicena (Huesca) en el mes de septiembre 1936” en la 00362.

1.3.2. Fotografías de edificios y monumentos destruidos como consecuencia de la guerra.

Se trata de fotografías que muestran los desastres producidos en el patrimonio arquitectónico tanto de casas del casco urbano, como se observa en las imágenes 00079, 00081, 00083, 00085, 00086, 00089, 00093, 00095, 00096, 00101, 00105, 00106, 00156, 00159 y 00160, como de otros inmuebles más alejados del centro histórico de la ciudad pero que también se vieron afectadas por los bombardeos de abril de 1937 como en la 00082 o la 00084. En todas estas (junto con la 00104, 00320, 00328, 00329, 00355, 00356, 00357, 00378 y 00392) se plasma una visión que



Fig. 2. Vista de los soportales de los Porches de Galicia (también conocidos como de Vega Armijo) parcialmente protegidos con sacos de tierra. Fuente: A.F.I.A.A., V_PLANA_00368P.

podríamos definir como más estática, más tradicional de la composición y aprehensión del espacio. Sin embargo, hay otras en las que se atisba una intencionalidad un tanto artística (no sabemos hasta qué punto fue buscada o no) como son la 00322, la 00323 y 00327, en las que podríamos llegar a ver un influjo de las vanguardias por el uso y tratamiento de la luz con fines estéticos.

Otro grupo temático lo componen aquellas fotografías que muestran los desastres producidos en monumentos o edificios de cierta importancia dentro de la ciudad, como es el caso de la Residencia Provincial de Niños (00080 y 00088) que aparecen fechadas el 21 de octubre de 1936, la mítica vista de los soportales de los Porches de Galicia, también conocidos como de Vega Armijo, parcialmente protegidos con sacos de tierra (00386), el edificio conocido como “Las Hermanitas de los pobres”, (00091), del convento de la Asunción en la que se aprecian los desperfectos del retablo mayor (00162 y 00163), del interior de la iglesia (00161) y la destrucción total de la cubierta (00155). Vicente Plana Mur también captó la destrucción de la Casa Polo (00098 y 00107), del edificio de Correos (00096, 00097, 00099 y 00100), el Hospital Provincial (00087, 00102 y 00103), la ermita de San Jorge (00336 y 00337), la Prisión Provincial (00094), el antiguo manicomio de Huesca (00315, 00316, 00318, 00319, 00325 y 00326), Casa-palacio de los Climent (00092), el edificio de Hacienda (00281), el teatro Olimpia (00390) o la portada del Colegio de Santiago ubicado en el Ayuntamiento de Huesca (00090).

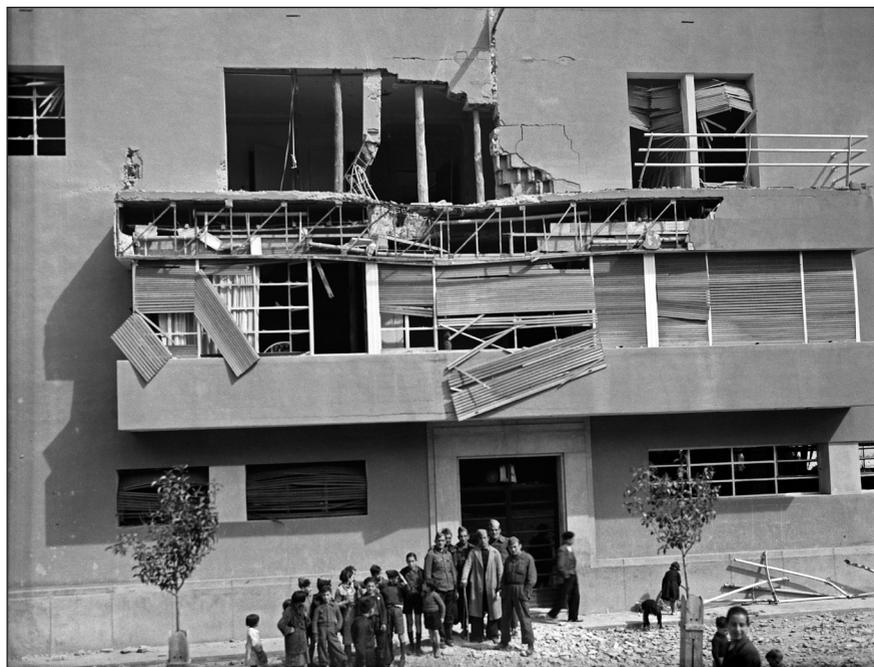


Fig. 3. Vista de la casa de la Plaza del Justicia de Aragón (actualmente conocida como Casa Polo) tras el impacto de los bombardeos en la ciudad de Huesca el 25 de marzo de 1937. Fuente: A.F.I.A.A., V_PLANA_00107.

1.3.3. Fotografías de retratos de grupo. La osadía de ir al frente.

Algunas de ellas muestran el carácter festivo de los ganadores de la guerra como ocurre en la 000158 en la que un grupo de soldados se enorgullece de ir al frente de Huesca a luchar en la guerra. La 00335, donde un grupo de soldados se manifiestan triunfalmente orgullosos de haber cogido la bandera “a los rojos en Alerre en el día 22 de septiembre de 1936”. El júbilo y la gloria se captan también en los retratos de grupo 00153 y 00154.



Fig. 4. Grupo de soldados se enorgullece de ir al frente de Huesca a luchar en la guerra. Fuente: A.F.I.A.A., V_PLANA_00158.

En las fotografías que fueron tomadas en las escaleras del casino de Huesca, la 00384, la 00077 y la 00078, vemos grupos numerosos de personas que, en el caso de la primera de ellas, aparece con banda de música incluida. Otros retratos de grupo, sin embargo, están realizados lejos de la capital oscense. Este es el caso de la 00302, 00303 y 00304 en las que aparece el mismo grupo de personas –aunque en actitudes diferentes– con un gran cañón. La 00305 también muestra milicianos –aunque distintos protagonistas– con un cañón, realizada en un lugar diferente como ocurre en la 00308 donde se encuentran en plenas maniobras. Las imágenes 00306 y 00307 tomadas en plena sierra y retratando a las mismas personas nos muestran un grupo de guerrilleros enseñando a la cámara diarios y periódicos posiblemente con el contenido de alguna noticia positiva para el bando de los sublevados a quienes Vicente Plana retrató. Las fotografías 00353, 00164, 00276, 00279, 00365 nos enseñan de nuevo tropas, generalmente soldados en trío o grupo reducido posando para la cámara en un gesto que se deduce perfectamente orquestado y no como acción de guerra o en

el frente en el transcurso de un enfrentamiento bélico. Son, de nuevo, imágenes un tanto estáticas, alejadas del dinamismo que comenzaba a imperar en el fotoperiodismo de la época.

1.3.4. Fotografías de retratos individuales: captar la valentía.

Únicamente hemos incluido cuatro fotografías bajo este epígrafe. La 00338, la 00309 y la 00341 son las únicas que cumplen con el requisito de ser un retrato individual en el cual los representados posan para la cámara. Vicente Plana congeló su actitud en un instante, rostros anónimos (o no tanto) que plasman la valentía de quienes vivieron en el frente. La fotografía 00354 capta el instante en el que un soldado de perfil contempla la ciudad desde el Cerro de los Mártires, que era una de las posiciones claves de defensa para los sublevados.

Hay que tener en cuenta que, a principios del siglo XX, el retrato fotográfico al exterior se estaba imponiendo frente a los retratos de estudio preparados, en buena parte como consecuencia de la llegada y el uso de cámaras más ligeras que permitieron que los profesionales pudieran salir de sus estudios, pero ser fotografiado en el frente, respondía a otras consignas, bien propagandísticas, bien de ensalzamiento de lo propio frente al enemigo. De nuevo se hace necesario incidir en lo estático de las imágenes frente a las tomas de acción que se estaban imponiendo, y en los tres casos, además, contamos con la complicidad de los retratados, quienes miran directa e incluso desafiadamente a la cámara.



Fig. 5. Fotografía de un soldado de perfil contemplando la ciudad de Huesca desde el Cerro de los Mártires, una de las posiciones claves de los sublevados. Fuente: A.F.I.A.A., V_PLANA_00354.



Fig. 6. Fotografía de la ciudad de Huesca bombardeada. Fuente: A.F.I.A.A., V_PLANA_00389P.

1.3.5. Fotografías de los bombardeos: captar el horror.

Las fotografías 00387, 00388 y 00389 hablan por sí solas. La explosión de bombas en el centro urbano de la ciudad de Huesca fue una constante durante los diecinueve meses que duró su asedio.

Las dos primeras fueron tomadas casi con toda certeza desde una de las torres de la catedral, mientras que la última muy probablemente lo fuera desde la iglesia de San Lorenzo. Es de destacar la perspicacia del fotógrafo oscense al escoger dichos emplazamientos con la evidente intención de poder inmortalizar los momentos en que los morteros impactaban en el tejido urbano.

1.3.6. Fotografías de trincheras. “En la guerra de trincheras hay cinco cosas importantes: leña, comida, tabaco, velas y el enemigo”

Las fotografías que se conservan de trincheras realizadas por Vicente Plana Mur atestiguan lo vivido en las calles de Huesca. Así da cuenta de ello la fotografía 00324, que capta una trinchera en la Fuente del Ángel en 1936 o la 00165 y la 00274, que plasman un foso o zanja de acción ciudadana con tres soldados que también podría tratarse de un retrato de grupo por captar la espera de tres soldados parapetados.

Las 00331, 00151, 00152 y la 00340, también nos muestran lo vivido en las trincheras, especialmente esta última que fue tomada en el momento en el que los soldados están lanzando



Fig. 7. Fotografía de soldados en trincheras. Fuente: A.F.I.A.A., V_PLANA_00152.

un disparo². No obstante, cabe señalar que en el momento histórico al que nos estamos refiriendo, la celeridad a la hora de realizar una toma era bastante limitada. Esto es, salvo los fotógrafos como Robert Capa quienes ya habían adoptado el mucho más rápido formato de 35 mm y las cámaras de tipo telemétrico, como las celebérrimas Leica, para el resto de profesionales, como es el ejemplo de Plana, con sus modestos aparatos de formato 120, la ejecución de una fotografía implicaba un tiempo precioso, por lo que no es extraño que nos encontremos con algunas de ellas “preparadas” y realizadas en la retaguardia y no en primera línea de frente.

1.3.7. Fotografías de vehículos de guerra: coches y ambulancias.

Vicente Plana muestra aquí toda una colección de vehículos de diversas clases que tomaron parte en el frente oscense. Podemos ver desde carros blindados, alguno de ellos presumiblemente tomados al bando contrario, con grupos de soldados apoyándose en ellos, como en el caso de las imágenes 00346 y 00348 (en las cuales el anagrama U.H.P. consigna o símbolo de “Uníos Hermanos Proletarios” o “Uníos Hijos del Proletariado” indica que antaño se trataba de un vehículo republicano) hasta otros de clara inspiración propagandística, como la columna de vehículos procedentes de Lupiñén en la imagen 00157 con numerosos voluntarios y soldados sonrientes tras ellos.

² En este sentido queremos traer a colación aquí el blog de Javier Rosano, ingeniero de profesión y un apasionado de la fotografía. Desarrolló un proyecto fotográfico denominado “Sin novedad en el frente” y otro llamado “Testigo de una guerra” con los que recorrió la Sierra de Alcubierre. Allí, como él mismo explica en una de sus entradas, “se vivió una larga y dura batalla durante la Guerra Civil debido a la proximidad entre las posiciones enemigas. Si visitar la zona de día pone los pelos de punta, hacerlo por la noche es una experiencia sobrecogedora”. Véase su blog de fotografía <http://www.javierrosano.com/sin-novedad-en-el-frente/> [Consultado el 15 de julio de 2016]

La 00300 muestra un camión de CAMPSA seguramente empleado o requisado para tareas militares o de suministro, mientras que la 00075 no deja lugar a dudas, si se da la vuelta a la fotografía, en cuyo reverso se puede leer la inscripción posterior “Coche de conducción de cadáveres” y unos cuantos ejemplos más de vehículos varios yendo o volviendo del frente como la 00379. En general volvemos a ver la repetición de un modo de trabajo en el que se suplía la acción con estatismo, paciencia y buen hacer, mostrando unas tropas triunfantes y gloriosas en detrimento de un periodismo más “actual” o más metido en la acción.

2. CONCLUSIONES

Las imágenes que nos ha legado Vicente Plana Mur son prototípicas de una manera de trabajar sobria y funcional, propia de un profesional con oficio en un entorno como el de Huesca. No quiere esto decir que se traten de negativos pobres o mal ejecutados, al contrario. En general estamos hablando de fotografías más que aceptables en el aspecto técnico y que, además, nos muestran de modo netamente documental la Huesca de mediados de los años treinta del siglo pasado. Quizá sea ese su único punto débil, ya que en un momento histórico en el cual la imagen gráfica y el fotoperiodismo se hallaban en plena transformación, proponiendo una visión del mundo mucho más dinámica, estas imágenes de Plana, se quedan un paso por detrás. Asimismo, mientras que otros fotógrafos como Diego de Quiroga o José Oltra se trasladaron en el espacio, se movieron por el frente para mostrar diferentes puntos de vista de la provincia, Plana se centró casi en exclusiva en Huesca capital.

3. BIBLIOGRAFÍA

ALMARCHA, E.; GARCÍA, S.; MUÑOZ, E. (eds.) (2006). *Fotografía y memoria: I Encuentro en Castilla-La Mancha*, Universidad de Castilla-La Mancha. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

ALONSO, MANUEL (1995). *Fotoperiodismo: Formas y Códigos*, Madrid, Síntesis.

AZPIROZ, JOSÉ MARÍA (2007). *La luz del olvido. La guerra civil en Huesca y la Hoya*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca.

COMPAIRÉ, ENRIQUE CH. (1988). “Ricardo Compairé: Notas y comentarios”, en *Turia: Revista cultural* 10, pp. 195-206.

FONTANELLA, LEE (1992). “Los límites de la fotografía documental”, en *Open Spain. Fotografía Documental Contemporánea en España*, Barcelona, pp. 25-47.

FREUND, GISÈLE (1976). *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili.

GARI, ÁNGEL (1982). “Hecho-Ansó 1920-1935, vistos por D. Ricardo Compairé”, en *Jacetania* 96.

GENERELO, JUAN JOSÉ (2012). “Fondos y colecciones fotográficas de titularidad pública en Aragón”, en *Artigrama* 27, pp. 83-112.

- JUAN, NATALIA (2012). "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", PRIETO, J. y RUIZ, V. (eds), *Arte y memoria*, Teruel: Ayuntamiento de Teruel, pp. 89-111.
- (2014). "Volar un puente, dinamitar la esperanza (II). La fotografía como parte de la memoria. El Marqués de Villar y los puentes de la provincia de Huesca destruidos durante la Guerra Civil", en PRIETO, J. y RUIZ, V. (eds.), *Arte y memoria 2*, Teruel: TERVALIS / OAAEP, pp. 51-66.
- LÓPEZ, PUBLIO (1996). *Fotografía y sociedad en la España de Franco: fuentes de la memoria III*, Madrid, Lunweg.
- (2005a). *La huella de la mirada*, Barcelona, Lunweg.
- (2005b). *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Barcelona, Lunweg.
- (2008c). *La fotografía como fuente de memoria*, Madrid, Lunweg.
- MARTÍNEZ, COVADONGA (1982). "Ricardo Compairé Escartín (1883-1965): Fotógrafo de lo cotidiano", en *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses* 114, pp. 277-290.
- NUENO, CARMEN (1988). "Vivencias oscenses de Orwell durante la guerra civil", en *Alazet. Revista de filología*, 0, pp. 263-272.
- ORWELL, GEORGE (1982). *Mi guerra Civil Española*, Barcelona, Ed. Destino.
- (1985). "Homenaje a Cataluña", Barcelona, Seix Barral.
- PARDO, VÍCTOR y CENARRO, ÁNGELA (eds.) (2006). *Guerra Civil en Aragón. 70 años después*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Comarca de Los Monegros.
- PARDO, VÍCTOR (2009). *Tiempo destruido*, Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- PIEDRAFITA, V.; ABAURRE, M.M.; ANÍA, E. (2008). "La Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca", en *Actas de las VIII Jornadas de Archivos Aragoneses*, Huesca, Gobierno de Aragón & Diputación Provincial Huesca, 25-28 de noviembre de 2008, Vol. 1, pp. 81-89.
- ROMERO, ALFREDO (1982). "Artes liberales. Fotografía: Compairé Escartín (1883-1965), rescate del costumbrismo altoaragonés por medio de la fotografía", en *Andalán* 368, pp. 15-30.
- RONCERO, F. (2006). "Imágenes de la Guerra Civil. Fotografías como símbolo de la causa republicana", en ALMARCA, E.; GARCÍA, S.; MUÑOZ, E. (eds.), *Fotografía y memoria: I Encuentro en Castilla-La Mancha*, Universidad de Castilla-La Mancha. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 166-174.
- SANCHEZ, JUAN MIGUEL, "De la restauración a la Guerra Civil", en SANCHEZ, J.M. (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.

CAMINANTES DEL REGRESO

Lucia Villarroya Gorbe¹

*Egresada en 2016 del grado de Bellas Artes del Campus de Teruel (UZ)
lucillarroya@gmail.com*

1. INTRODUCCIÓN

Las migraciones han existido en nuestro planeta desde que el hombre lo ocupa y poco a poco se han ido imponiendo los límites o fronteras. La idea de poner orden y acotar el espacio ha sido creciente; sin embargo, ese control que ejercen los Estados nacionales en ocasiones se ve desbordado, haciendo evidente, lo globales que pueden ser los acontecimientos que se producen en lugares específicos.

Se producen movimientos de poblaciones que se ven obligadas a desplazarse de sus sitios de origen a otros lugares que podrían garantizarles mejores condiciones de vida, quedando sin embargo en situaciones de desamparo y olvido. Entre los límites que marcan las fronteras quedan atrapados individuos que los gobiernos tratan de etiquetar sin llegar a acuerdos, son: refugiados, emigrantes, exiliados...

¹ Agradecimientos: Tengo que destacar la ayuda prestada por Alfonso Casas, turolense experto en la Guerra Civil española, quién ha puesto a mi disposición sus vastos conocimientos sobre el tema y su extensa biblioteca y documentación de la época. Y como no, a mis queridos familiares; Mi madre Lucía, mi padre Salvador, mis tíos Concha y Andrés. Sin cuyas narraciones habría sido imposible llegar a sentir como en mis propias carnes sus experiencias.

Lo que sí parece claro es que son personas a las que se trata de manera diferente, que no son ni de aquí ni de allí y molestan donde se quedan, son los “otros”.

A partir del éxodo masivo de población civil Siria e iraquí huyendo de la barbarie y sinrazón de la guerra, despojados de sus hogares, de su dignidad, emprenden caminos dolorosos e incluso mortales familias enteras, hacia el viejo continente, una Europa crispada y azotada por la crisis económica, en busca de una vida mejor. Cuando consiguen llegar, si no han dejado la vida en el intento, se les cierran fronteras, y se les somete a la humillación de vivir en condiciones inhumanas y extremas de hacinamiento, insalubridad, frío y enfermedad.

Los conflictos de Irak y Siria están provocando un éxodo masivo de refugiados huyendo de la guerra. Si seguimos los últimos datos publicados por ACNUR, en Turquía hay dos millones de refugiados, en Líbano 1.200.000 refugiados y en Jordania unos 700.000

La opinión pública parecía no reaccionar a las frías imágenes que nos servían cada día en los informativos, hasta que la estremecedora imagen del niño kurdo-sirio yaciendo inerte en una playa de Turquía después de que naufragara la barcaza en que junto con su familia intentaba llegar hasta la isla de Kos, en Grecia, nos conmovió, nos rasgó el corazón, poniendo en relieve el inmenso drama humanitario que se estaba desarrollando en el Mediterráneo.

Pero, ¿son emigrantes o refugiados? En el caso de los sirios que huyen de la devastación sembrada en su país no existe la menor duda de que se trata de lo segundo, y lo mismo cabe decir de los libios, que dejan sus hogares después de la tragedia desatada por la decisión de Washington y Bruselas de auspiciar un “cambio de régimen” en Libia. El caso del África Subsahariana es más complejo, porque allí se entremezclan emigrantes impulsados por el hambre y la pobreza con un grupo minoritario que abandonan sus países por razones políticas.

El problema de los refugiados en Europa ha adquirido proporciones inéditas desde fines de la Segunda Guerra Mundial, e indigna comprobar la indiferencia de algunos gobiernos europeos ante esa crisis, o la estupidez de las políticas con las que se pretende enfrentar la situación, estableciendo ridículos cupos.

2. CONTEXTO ARTÍSTICO

La contemplación de estos acontecimientos me hizo reflexionar acerca de lo poco que se ha evolucionado en el tiempo, de la fragilidad de la memoria moderna para olvidar un pasado tan reciente que todavía duele en los cuerpos y en las mentes de muchas de las personas que lo sufrieron. No, no es un mal reciente, fruto inmediato del fanatismo de una religión, o de las políticas interesadas de aquellos países a quienes poco les importa las vidas de los ciudadanos de tercera categoría. La tragedia de las personas que se ven obligadas a desplazarse para salvar sus vidas siempre ha existido, y parece imperturbable al paso del tiempo, el dolor, el hambre y el frío siguen acompañándoles. Las madres sufren y lloran por sus hijos igual que hace 50, 60, 70, 100 años y las imágenes parecen congeladas en el tiempo, estáticas, dolientes...

Para poder acercarme al tema de una manera más personal y emocional, lo lleve al camino de la narración autobiográfica y familiar dentro de la línea de trabajo que vengo realizando desde hace años, donde compongo Álbumes Familiares, de una manera introspectiva e intimista narrando mi vida y la de mis familiares más directos, a través de fotografías, esculturas, objetos personales, etc. Volviendo de nuevo a mí imaginario, la familia como tema de identidad.

La memoria, el recuerdo, la vida, la muerte y la identidad son temas recurrentes en mi obra; lo que trato de hacer con mi trabajo es plantear preguntas, hablar de mi historia personal, de la vivida, de la narrada por los míos, por los que permanecen y por los que ya se fueron, perpetuando así su presencia.

En este proyecto va desde lo particular (la historia de mi familia en la evacuación de Teruel en 1936) a lo general (los grandes éxodos de la historia) se trata pues de la memoria colectiva de toda la población de Teruel, pero a la vez es la memoria de muchas poblaciones, culturas y razas...que a lo largo de tiempos inmemoriales, han tenido que caminar, desplazarse en busca de una vida mejor, huyendo del dolor, el hambre y la barbarie. Siempre con el recuerdo en sus corazones y siempre pensando en el regreso a sus raíces a través de imágenes, documentos sonoros, objetos personales, etc. Quiero hablar de sentimientos, mis sentimientos, atemporales y comunes al hombre.

Comencé mi trabajo comparando fotografías actuales de los refugiados en Europa y de los evacuados turolenses durante la Guerra Civil, estas eran tan parecidas a pesar de la distancia temporal que las separaba, que parecían suspendidas en el tiempo, grupos de mujeres (fundamentalmente en la evacuación de Teruel, pues los varones estaban en el frente) con sus niños de la mano o en brazos, cargados con sus escasas pertenencia. Lo más valioso, el calzado y la ropa de abrigo.

Haciendo un breve recorrido por mi obra en los últimos cinco años, todas ellas componen un gran álbum familiar que ha ido evolucionando conmigo, pasando de la bidimensión a la tridimensionalidad, del álbum fotográfico tradicional a la instalación, del uso exclusivo de fotografías a la introducción de objetos personales y cotidianos de mi vida, así como de esculturas creadas por mí. Conformando un universo íntimo y privado, donde los recuerdos, las evocaciones, las emociones y los sentimientos reviven, a veces de forma dolorosa y desgarradora, otras sin embargo gratificantes y gozosas.

El arte, desde mi punto de vista, tiene la obligación de denunciar y exponer los temas que nos rodean y el artista el compromiso de mostrar a través de los distintos lenguajes del arte su punto de vista. El arte contemporáneo se presenta pues como una intensificación de las experiencias humanas.

3. ALGUNOS REFERENTES ARTÍSTICOS

Muchos han sido los artistas que han tratado en sus discursos artísticos el tema de las migraciones por diferentes causas en su obra.

3.1. Danh VO (Vietnam, 1975).

Hago una pequeña introducción biográfica, imprescindible para poder entender la obra del artista, además de para justificar el porqué de mi elección como referente para mi obra “Caminantes del regreso”, cuando leí su historia vi reflejada a mi familia.

Danh Vo nació en la isla evacuada de Phú Quoc en 1975, el año de la caída de Saigón (Vietnam). Allí junto a otras 20000 familias, fue confinado tras la victoria del partido comunista. Cuatro años más tarde, el padre de Vo consiguió construir una precaria embarcación de madera lo suficientemente grande como para transportar a cien personas. Con ella pensaba alcanzar Estados Unidos. Se hicieron a la mar, donde fueron rescatados por un carguero danés, trasladándoles a Dinamarca, donde la familia obtuvo asilo. El artista creció lejos de sus orígenes y se formó en la Stadelschule de Frankfurt y más tarde consigue una beca para estudiar en la residencia Villa Aurora en los Ángeles (Estados Unidos). Lo fútil, lo fallido, la emigración, los movimientos transnacionales y la relectura de la identidad de su familia son goznes de su trabajo.

En “We the people”, una de mis obras favoritas, replica la piel de cobre que recubre la estatua de la libertad y la muestra seccionada en 300 finas piezas, dispersándola por 15 países. Donde se da la emigración forzada.

De la obra de Dahn Vō me llama especialmente la atención esas reminiscencias de su experiencia vital que alude al exilio durante la guerra de Vietnam y la llegada como refugiado a Dinamarca, de cómo su obra se adueña del objeto artístico occidental, desde tallas barrocas hasta frases extractadas de películas como El Exorcista, para revivir una biografía intensa y compleja, que debe reconstruir en un país y una cultura tan diferente a la suya. Veo similitudes entre los discursos de ambas obras salvando, las diferencias, porque ambos, rastreamos en la historia de nuestras familias para poder comprender el presente.

3.2. Doris Salcedo (Bogotá, Colombia-1958).

De Doris Salcedo, cuya obra me apasiona, me gusta su método de trabajo, Esta escultora, o “hacedora de objetos” como le gusta llamarse, convive con el terror que existe en Colombia, con el drama político y las imágenes ante las cuales la historia oficial guarda silencio. La barbarie de los años 1980 es una de las más duras de la historia reciente de Colombia, con cientos de crímenes anónimos.

Salcedo viaja hasta las zonas de conflicto, se instala allí durante semanas o meses, a veces años, junto a las familias que sufren la pérdida de un ser querido, escucha su testimonio y deja que estos empapen sus emociones, registra la frecuencia del miedo, convive con su vacío, dibuja lentamente la pesadilla en su cabeza, asiste a la búsqueda de los cuerpos. Sin embargo, elude la violencia literal, no le interesa la revisión de la tragedia, ni de los hechos concretos. Almacena y registra esas experiencias sin digerirlas y se instala un tiempo dentro de ellas, vinculada a la poesía y a la filosofía, hasta que surge del hemisferio artístico de su cerebro la imagen que describe el dolor de

los que se quedan. Su discurso inicial, que hablaba de la tensión entre la vida y la muerte, ha girado ahora hacia la vida de los que presencian la tragedia y los que se quedan separados para siempre de sus seres queridos; ese mundo aparte por el que vagan los familiares de los desaparecidos. Por eso sus intervenciones se vuelven metafóricas, casi abstractas, porque parte de un discurso poético que pretende abrir un boquete en el centro de nuestros sentimientos. Forzando al espectador hacia la intuición, la duda, le fuerza también a buscar la respuesta a su obra.

3.3. Marta Palau (Lérida 1934).

Esta artista de origen español y de nacionalidad mexicana. Vive en México donde se exilió con su familia durante la Guerra Civil Española, no debemos olvidar que este país acogió a un gran número de refugiados del bando republicano, dispensándoles un trato exquisito, a diferencia de otros países como Francia, que los acogieron en campos de concentración.

Palau es una artista plástica cuya obra escultórica se caracteriza por el uso de materiales como fibras vegetales, tela, lana, madera, materiales que nos remiten al mundo natural y mágico y a las tradiciones de las culturas prehispánicas americanas. En sus instalaciones conviven piezas de cerámica, grabados, tapices, pinturas... En su discurso artístico, las referencias a los problemas contemporáneos son una constante, especialmente a la migración, también deja constancia de las guerras producidas por el petróleo y de los "impunes asesinatos a mujeres" en Ciudad Juárez.

Con una plasticidad casi expresionista, tiene una obra que llama poderosamente la atención y nos remite a la esencia del hombre, a ese quehacer artístico que nace de lo artesanal, de lo natural de los materiales, de la naturaleza.

4. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

La decisión republicana de conquistar Teruel estuvo marcada por la marcha general de la Guerra. Tras más de un año de contienda el panorama era el siguiente: la mitad oriental de la península, parte oriental de Asturias, Cantabria y Vizcaya, estaban controladas por la República, la mitad occidental se hallaba en manos de los sublevados, que mantienen asediado Madrid. En Aragón, la rebelión militar se había adueñado de las tres capitales.

En julio de 1937 el ejército republicano lanza una ofensiva sobre Brunete con el fin de aminorar la presión ejercida por las fuerzas sublevadas sobre Madrid y al mismo tiempo aliviar la situación en el frente Norte. Tras una sangrienta batalla, con gran número de bajas en ambos bandos y pese al empuje republicano inicial, los rebeldes recuperaron el terreno perdido retrasando sólo un mes la ofensiva del norte.

En octubre de 1937, el ejército sublevado había doblegado al Frente del Norte, apoderándose de Cantabria, la zona industrial vizcaína y las minas asturianas y se esperaba una nueva ofensiva contra la República que tendría como objetivo la conquista de Madrid. La inteligencia republicana se da cuenta de la acumulación de tropas y material en torno a la capital y el Estado Mayor, dirigido

por Vicente Rojo, decide atacar Teruel para distraer a los sublevados de sus intenciones sobre Madrid. El plan fue aprobado el 8 de diciembre de 1937, al mando de la operación estaría el jefe del Ejército de Levante, Juan Hernández Saravia. La ofensiva comenzó el 15 de diciembre por las tropas dirigidas por Enrique Lister. El día 19 las tropas republicanas llegan a los arrabales de la ciudad, el día 21 entran en el Ensanche y al día siguiente en la ciudad.

El bando sublevado había colocado al mando de la guarnición al coronel Domingo Rey d'Harcourt. Los mandos franquistas le exigieron que defendiese la posición hasta la llegada de las tropas de socorro para romper el cerco. Se libraban así dos batallas, los republicanos trataban de acabar con los últimos reductos de resistencia por un lado y por otro combatían a las tropas de Varela y Aranda que intentaban recuperar la ciudad. Todas estas acciones de combate se desarrollaban bajo unas condiciones climatológicas extremas, con nieve, hielo y temperaturas que llegaron a 18 grados bajo cero, los motores de las máquinas se helaron, el corte de las carreteras impedía el aprovisionamiento de la población, de los ejércitos y la comunicación entre sus unidades.

El último reducto de la ciudad que resistía era el Seminario, pero ya en una situación muy precaria por la carestía de munición, víveres, agua y medicamentos y agravada por el frío. Finalmente el Coronel Rey d'Harcourt, con el obispo de Teruel (Anselmo Polanco) a su lado, firmaría la rendición el 8 de enero. Ambos fueron hechos prisioneros y posteriormente ejecutados (Pont de Molins, Girona, 7 de febrero de 1939) en medio del caos del hundimiento republicano, pese a que el presidente Juan Negrín había dado órdenes estrictas de que los presos debían ser protegidos. Franco consideró la rendición un acto indigno y su régimen enterró la memoria de Rey D'Harcourt. La muerte de Anselmo Polanco causó un gran impacto, fue considerado un mártir y beatificado por Juan Pablo II en 1995.

Esta capitulación fue acogida con júbilo en la España republicana, Teruel era la primera capital de provincia conquistada por el Ejército Popular (a la postre sería la única y sólo durante un breve periodo de tiempo); los corresponsales de guerra extranjeros transmitirían la noticia a todo el mundo. Para el bando sublevado y especialmente para Francisco Franco, la pérdida de Teruel supuso un jarro de agua fría. Los partes de guerra del bando "nacional" evitaron hablar de la ocupación de la ciudad y si de la resistencia de sus tropas y las bajas causadas al enemigo.

La ciudad está virtualmente destruida y en línea de fuego lo que hace prácticamente imposible su reconstrucción y complica el abastecimiento de la población. La nieve y el frío de un invierno ríguoso y la aparición de enfermedades infecto-contagiosas agravan la situación. La proximidad y el refuerzo de las tropas franquistas anuncian un intento inminente de reconquista de Teruel.

En este contexto se produce la evacuación de la población civil de la ciudad de Teruel en una operación planificada por los mandos republicanos. La evacuación presentaba ventajas para la defensa posterior de la ciudad, vaciándola de enemigos reales y/o potenciales y simplificando las operaciones de abastecimiento. Desalojar forzosamente a las tropas y simpatizantes derechistas y de modo voluntario (más o menos inducidos o presionados) a todas personas que lo desearan, proporcionaba a la República un escenario más favorable y de más fácil manejo. Paralelamente podría considerarse

también una acción con fines propagandísticos, destinados sobre todo al exterior, ya que la prensa del bando sublevado ocultaba la derrota sufrida en Teruel; por ello los evacuados y prisioneros son tratados con atención y se prevé como trasladar, alojar y alimentar a toda esa población desplazada. Se estima que son evacuadas 12000 personas, el equivalente a tres cuartas partes de la población de la ciudad. La salida de la población civil se inicia el 22 de diciembre, aunque en los días anteriores se produjo ya el traslado de algunos prisioneros. A partir del 24 de diciembre la prensa republicana empieza a informar de cómo se vivía en la ciudad en esos días de cerco republicano, los evadidos hablan de ausencia de alimento, de agua y de pésimas condiciones sanitarias.

Los primeros evacuados parten a pie por la carretera de Sagunto, el parte oficial republicano informa de la orden de envío de vehículos a un puesto de control cercano a la capital para “impedir una fatigosísima peregrinación”. Estos vehículos trasladarían a la población, dando preferencia a los heridos. Los evacuados cargaban con lo que podían llevar (ropa, enseres, aves y provisiones). Esta primera fase de la evacuación se prolonga hasta la rendición de enero. Se crean varios centros para heridos y evacuados de Teruel, en La Puebla de Valverde una enfermería para casos de urgencia, un lazareto para desinfección y despiojamiento en Sarrión, otra estación de desinfección y despiojamiento más completa y un hospital de cien camas ampliable en Gilet. En Teruel se reciben medicamentos y se desplazan médicos desde Valencia y Castellón. Una segunda fase de evacuación de heridos, mujeres, niños y ancianos se produce tras la rendición de Rey d’Harcourt y se prolonga hasta el 17 ó 18 de enero de 1938.

Los evacuados sufrirán las penalidades del camino y ocasionalmente el bombardeo de la aviación del ejército sublevado como el 22 y 31 de diciembre, sembrando el terror en la columna de desplazados.

El destino mayoritario de la población fue Valencia y Segorbe, en menor medida Castellón, Alicante y otras poblaciones como Nules o La Vall d’Uixó y alguna familia a Cataluña o Andalucía. Los hombres prisioneros fueron básicamente a las prisiones de Mora de Rubielos y San Miguel de los Reyes; las mujeres presas de Teruel fueron a las cárceles de Valencia, Alicante y Murcia.

Posteriormente el bando sublevado recuperaría Teruel en febrero de 1938, tras derrotar al ejército Republicano en la Batalla del Alfambra, causándole numerosísimas bajas y pérdida de material bélico. Teruel, a pesar de su escasa importancia estratégica y militar hasta entonces, fue entre diciembre de 1937 y febrero de 1938 el epicentro de la Guerra Civil. Conquistada durante breve tiempo y a un alto coste por la República en lo que significó una victoria frente al hasta entonces invencible enemigo. Para Franco abandonar Teruel suponía un desprestigio político y su recuperación abría el camino a la ofensiva sobre Levante y Cataluña. Una batalla de gran desgaste para los contendientes y de sufrimiento y carestía para la población civil, en un escenario que quedaría marcado durante décadas por las secuelas del conflicto, condicionado su desarrollo y demografía. Los evacuados que regresaron encontraron una ciudad devastada, con un tercio de las casas destruidas, casi la totalidad de los edificios dañados, los escombros acumulados tenían en algunas calles un espesor de dos metros y algunas de las casas de su propiedad ocupadas por mandos y agentes del nuevo régimen.

5. PROCESO DE TRABAJO

Comencé a desarrollar el proyecto hace aproximadamente un año, como ya he comentado anteriormente, el primer paso fue el visionando de imágenes de los refugiados en la actualidad y fotografías de los evacuados turolenses durante la guerra civil española, conforme se iba gestando el discurso artístico, recordaba las narraciones de mi querida abuela Pepa, se le arrasaban los ojos cada vez que contaba esas historias de dolor, casi irreales para mí, una niña alegre y acomodada, sin embargo era ahora cuando entendía tanto sufrimiento y era capaz casi de visualizar cada una de aquellas historias de la guerra.

Simultáneamente consulté bibliografía y prensa de la época sobre la Guerra Civil, la batalla de Teruel y la evacuación, para ello conté con la inestimable ayuda de Alfonso Casas, experto en estos temas, quien me asesoro y clarifico muchas de mis dudas.

Entreviste a mi tía Concha que recordaba bastante bien muchos sucesos de la evacuación, a pesar de su corta edad en ese momento y a mis tíos. Revisando las anotaciones y las grabaciones, fundamentalmente se repetían siempre las mismas palabras (frío, sed, zapatos y pies, mantas y hambre) me llamó poderosamente la atención una narración de Concha donde hablaba de un artilugio que les fabricaba mi abuela, una especie de mordedor realizado con un palo y una cuerda que debían llevar todos colgado en el cuello, su función era meterlo en la boca y morderlo cuando bombardeaban los aviones de manera que no les estallaran los tímpanos.



Figura 1- Concha Garbe elaborando un mordedor, marzo 2016. Fuente: L. Villarroya.



Figura 2- Zapatos de cerámica, septiembre 2016. Fuente: L. Villarroya.

Decidí tomar como referencia aquellos objetos que reiterativamente aparecían en todas las historias, el mordedor, los zapatos y las mantas y a partir de estos objetos cree mi obra.

El proyecto, todavía en proceso, se trata de una instalación compuesta por cerámicas, grabados y varias vitrinas que contendrán a modo de archivos, distintos documentos originales de la época, fundamentalmente prensa republicana y franquista y algunas cartas manuscritas, también contemplo la posibilidad de colocar pequeños objetos de uso cotidiano en los hogares de la época.

En cuanto a las cerámicas he reproducido distintos pares de zapatos de caballero, de señora y de niña, en arcilla roja, de la manera más realista posible, para luego retorcerlos y distorsionarlos, representando el desgaste por el uso y el paso del tiempo, metafóricamente también hablan de cada uno de los caminantes, de sus sufrimientos y sinsabores, así como del olvido al que han estado sometidos durante años. Querría reproducir 12000 pares, uno por cada uno de los evacuados, pero como eso es materialmente imposible para mí, me conformaré con hacer la mayor cantidad de zapatos posibles hasta el día de la exposición. En función del espacio disponible, los amontonare en algún rincón de la sala para como ya he anticipado someterlos al olvido.

En cuanto a los grabados, he investigado con distintos materiales como: resinas de poliéster, siliconas, etc. para transferir las huellas y gestos realizados sobre la arcilla a las matrices utilizando para ello la técnica de molde y contramolde. Partiendo de pequeños objetos cotidianos de la época y huellas de los zapatos reproducidos en cerámica, generar imágenes que refuercen más el discurso.



Figura 3- Grabado realizado con la técnica de molde-contramolde, agosto 2016. Fuente: L. Villarroya.

Considero que la arcilla, además de ser un medio muy conocido y familiar para mí, registrará con gran fidelidad las huellas que dejaron aquellos caminantes sobre la nieve y el barro de los caminos durante sus desplazamientos.

6. PROCESO TÉCNICO

Para la realización de los zapatos de cerámica he empleado arcilla roja de baja temperatura, tan representativa de Teruel, no hay más que echar un vistazo a los alrededores de la ciudad para encontrarla, toda la ciudad está impregnada de su color. Tras una primera cocción a 900 grados centígrados, la he pintado con óxidos naturales de manganeso, cobre y cromo y después he aplicado una cubierta transparente mate de baja temperatura, sometiéndolas a una segunda cocción a 980 grados centígrados.

En cuanto a la obra gráfica, he investigado las técnicas de molde-contramolde para poder reproducir fielmente las texturas modeladas en el barro, también he fabricado algunas matrices de acetato con carborundo y otras con la técnica del colagraph.

En la actualidad continuo reproduciendo zapatos y grabados hasta la fecha de la exposición que preveo realizar en Noviembre o Diciembre de este año, a la vez voy revisando prensa de la época para realizar un pequeño archivo (fig. 5).



Figura 4- Detalle de los zapatos de cerámica, septiembre 2016. Fuente: L. Villarroya.

7. BIBLIOGRAFÍA

- AUPÍ, VICENTE (2015). "El General invierno y la Batalla de Teruel. El impacto de los crudos temporales de frío y nieve de 1937-38 en el episodio central de la Guerra Civil Española", Teruel: Dobleuve Comunicación.
- ESTEBAN, MARIANO (1999). "Vivencias y recuerdos" en El Muletón. Número 0, página 15. Teruel: ABATE.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, FERNANDO (2005) Atlas de Historia de España, Barcelona: Círculo de Lectores S. A.



Figura 5- Grabado realizado con la técnica de molde-contramolde y carborundo, agosto 2016. Fuente: L. Villarroya.

GARCÍA, POMPEYO (1997). Crónica humana de la Batalla de Teruel hechos y testimonios de 71 días de la Guerra Civil, Teruel: Hijo de A. Perruca.

(2000). Testimonios. La familia Mesado, una de las pocas que eludió la evacuación en El Muletón. Número I, página 7. Teruel: ABATE

JACKSON, GABRIEL (2005). La República Española y la Guerra Civil, Coleccionables. Barcelona: RBA.

PEIRÓ, ANTONIO (2013). ¡Evacuad Teruel! La odisea de 12000 turolenses durante la Guerra Civil Investigación histórica, Zaragoza: Comuniter Editorial.

ROJO, VICENTE (1986). Algunos aspectos de la Sanidad Militar durante las operaciones de Teruel, los médicos y la medicina en la Guerra Civil Española, Madrid: Beecham.

SÁNCHEZ, FERRÁN (2005). El Subterráneo, de Albert Folch Pi en El Muletón. Número VII, página 6. Teruel: ABATE.

VALCARCEL, MARINA (1-3-2015). Disponible en: <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz>(última consulta: 2 de septiembre)

Páginas web:

Página de Youtube “Los tránsitos de Naualli de Marta Palau” (2013). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QFNIFReU6WM> (última consulta: 3 de septiembre de 2016).

Página oficial de PicassoMio. Disponible en: <http://www.picassomio.com/jaume-plensa/102933.html#sthash.Xkh9HYAy.dpuf> (última consulta: 1 de septiembre de 2016).

Página oficial de Museo Reina Sofía. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/danh-vo> (última consulta: 1 de septiembre de 2016).

EN MEMORIA DEL QUE DEBE SER HONRADO. LA ICONOGRAFÍA DE LAS AVES DE MEMNON, SU IDENTIFICACIÓN CON EL *AVIS PUGNAX*.

José Carrasquer Zamora

Universidad de Zaragoza
josecarr@unizar.es

Pedro Luis Hernando Sebastián

Universidad de Zaragoza
peluher@unizar.es

1. INTRODUCCIÓN

La antigüedad clásica está llena de leyendas, textos moralizantes y referencias míticas que, en muchas ocasiones, han perdurado hasta nuestros días incluso con el mismo significado. Una de esas leyendas es la del héroe Memnon¹.

Memnon, rey de Etiopía, hijo de Títono y Eos, aparece en la *Iliada* defendiendo la ciudad de Troya y matando entre otros al guerrero Antíloco. Por su naturaleza heroica parece que nadie puede vencerle, hasta que se enfrenta contra el propio Aquiles, que finalmente acabará con su vida. Su madre Eos, diosa de la aurora llorará desconsolada por la muerte de su hijo, dando lugar al rocío de la mañana, y pedirá a Zeus algún honor en su memoria. De la pira funeraria en la que ardía su cuerpo, surgirán unas aves que cada año se reunirán en el mismo lugar para honrar la memoria de Memnon.

¹ Sobre el mito de Memnon puede leerse el término en Carrasco, J.B., (1864). *Mitología Universal*. Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig. Imprenta y librería de Gaspar y Roig Editores. Madrid. Pp. 501-503.

Su historia será recogida por la literatura. Ya entre el siglo II y I a. C., el poeta Moschus lo cita en su epitafio a Bión². No obstante, será en *Las metamorfosis* de Ovidio donde se describe y da forma al mito que se mantendrá hasta la actualidad³. En todos los casos, se hace referencia a la existencia de un ave, que materializa el recuerdo del héroe. Sin embargo, en ninguno de ellos se describe su forma o su apariencia.

2. REFERENCIA A LAS AVES DE MEMNON

Es también la literatura clásica la que nos informa de la existencia de este tipo de pájaro, al que denominan ave de Memnon por asociarla con la leyenda citada. Por esta razón, también aparece denominada como memnónida o ave combatiente.

En el siglo I, Plinio el Viejo, en su obra *Historia Natural* habla de las memnónides⁴. También lo hará Pausanias en su obra *Descripción de Grecia*, al describir Fócide y en concreto los monumentos

2 Manuel García Teijeiro y M^a Teresa Molinos Tejada (trad.). *Bucólicos Griegos*. Biblioteca Clásica Gredos, Editorial Gredos. Madrid. 1986, Capítulo III. Canto Fúnebre por Bión, p. 305.

"No lloró tanto Cris a orillas del mar, no trizó tanto Ruiseñor en los peñascos, no se lamentó tanto en los altos montes golondrina, no gemió tanto Céix por las penas de Alición, no trinaba tanto Cérilo sobre las verdes olas, no lloró tanto en los valles de Oriente al hijo de la Aurora el ave de Memnon volando en torno de su tumba, cuanto lloraron cuando murió Bión."

3 "No tuvo tiempo la Aurora, aunque había apoyado a aquel bando, / de lamentar la caída de Troya y la tragedia de Hécuba. / Una angustia más cercana, un luto familiar la acongoja, / la pérdida de Memnón, a quien su dorada madre había visto / sucumbir en los campos frigos bajo la pica de Aquiles; / lo vio, y ese color con que rojean las primeras luces / del alba palideció y el cielo quedó oculto entre las nubes. / No pudo soportar la madre el espectáculo de aquel cuerpo / depositado sobre la pira funeraria, y con el cabello suelto, / tal como estaba, no juzgó indigno postrarse a las rodillas / del gran Júpiter y añadir a sus lágrimas estas súplicas: / "Aunque inferior a todas las que el áureo cielo sustenta / (pues son contados los templos que poseo en todo el mundo), / diosa soy, con todo, y no he venido para que me des santuarios, / días de sacrificio o altares que ardan con fuego; / aunque si reparas en los servicios que te presto, aun siendo / hembra, cuando al alba preservo las fronteras de la noche, / estimarías que merezco una recompensa. Pero no es eso / lo que me preocupa, ni está ahora la Aurora como para reclamar / merecidos honores. Vengo huérfana de mi Memnón, que en vano / tomé valerosas armas a favor de su tío y en edad juvenil / sucumbió (así lo quisiste) a manos del bravo Aquiles. / Dale, te lo ruego, algún honor como consuelo de su muerte, / supremo soberano de los dioses, y alivia mis heridas de madre". / Había asentido Júpiter, cuando la elevada pira de Memnón / se desplomó entre altas llamaradas, y negras volutas de humo / oscurecieron el día, como cuando los ríos exhalan las neblinas / que en ellos se forman y que no dejan pasar los rayos del sol. / Negras cenizas revolotean y se aglomeran y se condensan / formando un solo cuerpo que toma forma y cobra del fuego / calor y vida; / su propia liviandad le dio alas, / y, con aspecto de ave al principio, luego verdadera ave, / aletole con sus remos; al unísono aletearon innumerables / hermanas cuyo nacimiento y origen es el mismo; / tres veces sobrevuelan la pira y tres veces sus lamentos / resonaron por los aires al unísono; a la cuarta pasada dividen / la formación; partiendo entonces de dos sitios diferentes / las dos bandadas se hacen una guerra feroz, se enseñan / con sus picos y corvas garras y entrechocan alas y pechos, / y caen, como fúnebres ofrendas a las cenizas del muerto, / sus parientes, recordando que había nacido de un valeroso héroe. / A estos repentinos pájaros les dio nombre su progenitor; por él / se llaman Memnónides, y cuando el sol ha recorrido los doce signos, / cual aniversario fúnebre, reanudan la lucha dispuestos a morir. / Por eso mientras a otros pareció lastimoso que ladrase la hija / de Dimas, la Aurora se entregó a su dolor y aún hoy derrama / maternales lágrimas y destila su rocío en el orbe entero". Ovidio, *Las Metamorfosis*, libro XIII, Memnón. Pp. 391-393. Alianza Editorial, Madrid, 2000. Traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Ver también Davidson, J., (1797). *Las Metamorfosis* de Ovidio. Libro XIII, línea 500-618. London. Pp. 463-464.

4 "Admirables cosas de aves. Cap. XXVI. Hay autores que escriben, que vienen cada año, aves de Etiopia a Troya y que combaten alrededor del sepulcro de Memnón; y por ello son llamadas Memnonidas, y hacen esto mismo de cinco en cinco años en Etiopia alrededor del palacio de Memnon, dice Cremucio haberlo sabido por cosa cierta." Plinio, libro X, capítulo XXVI. (traducción de Gerónimo de Huerta, 1624).

de Delphos. En ese momento, habla de las pinturas de Polignoto de Tasos, *la Nekya de Delphos* (470 a. C.), en un edificio situado encima de la fuente Casótide.

“En la parte inferior de la pintura, después del tracio Támiris figura Héctor sentado; tiene las dos manos cogiendo la rodilla izquierda y un aspecto triste. Después están Memnón sentado en una roca y Sarpedón a su lado con el rostro sobre las manos. Memnón apoya una mano en el hombro de Sarpedón. Tienen barba todos y en la clámide de Memnón hay figurados pájaros que los griegos llaman memnónides, porque los del Helesponto dicen que todos los años en ciertos días acuden estos pájaros a la tumba de Memnón y limpian de la sepultura lo que no está cubierto por árboles o hierba y lo rocían con las alas mojadas en agua del Esopo”⁵.

La obra *Historia de los animales*, de Claudio Eliano también recoge el relato y avanza algún aspecto moralizador, referido al reconocimiento anual por parte de los etíopes, del sacrificio de su héroe Memnón⁶.

Quinto de Esmirna, en el libro II de su obra *Posthoméricas* escrita entre los siglos III y IV, también dedica unos párrafos a describir el mismo episodio y citar la existencia de esas aves⁷.

También sobre el siglo IV, Julius Solinus escribe:

“Cerca de Troya está el sepulcro de Memnon, al cual vienen siempre volando de Etiopía, juntas en manada aquellas aves que los Troyanos llaman Alemnoidas. Escribe Cremucio que estas aves cada cinco años se juntan de compañía en Etiopía y que de todas las partes de donde las hay vienen sobre el altar de Memnón”⁸.

5 Pausanias, “Descripción de Grecia”. Tomo III, XXXI, 6. Traducción de Antonio Tovar, Biblioteca de Historia, nº 58. Orbis. Tomo III, pp. 721-722. Barcelona.

6 “Dicen que habitan el territorio de Pario y la cercana Cícico unas aves de aspecto negro que, por su figura, diríase que son gaviñanes. No prueban la carne, son sobrias en el comer y las semillas son suficiente alimento para ellas. En los últimos días de otoño una bandada de estas aves, a las que llaman “mémnones”, se dirigen en línea recta a la tumba de Memnón. Y dicen los que todavía habitan la triade que hay allí una tumba dedicada a Memnón, hijo de la Aurora. Dicen también que su madre trasladó por los aires, desde el lugar en que murió, el cadáver de Memnón a Susa – que por esto, es celebrada como memnonea - para recibir allí decoroso entierro. Y la estela sepulcral de Troya recibe de él falsamente su nombre. Todos los años estas aves epónimas del héroe antedicho llegan y se dividen en bandos rivales que luchan arduosamente entre sí hasta que la mitad de ellas perecen y las vencedoras regresan al lugar de donde partieron. Yo no tengo tiempo de averiguar ahora cómo suceden estas cosas ni por qué, ni de indagar los secretos de la Naturaleza. Pero algo quiero decir: las susodichas aves entablan el combate en torno a la tumba del hijo de Eos y Titono año tras año, mientras que los griegos honran con un solo certamen a Pelias, a Amarinceo, a Patroclo y a Aquiles, el adversario de Memnón”. Aeliani, (1832). De Natura Animalium. Libri septemdecim. Verba ad Fidem Librorum Manuscriptorum Constituit et annotatinibus Illustravit Fridericus Jacobs. JENAE. Impensis Friderici Frommanni. P. 97. Eliano, C., (1984), *Historia de los animales*. Biblioteca Clásica Gredos. Madrid. Pp.217-218. Libro V. El collarín. Claudio Eliano.

7 “... a Memnón entonces los etíopes de piel negra aprisa lo enterraron entre llantos. A ellos, Erogenia, la de grandes ojos, tan afligidos como estaban alrededor de la tumba de su poderoso hijo, los convirtió en aves y les concedió el desplazarse volando por el aire. Ahora los llaman las infinitas naciones de los mortales “memnones”, que todavía sobre el túmulo de su rey en rápidos vuelos chillan dolientes, mientras esparcen polvo encima de la tumba y se agitan entre sí en un tumulto combativo por rendir homenaje a Memnón.” Quinto de Esmirna, (1997), *Posthoméricas*, edición de Francisco A. García Romero. Akal/Clásica, Torrejón de Ardoz. Madrid. Pp. 88-89. Tal como indica este autor, existen algunas variaciones en el relato, así como sucede en otros textos de la época.

8 Julius Solinus (Capítulo XL, líneas 19-20, p.149). Traducción de Cristóbal de las Casas, (p. 109v. Capítulo LII. Asia Menor).

El éxito de la leyenda se pone de manifiesto al aparecer descrita en diferentes fuentes escritas desde la Edad Media a la Edad Moderna. Sobre el año 634, San Isidoro de Sevilla, también recoge en su obra *Etimologías* el origen del nombre memnonides⁹.

Ya en el siglo XV, Tomás de Cantimpré¹⁰, escribe sobre las aves memnonides tomando las palabras de San Isidoro y Plinio. La novedad es que nos ofrece un dibujo del ave en color (Fig. 1).



Figura 1. Dibujo coloreado del ave memnonida.
Fuente: Cantimpré [c.a. 1400, 47v].

Otros autores, como W. Turner¹¹ en su trabajo sobre las aves citadas por Aristóteles y Plinio no incluye a las memnónidas, a pesar de estar recogidas por Plinio, como hemos visto. También Vvottoni¹², en 1552, incluye en su libro una descripción de la historia de las aves memnonides, o Konrad Gesner¹³ en 1555, aunque no se aportan imágenes del ave. Las citas llegan hasta el siglo XVII, en la obra de Luis Hurtado de Mendoza, o Francisco Marcuello¹⁴. Este último, en el capítulo

9 *“Las memnonides son aves egipcias así denominadas por el lugar en el que perdió la vida Memnón. Dicen que vuelan en bandadas desde Egipto hasta Ilión, a las cercanías de la tumba de memnón, y por eso los troyanos las llaman “memnonias”. Llegan hasta Ilión cada cinco años, y después de sobrevolar aquellos parajes durante dos días, al tercero comienzan a combatir entre ellas hiriéndose con las uñas y el pico”.* San Isidoro de Sevilla, (2004), *Etimologías*. Biblioteca de Autores Cristianos. XII, 7, 30. P. 943.

10 Cantimpré, T., (14--). *Codes Granatensis. De Natura Rerum. De avibus nobilibus. Tacuim sanitatis, de Ibn Butlán.* 37v-48.

11 Turner, W., (1544). *“Avium Praecipu Arum Quarum Apud Plinium et Aristotelem mention est, brevis & succinta historia”.* Coloniae excudebat Ioan. Gymnicus. Pp. 223.

12 Vvottoni, Edoardi, (1552). *“Oxonienis de differentiis animalium”.* Libri Decem. Lutetiae Parisiorum. Apud Vascosanum. Pp. 134-134v.

13 Gesner, Konrad, (1555). *Historiae Animalium. Liber III.* De este texto hay ediciones entre 1516 y 1565. Edición de 1955, p. 575.

14 Marcuello, F., (1617). *“Primera parte de la Historia Natural y moral de las aves”.* Pp. 225- ¿???. Impreso en Zaragoza por Juan de Lanaja y Quartanet, impresor del Reino de Aragón y de la Universidad.

LXXXIII, incluye un dibujo pero, como en la mayoría de los que aparecen en su obra no tiene tintes naturalistas (Fig. 2).

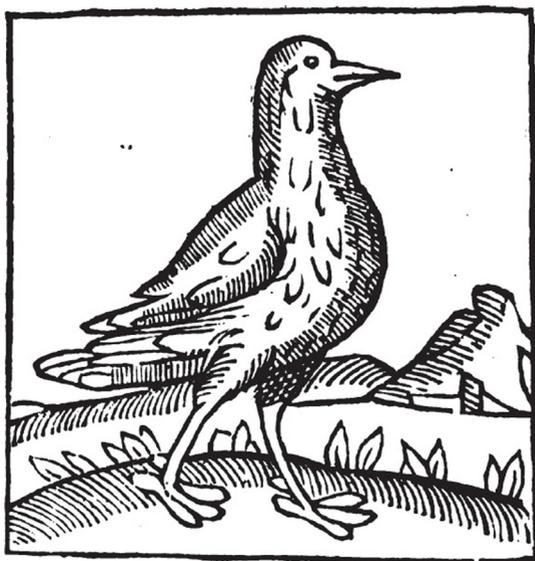


Figura 2. Dibujo lineal del ave memnonida.
Fuente: Marcuello (1617: 227).

3. DESCRIPCIÓN ANATÓMICA Y ETOLÓGICA

Descrita la existencia de este tipo de aves míticas, nos enfrentamos ante el problema de identificarlas con algún ave existente en la realidad. Como hemos dicho, en algún momento, a las memnonidas también se las llamó combatientes. El combatiente, es un ave que en lengua inglesa se denomina *ruff* (*reeve* la hembra); es el *Philomachus pugnax* L. (1758). Los sinónimos en algún momento utilizados para la especie han sido *Pavoncella pugnax* (Leach), *Machetes pugnax* (Cuv)¹⁵, o también *Tringa pugnax* Temm.

Es un ave, que en su periodo no reproductor, sus dos sexos son similares en colorido y solo se difieren en el tamaño, un poco mayor en el caso de los machos. Pero éstos, en periodo de celo son muy variables y lucen espectaculares gorgueras o collares de colores muy diversos en las plumas del cuello y la cabeza. Así como un antifaz de color entre amarillo y rojo. Las danzas de exhibición de los machos se llevan a cabo en superficies de terreno muy concretas, denominadas *leks*. Durante el periodo de reproducción, los machos realizan movimientos sistemáticos en los que toman diversidad

15 <http://avibase.bsc-eoc.org/species.jsp?avibaseid=2DABF98FBEEAB7BB>.



Figura 3. Dibujo a plumilla blanco y negro del *Avis pugnax*.
Fuente: Aldrovandi (1600: 420).

de posturas, siendo las más habituales las que se agachan o se yerguen; asimismo realizan saltos en el aire, golpeándose con los picos, patas y alas, sobre las gorgueras abiertas.

En las migraciones suelen formar bandos diferenciados entre machos y hembras e inmaduros, habiéndose descrito hasta bandadas de 50.000 individuos.

Las zonas de invernada habituales son Europa meridional y occidental, África y la India. También se dan citas en otros lugares como la península de Anatolia.

El primer texto de interés para la identificación científica del *combatiente*, según la bibliografía consultada, es el libro de Aldrovandi (1600)¹⁶ (Fig. 3). En él se describen ocho aves bajo la denominación de *avis pugnacis*, de las cuales siete parecen corresponder a diversas formas y estados de muda de machos y una hembra, todos ellos de *combatiente*; la octava correspondería a un ejemplar de *somormujo*.

16 Aldrovandi, Ulyssis, (1600). "Ornithologiae. Tomus tertius ac. Postremus.". pp. 413-421, incluidas ocho láminas.

En 1713, Joannis Raii¹⁷ (John Ray) cita al *Avis pugnax*, siguiendo a Aldrovandi e incluye la denominación común de *ruffe*. En 1746, Linneo¹⁸ incluye en su trabajo sobre la fauna sueca, todavía sin utilizar el sistema binomial, una especie a la que denomina, *145. TRINGA facie papillis granulatis minimis carneis; rostro pedibusque rubris*. Se trata del combatiente. El mismo autor en la décima edición del *Systema Nature*¹⁹ (1758), en la que ya aparecen las especies citadas con el sistema binomial, cita trece especies del género *Tringa*. La primera de ellas, *Pugnax. 1. T. pedibus rubris, reatricibus tribus lateralibus immaculatis, facie papillis granulatis carneis*.

A partir de esta fecha, la utilización del sistema binomial se va generalizando. Diversos autores publican textos de zoología o concretamente de ornitología, citando al combatiente, con diversas denominaciones genéricas o específicas, que conducen a la denominación definitiva de *Philomachus pugnax* L. (1758).

Brisson²⁰ (1760), cita al, *18.LE COMBATTANT OU PAON-DE-MER*. Al que describe como,

Tringa versicolor; (capite anteriore papilloso; pennis in collo inferiore longissimis mas); reatricibus lateralibus griseofusis... PUGNAX.

Es significativo indicar que Brisson cita como una de las fuentes a Moehring, *Avium genera*, en la que denomina al combatiente como *Philomachus*, nombre que a la postre se utilizará como el nuevo género para incluir al combatiente. Brisson comenta la obra de Aldrovandi¹, indicando que de las ocho avix *pugnax* descritas y dibujadas, la primera, segunda, quinta, sexta y séptima corresponden a machos de combatientes, mientras que la tercera es una hembra. No menciona la cuarta ni la octava.

Juan Bautista Brú²¹ (1786), denomina al combatiente en castellano PÁXARO PELEADOR. Asimismo utiliza los nombres en latín, *Pugnax*, *Avis pugnax* y *Tringa Pugnax*, y en francés, *Combattant ou Paon-de-mer*. El conde de Buffón (Georges Louis Leclerc, 1780)²² también dedica un tomo de su obra a los pájaros. Nos aporta una gran cantidad de referencias bibliográficas respecto a la especie a la que denomina LES COMBATTANS vulgairement PAONS DE MER.

Como Brisson cita el trabajo de Aldrovandi, indicando que cinco de los ejemplares dibujados representan machos en diferentes periodos de muda y uno de ellas a una hembra. Añade, a las

17 Raii, J., (1713). *Synopsis Methodica. Avium y Piscium*. Londini. Impensis Gulielmi Innys.

18 Linnaei, Caroli, (1746). "Fauna Suecica". *Sumtu & literis Laurentii Salvii. Stockholmiae*. P. 53.

19 Linnaei, Caroli, (1758). *Systema Naturae*, Tomo I, décima edición. Pp. 148-149.

20 Brisson, A. D., (1760). *Ornithologia sive Synopsis Methodica*. Volumen I. Parisiis. Pp. 240-251.

21 Brú, J.B., (1784-1786). *Colección de Animales y Monstruos*. Tomo II de la Colección de Animales y Monstruos del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid. Imprenta de Andrés de Sotos. Madrid. Lámina núm. 43, textos pp. 15-16.

22 Leclerc, G. L., conde de Buffon, (1780). "Histoire Naturelle, Générale et particulière avec la description du Cabinet du Roi. Tomo 20". *Histoire naturelle des oiseaux*, Tomo 7. L'Imprimerie Royale. París. Pp. 521-528 y dos láminas.

anotaciones de Brisson, que la octava corresponde a un somormujo. Stephens²³ (1824) dentro de una obra general, dirigida por Georges Shaw, también dedica un apartado a la descripción pormenorizada del combatiente a quien denomina *Machetes pugnax* Cuv., aportando también buen número de citas bibliográficas de la especie. Montagu²⁴ (1831), utiliza la denominación de *Tringa pugnax* LINNAEUS. Cuvier²⁵ (1849), describe brevemente el género *Machetes* Cuv., indicando una sola especie para el género, la denominada *Tr. pugnax*, Lin. Thompson²⁶ (1895) y posteriormente Martin²⁷ (1914) citan al naturalista Cuvier como el autor que identifica por primera vez a las aves de Memnón con el combatiente, en los comentarios al libro de Historia Natural de Plinio²⁸ (1830). Yarrell²⁹ (1882-1884), utiliza la denominación de MACHETES PUGNAX (Linnaeus) en sustitución de la anterior Tringa Pugnax, Linnaeus. También Alfred Newton³⁰ (1896) describe ampliamente al combatiente, utilizando como denominación principal *Machetes pugnax* L. La denominación definitiva es para el género *Philomachus* (Genus) Merrem, 1804³¹ y para la especie *Philomachus pugnax* (Linnaeus, 1758).

4. IDENTIFICACIÓN DE LAS MEMNONIDES CON EL *PHILOMACHUS PUGNAX*

Como hemos visto, hay autores clásicos que identifican a estas aves con la denominación de memnonides (en singular memnonis)³², mientras que otros autores modernos, como Manuel Alvar³³ han calificado a las memnónidas como seres fantásticos al mismo nivel que las arpías, el ave fénix o el pegaso.

23 Stephens, J. F., (1824). Volumen XII. Parte I. Aves. Pp. 109-114 y una lámina. Dentro de la obra de George Shaw. Shaw, G., (1824). General Zoology or Systematic Natural History.

24 Montagu, G., (1831). *Dictionary of British Bird*. 2ª edición. Hurst, chace and CO., St. Paul's Church-Yard. London. Pp. 440-446.

25 Cuvier, G., (1849). *Animal Kingdom*. Wm. S. Orr. And Co. Amen Corner, Paternoster. Row. London. P. 245.

26 Thompson, D.W., (1895). *A Glossary of Greek Birds*. Oxford University Press. London. P. 116.

27 Martin, W. E., (1914). *The Birds of the Latin Poets*. Stanford University, California. Pp. 142-143. Término Memnonides.

28 Plinio, C., (1830). *Historia Natural*. Traducido por M. Ajasson de Grandsagne. Tomo VII. Ed. C.L.F. Panckoucke. Collection des Classiques Latins. 1830. París. pp. 260-261. Comentario de Cuvier, p. 398.

XXXVII, page 260, ligne 3. Configere ad Memnonis tumulum. Comme il y a beaucoup d'espèces d'oiseaux qui sont sujettes à de vives querelles, il n'est pas facile de dire quels étaient ces oiseaux de Memnon. Cependant, comme ils arrivaient à des temps fixés pour se battre, et que les divers lieux où l'on a placé le tombeau de Memnon sont tous assez voisins de la mer, il se pourrait que se conte eût été occasioné par les combattans (*Tringa pugnax*, L.; BUFF, enl. 305, 306), oiseaux derivage si connus par les batailles acharnées que les mâles se livrent chaque printemps. G. CUVIER.

29 Yarrell, W., (1882-1884). "History of British Birds". Cuarta edición en cuatro tomos. Tomo tercero. Vohn van Voorst, Paternoster Row. London. Pp.426-434.

30 Newton, A., (1896). *Diccionario of Birds*. Ed. Adam and Charles Black. London. Pp. 798-801.

31 Merrem, Blasius, (1804). *Allgemeine literatur-Zeitung*. Jena:Halle.

32 En alguna ocasión se encuentran textos clásicos que traducen el nombre de las aves dando por comprobada la correspondencia con la especie combatiente. Es el caso del texto de Claudio Eliano: Eliano, C., (1984), *Historia de los animales*. Biblioteca Clásica Gredos. Madrid. Pp. 217-218, en el que se traduce memnonides por collarín, tratándose de una licencia del traductor.

33 Alvar, M., (2010). *Los ornitónimos de la -Historia Natural y Moral de las Aves- de Francisco Marcuello. 1617*. En "Baxar para subir. Colección de estudios en memoria de Tomás Buesa Oliver". Ed. Vicente Lagüens García. Institución Fernando el Católico. Colección Actas. Pp. 297-324.

Si bien determinados investigadores, tanto desde el ámbito científico (Cuvier) como desde la Filología Latina (Capponi) han intentado identificar las memnonides con alguna especie concreta de ave, es preciso tener en cuenta que el mito de Memnon, en lo que concierne concretamente al episodio de las aves, es un acontecimiento legendario.

Conti³⁴ (2006), también hace énfasis en diferenciar los aspectos históricos del rey Memnon de otros acontecimientos referentes a él pero que deben ser considerados como retórica de los poetas para adular a sus reyes con fábulas de gloria eterna y de inmortalidad. En cualquier caso esto no debe impedir que se pueda pensar que el acontecimiento esté basado en observaciones reales, pero adornadas con cualquier tipo de modificación o añadido que ayudara a cumplir los objetivos poéticos. Marcuello³⁵ (1617) cita a Conti casi textualmente, indicando esta cuestión.

Creuzer³⁶ (1819), separa los aspectos históricos, dudando de algunos reconocidos como ciertos por algunos autores de prestigio, de lo que denomina mitos y en estos incluye la leyenda de las aves memnonidas. Cierra sus amplias disquisiciones con la siguiente pregunta y respuesta: *¿Cuáles son los elementos de este mito y lo que tenemos que recordar? Luz y color.*

Algún autor como Filippo Capponi³⁷ ha considerado mediante el estudio de las fuentes antiguas y los datos ornitológicos que la especie denominada con el nombre de ave de Memnon o memnonides no se correspondería con *Philomachus pugnax*, sino con otras como podrían ser *Milvus migrans migrans* (milano negro) o *Pterocles orientalis* (ortega).

Otros autores nombran en sus traducciones otras especies como posibles para la denominación, como es el caso de García Romero (1997), que dice textualmente: “... han sido identificadas con cuervos, vencejos, palomas de toca o, mejor collarines (*Machetes pugnax*)”.

Es evidente que el color negro y las garras con uñas citados en los textos, conducirían, en una visión rápida, a asignar algunas aves como posibles, pero algunas de ellas se desechan con el resto de información de los textos. La alimentación de semillas y no de carne, que nos indica Eliano desearía a cuervos, vencejos y los propios gavilanes citados por este autor. Las palomas y las ortegas no tienen un comportamiento agresivo ni de enfrentamiento, sino de huida, evitando las peleas, debido a las pocas armas de pelea que poseen.

34 Conti, N., (2006). *Mitología*. Traducción, con interpretación, notas e índices de Rosa M^a Iglesias Montiel y M^a Consuelo Álvarez Morán. Universidad de Murcia. Secretaría de Publicaciones. Pp. 401-403. Este autor italiano vivió en el siglo XVI. Su denominación es muy variable, ya que según se indica en el texto anterior sus nombres varían, Natale Conti, Natalis Comes, Natalis Comitum, Natalis Comitibus, Noël le Comte, o como le denomina Francisco Marcuello en su obra de 1617, Natal Comité.

35 Marcuello, F., (1617). “Primera Parte de la Historia Natural y Moral de las Aves”. Impresa en Zaragoza, por Juan de Lanaja y Quartanet impresor del Reino de Aragón y de la Universidad. Pp. 227-230

36 Creuzer, G.F., (1819). *Symbolik und Mythologie*. Leipzig und Darmstadt. Bei Heyer und Leske. Pp. 450-458.

37 Filippo Capponi, (1979). *Ornithologia Latina*. Pubblicazioni dell'Istituto di Filologia Classica e Medievale dell'Università di Genova, 58. P. 526. Genoa. Paper.

Martin³⁸ cita un trabajo de Richard Holland³⁹ (1902) que valora las diversas versiones griegas y romanas, concluyendo que la historia original tiene origen oriental y la versión de Ovidio tiene influencia de las versiones egipcias de otro mito, el ave fénix. De igual manera Thompson (1895) también deja la idea abierta de que puede tratarse de una versión tardía de alguna otra historia antigua, sin concretar.

Martin reafirma que el mito de los memnoides está basado en las luchas primaverales de los grupos de combatientes rivales. La existencia de un mito en el que se fundamenta la historia de las Aves de Memnon ha de conducir a una reflexión respecto al color asignado por Ovidio a las aves. Los textos clásicos no dan otra opción que no sea el negro. Memnon era etíope y, a los ojos de estos autores, los etíopes son negros. El *color Memnonius* es el negro⁴⁰. Lo que deja pocas opciones para acercarse al color real del ave observada, o lo que es lo mismo, no es un criterio que pueda utilizarse para intentar acercarse a la especie que inspiró la historia.

Sin embargo la mayoría de los autores, precisamente basándose en el comportamiento del combatiente en los cortejos nupciales, las llanuras o *leks* donde las realiza, así como el tipo de alimentación, se inclinan claramente en señalar a esta especie como la descrita en los acontecimientos.

El combatiente no es una especie animal que haya sido citada explícitamente en los bestiarios, ni parece haber sido identificada con algunas de las especies citadas como desconocidas. Gerónimo de Huerta (1624) en sus anotaciones que continúan a la traducción del texto de Cayo Plinio indica:

Gerónimo de Huerta. Anotación al Cap. XXVI, pág. 748.

“Las Aves Mennonias (según escribe Eliano) habitan en la región Mariandinea, son de color negro y en la forma del cuerpo semejantes a los gavilanes; no se sustentan de carne, ni de otra cosa, sino de semillas, y en principio del Otoño vuelan juntas a Troya donde esta el sepulcro de Mennon, que según escribe Josepho (Ioseph lib 13), es junto a Ptolemaida y al río Belos, aunque Strabon le pone pasadas las bocas del Esapo, y en otra parte por autoridad de Simónides, dice estar cerca del Palto de Siria, junto al río Banda. De estas aves Mennonias, dicen los Poetas (Ovid. 13. Metam), que fueron llamadas así por haberse engendrado del humo y centellas que salían de la hoguera en que se quemara el cuerpo de Mennon, hijo de la Aurora y Títon, después que lo mató Aquiles. Otros dicen, que por venir de cinco en cinco años a su sepulcro, donde volando medio día alrededor de él, divididas en dos bandas, como en formados ejércitos, se acometen al tercer día unas a otras, con tan gran ímpetu y furia, que peleando con los picos, uñas y alas, con las que hacen estruendo como con espadas y escudos, no desisten de la pelea hasta que vencidas unas y muerta la mayor parte de ellas, quedan con la victoria las otras, las cuales bañándose en el río Aesapo (que está en Licia, debajo del monte Ida) (Homer. Lib 2, 4)

38 Martin, W. E., (1914). *The Birds of the Latin Poets*. Stanford University, California. Pág. 142-143. Término Memnonides.

39 Holland, R., (1902). *Heroenvögel in der griechischen mythologie*. New York. La primera edición en Leipzig Prog. 1895.

40 Gesner, J. M., (1749). *Novus Linguae et Eruditionis Romanae Thesaurus*. Leipzig. P. 252. voz MEMNON. Adam, A., (1800). *Classical Biography*. Murray & Cochrane. Edimburg. P. 250. voz MEMNON.

y revolcándose en su arena se ponen a enjugar sobre el sepulcro de Mennon, y allí sacuden el polvo recibido en sus plumas, no olvidadas de que perdida la forma humana recibieron la que tienen de aves (Opianusin Ixeuticis). Y dando a entender que por serlo no menosprecian la autoridad Real, ni el militar ejercicio.

De las aves Diomedeadas escriben también fabulosamente haber sido los compañeros de Diomedes convertidos en estas aves, de las cuales escribe nuestro autor adelante en el capítulo 44. Yo creo con Alecampi ser unas y otras especies de cornejas, que viniendo allí de diferentes partes pelean unas con otras por defender su comida y pasto, como lo suelen hacer estas aves”.

Sin embargo sí es utilizada como moralizante por Claudio Eliano con el nombre de collarín. Se refiere al valor del recuerdo del héroe a la fidelidad de los suyos, con el recuerdo anual. Otros autores añaden el sacrificio de nuevas vidas en las migraciones anuales al lugar de la pira del guerrero muerto, tal como indica Ovidio en su narración. Memnón analogía de Jesucristo muerto, el cristiano ofrece su vida por él. Los fieles que acuden fielmente y agradecidos a la rememoración del sacrificio del hijo de Dios.

Francisco Marcuello (1617) en cada ave descrita escribe en primer lugar aspectos naturales de la especie para posteriormente redactar mucho más ampliamente acerca de la “moralidad” en la conducta del ave y su correspondencia con el comportamiento humano.

Es interesante transcribir esta segunda parte de las aves Memnonidas:

“Santa y saludable cosa es hacer oración por las benditas almas del purgatorio, para que sean delatadas y libres de las penas que en él padecen por los pecados de que en esta vida no satisficieron. Como lo aconseja el santísimo varón Judas en aquellas palabras tan repetidas casi todos los días en la Iglesia militante. Enseñan a acordarnos de nuestros difuntos las aves Memnonidas, pues según afirman los autores atrás referidos, cada año van de Egipto a Troya y rodean el sepulcro de Memnon, de la manera que hemos dicho. Y lo mismo hace de cinco en cinco años en Etiopía. Pues, si estas aves con solo el parentesco que fingen los poetas que tienen con Memnon, hacen de él esta memoria, cuanta más razón será que los hombres que usan de ella se acuerden de las almas de sus padres, deudos y bienhechores, celebrando o haciendo celebrar por ellas, misas y aniversarios, que este es el sufragio con que entre todos cuantos por ellas podemos hacer, son principalmente más ayudadas y socorridas, por ser el más aceptado por Dios nuestro Señor, como lo enseña el Santo Concilio Tridentino.

...Todo esto se ha dicho para que nos animemos a hacer sufragios por las benditas almas del Purgatorio, que los están aguardando por momentos, para salir de aquellas terribles penas en que están purgando los pecados veniales, que en esta vida cometieron y los mortales que mediante la contrición, confesión y Santos Sacramentos les fueron perdonados y no hicieron entera satisfacción de ellos viviendo. Imitando en esto a las aves Memnonidas, que cada año renuevan la memoria y aniversario de Memnon.

Y en la costumbre que tienen de acudir con tanta puntualidad a Etiopía al quinto año, rodeando durante dos días el sepulcro de Memnon, parece que nos están diciendo, lo que debemos hacer con nuestros difuntos, que es, hacerles celebrar ternarios, septenarios o trentenarios como la Santa Madre Iglesia tiene ordenado.

...Fingieron los poetas que Memnon fue hijo de la mañana, o aurora, y de Titán, que es el Sol, porque imperó en las partes Orientales, en el tiempo que el Oriente era llamado por los Latinos con el nombre de Aurora, como dice Virgilio.

Hine ope barbarica, varijsq; Antonius armis

Victor ab Aurorae populis

Y también porque cuando ha amanecido y el Sol quiere salir, suele soplar un delicado y suave vientecillo que se llama Aura. Que militase en Troya y fuese muerto por Aquiles y sepultado honoríficamente, esto todo es historia. Que se hubiese convertido en ave cuando quemaban su cuerpo y de la hoguera y cenizas hubieran salido otras muchas aves semejantes a él y haber alcanzado la Aurora de Júpiter, que fuese inmortal ¿que otra cosa es, sino una adulación y lisonja que a los reyes sucesores suyos hicieron los poetas antiguos? Todo esto es de Nata Comité. Orologio, referido por Sánchez en las anotaciones a Ovidio dice que fingieron esto para significar una costumbre antiquísima, que solía guardarse en los entierros de los Reyes. Y era que cuando estaban los cuerpos puestos en el fuego, los mayores amigos rodeaban, muchas veces, la hoguera y finalmente se arrojaban en ella, para dar con ello, muestras claras y evidentes del gran y excelsio amor que les tenía. Costumbre que también usaban las mujeres Indias, cuando morían sus maridos, y tenían por más honrada a la que primero se arrojaba en la hoguera. Todo era traza e industria del demonio para que aquellas almas se sacrificasen a él, con fuego”.

Por otra parte otros comportamientos propios de este ave, son la agresividad, poligamia, promiscuidad, características que no pasarían desapercibidas por los observadores moralizantes y pudieron ser utilizadas, en la parte contrapuesta, el mal, tal como sucede con la mayor parte de los animales utilizados en los bestiarios.

Pero para el trabajo que nos ocupa lo realmente trascendente es concretar el momento en el que a las memnonides se les identifica con el combatiente, bien por una descripción determinada o bien mediante una imagen concreta.

Los trabajos en diversa lenguas sobre las aves se suceden. Pero es Georges Cuvier, según la bibliografía consultada, el primero en asegurar que las aves de Memnón se corresponden con el combatiente.

Thompson⁴¹ (1895) y posteriormente Martin⁴² (1914) citan al naturalista Cuvier como el autor que identifica por primera vez a las aves de Memnón con el combatiente, en los comentarios al libro de *Historia Natural* de Plinio⁴³ (1830).

41 Thompson, D.W., (1895). *A Glossary of Greek Birds*. Oxford University Press. London. Pp.116.

42 Martin, W. E., (1914). *The Birds of the Latin Poets*. Stanford University, California. Pp. 142-143. Término Memnonides.

43 Plinio, C., (1830). *Historia Natural*. Traducido por M. Ajasson de Grandsagne. Tomo VII. Ed. C.L.F. Panckoucke. Collection des Classiques Latins. 1830. París. pp. 260-261. Comentario de Cuvier, p. 398.

Plinio, C., (1830). *Historia Natural*. P. 398.

XXXVII, page 260, ligne 3. *Confligere ad Memnonis tumulum. Comme il y a beaucoup d'espèces d'oiseaux qui sont sujettes à de vives querelles, il n'est pas facile de dire quels étaient ces oiseaux de Memnon. Cependant, comme ils arrivaient à des temps fixés pour se battre, et que les divers lieux où l'on a placé le tombeau de Memnon sont tous assez voisins de la mer, il se pourrait que se conte eût été occasioné par les combattans (Tringa pugnax, L.; BUFF., enl. 305, 306), oiseaux derivage si connus par les batailles acharnées que les mâles se livrent chaque printemps. G. CUVIER.*

5. CONSECUENCIAS ICONOGRÁFICAS Y SIMBÓLICAS DE LA IDENTIFICACIÓN DEL AVE DE MEMNON CON EL COMBATIENTE

Resumiendo los datos aportados por estos investigadores, podemos concluir que efectivamente puede identificarse un ave legendaria como es el ave de Memnon, con un ave real, denominado *Avis pugnax*, o combatiente. Igualmente podemos entender que, fruto de la observación del comportamiento de los combatientes, el pensamiento antiguo elaborara una explicación mitológica sobre la naturaleza de sus actos. Esto no sería extraño, ya que dentro de la misma cultura clásica se identifican muchos animales a cuyos comportamientos se les otorga una explicación similarmente fantástica. Tales son los casos del pelicano, las garzas, los leones, el elefante...

Más difícil es demostrar que el ave de Memnon haya sido utilizada en algún momento como imagen de referencia dentro de alguna obra a lo largo de la Historia del Arte. Efectivamente, el ave aparece junto al héroe cuando éste es representado, fundamentalmente en cerámicas. Tales son los casos de la cerámica del Kunstareal de Munich⁴⁴, la del Museo Gregoriano Etrusco⁴⁵, o la del Metropolitan de Nueva York⁴⁶ (Fig. 4). La cuestión es que en todos esos casos el ave aparece con una evidente indeterminación formal.

El problema consiste en que si encontramos aves en obras de arte en las que formalmente parece que se ha querido representar a un *Avis pugnax*, ¿deberíamos pensar que también se ha pretendido reflejar a un ave de Memnon? La identificación de Curvier, ¿se habría producido mucho antes de la mano de los artistas?

La tradición clásica aparece reflejada en la obra de arte medieval, incluyendo la cristianización de mitos y leyendas griegos y latinos. De la misma manera que se toma la imagen de Hércules o de Orfeo como prefiguración de la Cristo, se podría haber tenido como referencia la de Memnon, quien, como Cristo, había dado su vida para defender a su pueblo. Leyendas más extrañas que la de

44 Ánfora ática de figuras negras. C. 510 a. C., en ella aparecen Aquiles y Memnón, rodeados por Tetis y Eos. A sus pies yace Antíloco. Procedencia: Vulci. Staatliche Antikensammlungen (Colecciones Estatal de Antigüedades) expuesta en el Kunstareal de Múnich.

45 Ánfora de figuras negras. C. 530 a. C. Representa a Eos y a su hijo muerto Memnon en un bosque, sobre una pira. El ave aparece junto a uno de los árboles. Museo Gregoriano Etrusco.

46 Vasija ática de figuras negras. Atribuida a Diosphoros entre 525-475 a. C., Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, EE.UU. Num. 56.171.25.



Figura 4. La diosa Aurora sujetando en sus brazos a su hijo Memnon muerto por Ulises. Sobre Memnón vuela el ave. Fuente: imagen pintada infográficamente por los autores.

Memnon aparecen en el arte medieval, como por ejemplo en el sarcófago de Husillos, expuesto en el Museo Arqueológico Nacional y en que se refleja el drama de Orestes.

No debemos rechazar la posibilidad de que esta circunstancia sea posible, y que Memnon o las aves que lo representan, también pudieran haber servido de referencia. Teniendo en cuenta lo dicho, se podrían hacer nuevas lecturas de algunos elementos iconográficos que aparecen en el arte románico.

El ejemplo del que vamos a partir, es un capitel del ábside de la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico (Fig. 5). En él, aparecen cinco aves en posición erguida y vista frontal con un extraño plumaje rodeando sus cabezas. Habitualmente se han descrito como el ave fénix, o como arpías, sin embargo, el tipo de plumaje, así como la característica gorguera alrededor del cuello, coincide con la del Avis Pugnax. Que además de esto, se quiera traer al mundo cristiano, la imagen de las aves que mantienen la memoria del héroe sacrificado, es lo que no podemos demostrar de momento (Fig. 6).

Tampoco sería descabellado pensar que alguna de las representaciones de aves peleando o picoteándose las patas durante la lucha, que inundan los capiteles románicos y góticos, tuvieran como referencia la exagerada y tumultuosa disputa de las bandadas de combatientes durante la



Figura 5. Capitel de la Iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico. Representa cinco aves con adornos en el cuello que pudieran ser plumas u otra representación que sale de la boca.
Fuente: Sr. D. Antonio García Omedes (<http://www.románicoaragones.com/4-Cinco%20Villas/SosRC%20G120.jpg>)



Figura 6. Ejemplar naturalizado de combatiente. Fuente: imagen pintada infográficamente por los autores.



Figura 7. Pintura sobre cerámica de Teruel datada de mediados del siglo XV. Museo de Teruel. Fuente: imagen pintada infográficamente por los autores.

época de celo. No estaríamos hablando del sentido cristiano o catequético de la imagen del ave, sino de la referencia real en la que se inspirarían los artistas para dar forma a sus imágenes de lucha.

En una cerámica del siglo XV conservada en el Museo Provincial de Teruel, aparece igualmente un pequeño pájaro con un llamativo collar de plumas en el cuello (Fig. 7). De nuevo tenemos que recordar que es el combatiente el único que tiene un plumaje de estas características, con lo cual la identificación formal parece clara. Lo mismo se podría decir, a pesar de no encontrarse en buen estado de conservación, del ave que ocupa una de las tablas del alero exterior de la techumbre de la Catedral de Teruel. En este caso, no sería algo extraño, pues conocemos la relación que existe entre el repertorio iconográfico de la techumbre y las decoraciones de las cerámicas de Teruel.

LOS AMANTES DE TERUEL, PINTURA Y ESCULTURA

Pepe Aznar

Universidad de Zaragoza
aznaral@unizar.es

1. INTRODUCCIÓN

Tanto a nivel compositivo-formal como de carácter conceptual, las obras: *Los Amantes de Teruel*, Museo del Prado, Madrid 1884. Óleo sobre lienzo, 330 x 516 cm. de Antonio Muñoz Degrain (Valencia 1840 – Málaga, 1924) y el *Altorrelieve de Los Amantes*, Teruel 1929. Piedra caliza, 310 x 520 x 80 cm. aprox., obra de Aniceto Marinas (Segovia 1866 – Madrid 1953), muestran muchas coincidencias y algunas discrepancias, unas voluntarias y las otras, seguramente, obviadas consciente o inconscientemente.

Mediante un análisis formal de ambas obras, por la relación entre fechas de ejecución, las coincidencias compositivas, la puesta en escena, la disposición de los personajes, y el escenario que los acoge, queda claramente demostrado que la obra de Aniceto Marinas está inspirada, o es una copia tridimensional de la obra de Muñoz Degrain.

A partir de una interpretación connotativa observamos algunas discrepancias conceptuales teniendo en cuenta que la pintura en su contexto se puede considerar una obra romántica y, por lo tanto, llena de elementos simbólicos. Tales observaciones nos hacen considerar, tanto en pintura como en escultura, la diferencia que supone la creación de una obra personal como herramienta de expresión y lo que podríamos denominar una obra hecha por encargo.

2. RELATO RESUMIDO DE LA LEYENDA DE LOS AMANTES DE TERUEL

Cuenta esta leyenda, cantada y contada en su época por juglares y menestresiles y repetida a lo largo de la historia en diferentes versiones, que a principios del siglo XIII vivían en Teruel los jóvenes Juan Diego de Marcilla e Isabel de Segura, de familias muy conocidas en la villa y que después de una amistad infantil se convirtieron en una pareja enamorada, una relación a la que la familia de Isabel se opuso argumentando que el pretendiente no era digno del amor de su hija al no ser el primogénito, Diego era el segundo de tres hermanos y, por lo tanto, carecía de fortuna. El joven Marcilla y el padre de Isabel acordaron darse un plazo de espera de cinco años con el fin de mejorar la situación económica del pretendiente y, durante el cual, Isabel no podría ser desposada.

En aquel tiempo, el rey Alfonso VIII de Castilla convenció al Papa Inocencio III para que proclamara la Santa Cruzada y así combatir para frenar la invasión almohade en la península. Comenzaron a reclutar soldados para luchar en la batalla más importante de la Reconquista, creando un ejército aliado cristiano formado en gran parte por las tropas castellanas de Alfonso VIII de Castilla, las aragonesas de Pedro II de Aragón, y las navarras de Sancho VII de Navarra, alistándose Diego de Marcilla, según versiones, a las ordenes de este. Partió a la batalla de Las Navas de Tolosa también llamada «batalla de Úbeda», que comenzó el 16 de julio de 1212.

Llegaron noticias a la villa de que Diego había muerto, Isabel viendo que el plazo de los cinco años estaba a punto de concluir y su amado no comparecía, terminó por creer que había muerto en el campo de batalla. (La versión teatral de Tirso de Molina, sitúa las hazañas de Juan Diego de Marcilla en la batalla de la Reconquista de Túnez a las órdenes de Carlos V en el año 1535).

Regresó el caballero a Teruel justo cuando había expirado el plazo acordado. Entrando en la ciudad, Diego de Marcilla se enteró de que Isabel ya era esposa de don Pedro de Azagra, señor de Albarracín. Desesperado, acude al encuentro de Isabel y en su casa le pidió un beso; ella se lo negó por estar ya casada. El joven murió de pena. Al día siguiente se celebró el funeral de Diego en la Iglesia de San Pedro y en un ambiente de penumbra una figura enlutada con capa y capucha rompe el protocolo y ante la mirada atónita de los asistentes se acercó al féretro a dar al difunto un beso, el beso que le había negado en vida; Isabel posó sus labios sobre los del muerto y repentinamente cayó muerta junto a él.

3. LOS AMANTES DE TERUEL (PINTURA)¹

Los Amantes de Teruel, Museo del Prado, Madrid. Óleo sobre lienzo, 300 x 516 cm. Realizada por Antonio Muñoz Degrain en 1884.

¹ Documentos relacionados. Obras de similar inspiración:

**Reconciliación de Montescos y Capuletos sobre los cadáveres de Romeo y Julieta*, 1855. Basado en la tragedia de William Shakespeare en el año 1597.

Autor, Frederic Leighton (1830-1896) pintor y escultor inglés. Es un óleo sobre lienzo. 177,8 x 231,1 cm

Biblioteca del Agnes Scott College de Atlanta (Estados Unidos).

*Dibujo de Tito Lessi. Es una ilustración italiana de 1913, referida al Decameron de Boccaccio. Jerome ama Salvestra. Cuarta Jornada - Narración octava, 1353.

Antonio Muñoz Degrain (Valencia 1840 – Málaga 1924), empezó a estudiar arquitectura, estudios que dejó para dedicarse a la pintura. Acudió a la Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, pero fue más bien un pintor autodidacta. En 1898 es nombrado Director de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En sus comienzos realizó una pintura realista. Creó cuadros de temas históricos. Destaca sobre todo como paisajista. Al final de su vida, pinta con pinceladas cortas y vivas, de un cierto impresionismo tardío.

El cuadro se nos presenta en gran formato (330 x 516 cm.) y capta la trágica escena de la muerte de Isabel, que cae desvanecida sobre el cuerpo yacente de Diego, postrado este sobre un catafalco cubierto de rosas y laureles como homenaje a sus hazañas en las batallas libradas cuando salió de Teruel a hacer fortuna.

Este grupo ocupa el centro de la obra y alrededor, a la altura de las cabezas de los amantes, se observan distintas figuras que bien podrían ser plañideras o familiares de ellos arrodilladas en actitud de duelo. La escena se desarrolla en el interior de la iglesia de San Pedro en un ambiente lúgubre y oscuro, donde destacan los ropajes de las figuras por su colorido.

En un segundo plano aparece parte de la comitiva, que ocupa toda la anchura de la obra y que el pintor resuelve técnicamente desdibujando las figuras.

Como pintor romántico, en su obra aparece el drama con un obsesivo sabor por la muerte, se dejan entrever implicaciones simbólicas. Además de las rosas y laureles que aparecen adornando el catafalco, sobre una “diagonal ascendente” a los pies de Isabel con un destacado peso visual hay un candelabro roto y caído con la antorcha todavía humeante. Representa a Tánatos, la personificación de la muerte en la mitología griega, la muerte sin violencia, en este caso muerte por amor. Tanto por su connotación simbólica como por la situación que ocupa en la obra, seguramente, este es el elemento más importante de la composición. El artista cuida las distintas gradaciones tonales inducidas por el efecto de la luz y la disposición de los personajes en el espacio, provocando un aspecto teatral a la obra.

Las representaciones trágicas, muerte por amor, en muchos casos basadas en la novela bizantina, son muy frecuentes en las obras de los artistas del siglo XIX, y responden a un ideal prerrafaelista y de corte medieval y, a menudo, inspiradas unas en otras.

4. DE LOS AMANTES DE TERUEL

Entre el año 1920 y 1921 se construye La Escalinata de Teruel de estilo neo-mudéjar, haciendo referencia a los estilos arquitectónicos que destacan en la ciudad. Obra del ingeniero José Torán de la Rad, nacido en Teruel, en el año 1888, cuyas obras públicas, a pesar de su una muerte prematura a los 44 años de edad, son numerosas y muy importantes, realizadas por todo el territorio español. Entre otras, José Torán de la Rad construye en Palma de Mallorca la residencia del financiero griego Serinatis, actual palacio de Marivent. Además de la Escalinata, también en Teruel, y junto con otro ingeniero destinado en la misma ciudad, el lucense Fernando Hue, en el año 1929 realiza el viaducto viejo o viaducto de Fernando Hue, que une el casco viejo de la ciudad con el ensanche.

La Escalinata se construye con el fin de solventar la diferencia de cotas existente entre la estación de ferrocarril (1901) y el centro de la ciudad, y así habilitar la entrada al mismo de los viajeros que llegaban en tren a Teruel.

Junto con la puerta de la Catedral y la plaza de toros, la Escalinata puede considerarse como el máximo exponente del neo-mudéjar turolense.

La Escalinata se presenta con una primera tirada recta dividida en 8 tramos y a partir de aquí se bifurca en 2 alas semicirculares a modo de brazos que convergen en el tramo final que facilita el acceso al paseo del Óvalo y que originan, en la planta de arranque, un espacio de descanso, con un banco corrido de piedra en los laterales y donde destaca un estanque lobulado adosado a la pared central y sobre él, el altorrelieve de los Amates de Teruel, enmarcado por una doble moldura de ladrillo caravista con adornos de cerámica vidriada y que descansa sobre un friso decorativo de piedra, realizado con motivos que se repiten, todo ello coronado por el escudo de la ciudad, también de cerámica. La obra escultórica es del artista segoviano Aniceto Marinas, el encargo realizado, seguramente, por el propio José Torán de la Rad.

Aniceto Marinas fue un escultor nacido en Segovia, perteneciente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y autor de numerosos monumentos y grupos escultóricos en distintas ciudades españolas, además del *Altorrelieve de Los Amantes de Teruel*, es autor, entre otros de: *El monumento a Velázquez* en la puerta principal del Museo del Prado, Madrid 1899; grupo *La Libertad*, en el *Monumento a Alfonso XII* del Parque del Retiro, Madrid 1905; *Monumento a los Héroes del Dos de Mayo*, Madrid 1891; *Monumento a Concepción Arenal*, Orense 1899; *Monumento a Daoiz y Velarde*, Segovia 1910, y así podríamos seguir citando obras de este escultor por distintas ciudades españolas (Salamanca, Cádiz, Badajoz, León, Burgos, etc.).

El *Altorrelieve de Los Amantes*, conocido popularmente como el *Retablo de Los Amantes*, se nos ofrece en una posición frontal para ser observado desde ese único punto de vista. Su función es exclusivamente decorativa.

Representa la trágica escena del beso y muerte de Isabel. Realizado en piedra caliza esculpida en varios bloques unidos muy sutilmente. El conjunto escultórico, podríamos decir que se articula en 3 niveles: el 3º se resuelve con un bajo relieve con motivos que indican que estamos en una capilla en el interior de una iglesia y alguna figura tallada toscamente evidenciando así un plano lejano; en un nivel medio aparecen los personajes que componen la comitiva fúnebre (recuerda a alguna pintura renacentista italiana del quattrocento donde Jesús se aparece a los apóstoles), y en la mitad inferior en composición horizontal, ocupando la casi totalidad de la anchura de la obra se aprecia el catafalco con algunas rosas y laureles como homenaje y reconocimiento a los caballeros por su valor en la batalla. En el lateral de la plataforma (de frente para el espectador) aparece la inscripción *INEXIT*, y en la parte superior, sobre el ataúd, se observa la cabeza de Diego de Marcilla “custodiada” por el brazo derecho de Isabel de Segura cuyos labios reposan muy cerca de los de Diego en un escorzo magistral. El brazo izquierdo semiflexionado, descansa suavemente sobre la mesa y su cuerpo acostado sobre el de su amado invade en su parte inferior el primer plano. En



Altorrelieve de Los Amantes.

Escalinata de Teruel, Aniceto Marinas, 1929.

Piedra caliza, 310x520x80 cm. aprox.

Fotografía digital. Pepe Aznar 2017.

este primer nivel aparecen dos figuras por la parte izquierda, una de ellas arrodillada en actitud de duelo y otra en la parte derecha de la composición, todas ellas casi esculturas exentas o de bulto que, junto con dos lámparas en la parte superior izquierda y una cruz en la derecha aportan la 3ª dimensión al grupo escultórico.

5. COINCIDENCIAS Y DISCREPANCIAS ENTRE LAS DOS OBRAS

En la estructura formal de una obra de arte destaca la sintaxis de la imagen, referida a la composición, facilitándonos la lectura rápida de la obra. Así pues, por la organización y el orden que presentan ambas obras, observamos la tremenda concordancia existente entre ellas.

Las coincidencias denotativas entre la obra de Muñoz Degrain y la de Aniceto Marinas son evidentes, dado que la descripción de una de ellas valdría, con muy pocos reparos, para pormenorizar la otra. El escenario y la puesta en escena, la figura de las plañideras, las lámparas, la cruz, la disposición de los personajes, los amantes y el marco que los acoge, etc. demuestra que la pintura de Antonio Muñoz Degrain (1884) fue el referente de Aniceto Marinas para la ejecución de su trabajo *Altorrelieve de Los amantes de Teruel* (1929).

Resulta sorprendente observar como el grupo formado por los amantes y la figura arrodilla junto a ellos en actitud de duelo (Fig. 1), del cuadro de Muñoz Degrain, una vez invertida la imagen y superpuesta a la de la obra de Marinas, encaja perfectamente con los mismos elementos representados en esta (Fig. 2). Lo que demuestra, casi con toda seguridad, que Aniceto Marinas hizo uso, incluso, de la cuadrícula para la elaboración de los bocetos preparatorios de su obra.

Hay un elemento en el cuadro de Muñoz Degrain de suma importancia, dada su connotación simbólica, que no aparece en la obra de Aniceto Marinas, y es el candelabro caído y roto con la vela aún humeante que, como he mencionado antes, representa a Tánatos, muerte sin violencia. En el altorrelieve de Marinas aparece un cirio a los pies de Diego de Marcilla pero más bien forma parte de la ornamentación y puesta en escena del amortajado.

Crear una obra de arte basada en una leyenda o acontecimiento histórico, no es tarea fácil, pero desarrollar el trabajo haciendo uso de referentes y, a partir de ahí, elaborar bocetos, borradores, pruebas, etc. que vayan a servirnos para el trabajo final, seguramente, nos resultará mucho más desalentador. Es posible que el resultado de nuestro trabajo sea una obra llena, de lo que podemos considerar “vicios adquiridos”, guiños demasiado evidentes a las obras de nuestros referentes y al final, en el mejor de los casos, nuestro trabajo resulte una copia inexpresiva o nos cuente historias distintas a las pretendidas.

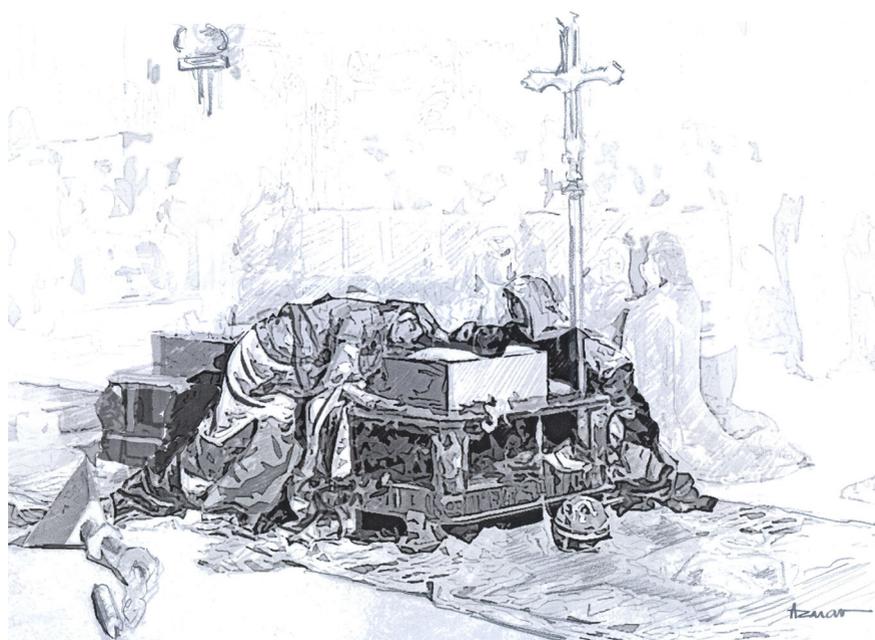


Fig. 1 Boceto-detalle del cuadro de Muñoz Degrain. *Los Amantes de Teruel*. Grafito sobre papel Basik 21x29,7 cm. Pepe Aznar 2017.



Fig. 2 Obras superpuestas. Tratamiento digital



Fig. 2 B-N Obras superpuestas. Tratamiento digital

6. BIBLIOGRAFÍA

Página oficial de la Gran Enciclopedia Aragonesa. Disponible en <http://www.encyclopedia-aragonesa.com> (última consulta 7 de julio de 2016).

Página de Foroxerbar. Disponible en <http://www.foroxerbar.com/> (última consulta 6 de julio de 2016).

Página de grandes batallas. Disponible en <http://www.grandesbatallas.es> (última consulta 5 de julio de 2016).

Página de biografías. Disponible en <http://www.mcnbiografias.com> (última consulta 10 de septiembre de 2016).

UNA CARTOGRAFÍA SONORA DEL MUSEO A CIELO ABERTO DE TERUEL. NUEVOS MEDIOS PARA LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA EN EL ENTORNO URBANO.

Leticia Burillo Pinac

letiburillo@gmail.com

Hugo Casanova Lambán

hugonovalamban@hotmail.com

Estudiantes de cuarto curso del grado en Bellas artes del Campus de Teruel (UZ)

1. EL PROYECTO

*“El paisaje no es un lugar físico, sino una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar. No es lo que está delante, sino lo que se ve”
(Maderuelo, 1996: 3).*

Desde iniciativas como huertos urbanos, proyectos de mejora del entorno, centros sociales, etc., las ciudades poco a poco toman conciencia de sí mismas y las personas que las habitan. Se crean nuevas sinergias y relaciones, se forma una identidad, fruto de la memoria colectiva. Teruel, como ejemplo. En este caso, los afectos surgen a través de la interacción con otras personas en un contexto de experimentación artística.

A través del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza, se propuso en 2015 la realización planificada de una intervención artística que, en origen, tuviese asimismo cabida en una exposición de sala. A tal efecto surge este proyecto, que muestra el modo en que las personas se relacionan con la ciudad: partiendo de la experiencia sensorial particular ante una obra de arte mural, trabajando también los afectos de los que hablábamos hacia la misma y su entorno más próximo.

La idea, por un lado, pertenece al medio urbano, que en nuestro caso ha tomado la forma de un proyecto artístico ciudadano sonoro. Desde esta perspectiva se modela el concepto de obra sensorial, performativa, instantánea e irrepetible, pues son diversos personajes los que entran en juego durante su desarrollo, protagonistas de un momento fugaz del proceso, que queda registrado a través de la fotografía y la grabación de sus voces y de sus impresiones, que al fin y al cabo son las que realmente forman la pieza. De este modo no solo la obra es preservada, sino que se registra un momento experiencial clave en el proceso perceptivo de la misma.

Por otro lado, la intervención además hace de pasarela entre el medio urbano y la red mediante un código QR que, a modo de llave situada estratégicamente en los murales, permite acceder a los archivos de aquel instante de grabación, empleando así los nuevos medios e internet.

Todo ello ya forma parte en la actualidad del conjunto de obras de arte urbano del Museo a Cielo Abierto de Teruel (MCAT).

2. EVOLUCIÓN DE LA IDEA

El carácter colaborativo y participativo del proyecto es el mismo que diferencia a la Asociación de Vecinos (AAVV) del barrio de San Julián, una de las más activas de la ciudad de Teruel. Se entiende así que no sea en vano la intención de enmarcar este proceso dentro del entorno urbano de este barrio y su MCAT, en concreto.

Hasta la fecha la totalidad de las intervenciones desarrolladas en el barrio poseían el formato mural, algunas tomaban como ingrediente importante la colaboración con los vecinos o con algún tipo de población excluida, pero siempre ciñéndose al muro, siendo la pintura el proceso técnico y el resultado final. Por tanto, a pesar de que una primera idea de intervención se acercó más a este planteamiento, la propuesta definitiva siguió transformándose según las corrientes situacionistas o la influencia de proyectos como *Soundcities* (donde se crean mapas sonoros de distintas índoles) o lo referente a *Turismo Raro* (que se nutre de aspectos que generan un circuito alternativo), añadiendo las grabaciones como testimonio directo de la memoria, donde confluye el concepto de hacer partícipe al viandante en el proyecto y a la vez sumergirlo en el mismo MCAT, haciéndolo consciente de su entorno. Además, gracias a la proliferación de los dispositivos móviles y de internet, resulta fácil hacer una propuesta que a pesar de generarse en el ámbito de lo digital, su envergadura alcanzable sea enmarcada también dentro del concepto de arte urbano.

3. LA PROPUESTA

El área cultural de la Asociación Vecinal de San Julián mantiene abierta, desde hace varios años, una línea de trabajo muy ligada al arte urbano y que da vida al MCAT. Como ya se ha mencionado con anterioridad, este Museo posee ya un gran despliegue de murales repartidos por todo el barrio, que sin quererlo forman un recorrido variable dentro del espacio urbano de la zona, algo que en el afán de crear recorridos turísticos alternativos, propicia un buen punto de encuentro con nuestro proyecto.

Con el tiempo, el recorrido va ampliándose y las necesidades de difusión del mismo también lo hacen. El contenido mural se enriquece y requiere ser correspondido por el espacio urbano que ocupa. Nos referimos a su inevitable expansión a los nuevos medios de comunicación, con su correspondiente tratamiento y difusión, mediante este proyecto artístico.

El enfoque urbano en ocasiones nos lleva a considerar la ciudad como lugar habitable impuesto, en lugar de concebir una ciudad que se habita, con conciencia de ella y construida por personas. Por ello, la interacción y la participación directa de los habitantes del barrio, sus vivencias y experiencias, son tan importantes. Su colaboración es la que dará forma a la propuesta artística. Buscamos pues un proyecto colaborativo diferente, que expanda el arte mural del barrio a todo el mundo, dejando huella en las personas que participan de él, creando así una identidad colectiva que con nuestro trabajo será también preservada.

3.1. Una cartografía sonora del MCAT.

Los murales de San Julián serán mostrados a través de un recorrido libre que dará forma a una cartografía sonora única y alternativa a la que, en primer lugar, dan vida las grabaciones que registran impresiones de los espectadores accidentales, vecinos que se ven incorporados en el recorrido artístico como espectadores fortuitos. Esas grabaciones además incluyen, como segundo punto, los sonidos propios del entorno en el que se encuentran: la morfología y las texturas de los sonidos serán como el elemento plástico de un cuadro, donde las dimensiones artísticas se amplían. Un tercer aspecto sonoro que podría entrar en juego es la incorporación de sonidos pertenecientes a la técnica empleada y al día en el que se realizó cada mural. Botes de aerosol agitándose, difusores expulsando pintura, rodillos húmedos contra la pared, comentarios ocasionales de algún viandante.

La intencionalidad de las grabaciones, al pedir al transeúnte que se ofrezca a dicho experimento es que éste, al describir un mural-objeto (por cotidiano que le resulte), lo observe de manera diferente, consciente, detallada. El resultado de ello será incorporar al viandante en la obra. Por fugaz que sea la descripción del mural, habrá recabado en él, considerándolo como algo más que la mera decoración del mobiliario urbano entre el que deambula normalmente.

A pesar de que dentro del arte urbano se tiende a pensar únicamente en el arte mural plástico, este proyecto supone una forma de plantear un paso más allá y de enseñar detalladamente el contexto urbano en el que se encuentra enclavado el MCAT, creando por consiguiente una obra independiente con un nuevo lenguaje, el que se emplea en los nuevos canales digitales.

Por todo ello, los objetivos que responden al largo proceso de desarrollo de la propuesta fueron los siguientes:

- Incorporar los nuevos medios artísticos al MCAT.
- Promocionar la ciudad y un circuito turístico. Dejar huella.
- Incluir la pieza resultante en las redes sociales.
- Ahondar en la percepción colaborativa, hacia un urbanismo emocional.

- Representar el resultado en un mapa o cartografía sonora.
- Experimentar el arte no visual, transformando una obra pictórica mural en una pieza para invidentes (se hace partícipe al invidente con la experiencia a partir de las descripciones de testigos).
- Conformar el resultado como obra para sala expositiva.

Así, las tareas que debimos realizar para dar forma a este proyecto y alcanzar sus objetivos consistieron en:

- Fotografiar los cerca de 30 murales.
- Realizar las grabaciones de audios y las descripciones de los viandantes.
- Efectuar la producción con el programa Cubase.
- Crear una estética para los contenidos, dotándolos de una unidad e identidad gráfica.
- Incorporar a la red todo el contenido.
- Prever y considerar un formato expositivo para el conjunto del proyecto.

4. APORTACIONES EXTERNAS AL PROYECTO

Para la elaboración de este trabajo también hemos considerado aspectos como las aplicaciones prácticas del arte en exposiciones, festivales e intervenciones en la red, además de otras aportaciones teóricas. Hemos querido recopilar en este artículo las más influyentes:

4.1. Madrid Abierto como iniciativa inspiradora.

Dentro de las propuestas artísticas que el festival Madrid Abierto ha ido desarrollando a lo largo de diversas ediciones, se encuentra el proyecto artístico *Vistas Raras*, del artista Iñaki Larrimbe, en el que diversos agentes culturales generan durante los años 2009 y 2010 una serie de mapas turísticos no oficiales que son distribuidos desde una caravana convertida en una oficina de turismo alternativo. *Visitas Raras* retoma así los proyectos *Unofficial Tourism*, *Turismo Raro* y *Postal Freek* todos ellos de Larrimbe, consistentes en rutas de turismo alternativo en las que intervinieron artistas como Ana Nieto, Guillermo de la Madrid, Jimina Sabadú, Macu Vicente, Adriana Herreros, Mauro Entrialgo, Santi Ochoa, el colectivo Todo por la Praxis, John Tones, Alberto Moro, Jorge Diez, Patricia Esteban o Gert Voor in't Holt.

El objetivo de este proyecto no dista mucho del nuestro, pues trata de concienciar al turista cultural de la posibilidad de realizar una serie de circuitos alternativos a los que normalmente proponen las instituciones oficiales, para poder transitar entonces nuevas rutas donde encontrar la verdadera esencia de un lugar, de lo que fue y lo que es. Así se crea una reflexión en torno a las diferentes narrativas que posee el medio urbano, tantas como personas lo habiten. Se promueve también que a través de fotografías que tomen los participantes, se creen nuevas alternativas al turismo oficial, siendo éste un reflejo de la huella imborrable que todo este proceso deja en su memoria.

4.2. Cartografías Contemporáneas.

En esta exposición, inaugurada en 2012 en el Caixa Forum de Madrid, se presentan cartografías elaboradas por artistas del S. XX y XXI. Aglutina un material muy útil e inspirador para nuestro trabajo,

donde se cuestionan e interrogan los sistemas de representación tradicionales, como también se propone en este proyecto: estas cartografías representan espacios físicos y mentales que generan nuevos significantes y reflexiones sobre distintos tipos de espacios haciéndonos conscientes del predominio del simulacro de la realidad, de nuestras dificultades de representar el mundo contemporáneo y de las nociones de ideologías y poder implícitos en el acto de representar.

Dentro de esta muestra es interesante comprobar cómo los artistas han subvertido el lenguaje cartográfico desde el mapa mundo de los surrealistas las cartografías de Art & Language o Artur Barrio. También se incluye la transformación de la cartografía en vida realizada por los situacionistas, así como las cartografías actuadas de Carolee Schneemann, u otras corporales como las de Yves Klein y Ana Mendieta. Aborda los mapas mentales, desde Lewis Carroll a Erik Beltran; la experiencia vivida de On Kawara, y los diferentes conceptos de espacios y también los trabajos que contestan las cartografías del poder como las de Marcel Broodthaers, Allighiero Boetti, Thomas Hirschhorn o Francis Alÿs.

Con toda esta amalgama de información y conceptos artísticos, sin olvidar iniciativas artísticas y culturales como la de *Paseo Project*, *Soundcities*, o incluso el proyecto del *Callejero Jotero* del CEIP La Jota de Zaragoza, hemos creado un nuevo modo de producción performativo en la ciudad mediante un recorrido. Al mismo tiempo, hacemos un alto en la trayectoria de las personas, interactuamos con ellas, les hacemos protagonistas directas de la pintura mural, experimentando así un proceso artístico que luego manipulamos y cuidamos, hasta que presentamos en público, donde continúa la experiencia sonora.

4.3. Aportaciones teóricas.

No puede cerrarse este apartado referencial sin recordar la contribución más teórica al proyecto, pues también ha sido mucho el basto de material trabajado y recopilado a tal efecto, en esta línea de investigación. De entre todo él, destaca notablemente Guy Debord, principal referente situacionista teórico. Debord es quien se encarga de elaborar el primer mapa psicogeográfico situacionista (*Guide Psychogéographique, Paris*), que al igual que las visitas de Dadá y la guía de Jacques Fillon, invitan a los turistas a perderse (Careri, 2009: 104). Wolf Vostell también crea un mapa de París que reparte en la línea de bus *Petite Ceinture*, e invita al visitante a fijarse en pequeños detalles que de otro modo pasarían desapercibidos. En nuestro caso, son las personas con sus descripciones, quienes nos ayuden a formar una imagen desde su percepción y a conformar así un nuevo modo de visitar la ciudad y reflexionar sobre el arte mural.

Georges Perec, en su libro *Especies de espacios*, observa, cataloga, recuerda, matiza, plantea problemas, sugiere elementos cotidianos que se deberían mirar más a menudo para inventariar; va desde la página hasta el espacio en un recorrido que pasa por la cama, la habitación, el apartamento, el inmueble, la calle, el barrio, la ciudad, el campo, el país, Europa y el mundo, haciendo arquitectura literaria, geografía de memoria o urbanismo emocional, como nosotros intentamos con nuestro proyecto.

Francesco Careri es otro pilar sobre el que se apoya este trabajo. Careri trata el hecho de andar como herramienta crítica, como una manera obvia de mirar el paisaje, como una forma de emergencia de cierto tipo de arte y arquitectura, cuyas raíces pueden hallarse en actividades del

pasado, propias del surrealismo, el romanticismo, el Dadá o el situacionismo, proponiendo una nueva lectura de la historia del Arte, desde la elevación de los menhires, pasando por Egipto y la Grecia Antigua, hasta el Land Art. Sostiene, en la publicación de *Walkscapes* (2009), que el andar ha producido en todas las épocas arquitectura y paisaje, práctica olvidada por los arquitectos y reavivada por los poetas, los filósofos y los artistas, capaces de ver aquello que no existe y hacer que surja algo de ello, poniendo de manifiesto las fronteras interiores de la ciudad y revelando, identificando las zonas, poniendo en movimiento todo el cuerpo, individual y social, con el fin de transformar el espíritu de quien a partir de ahora ya sabe mirar, lo cual conlleva un posicionamiento político, un modo diferente de considerar el arte, el urbanismo y el proyecto social.

5. PROCESO CREATIVO Y TÉCNICO

Evidentemente una vez comenzado el proceso técnico, el creativo se ve afectado: lo empírico se encuentra con lo teórico y se transforma, dando lugar al resultado obtenido. Los límites acaban siendo difusos pero la sinergia son constantes.

5.1. Proceso de grabación.

El entrometerse en la intimidad de los vecinos que transitan por las inmediaciones de los murales para entrevistarles resulta siempre un poco violento, y más cuando se intenta hacer mediante un aparato de grabación y una cámara fotográfica. No obstante, el resultado obtenido ha sido satisfactorio: en ocasiones el comentario obtenido era una simple reprobación, algo que, sin ser conscientes de ello en primera instancia, podía enriquecer mucho el diálogo una vez editado. Hay que decir, en defensa de los participantes, que resulta muy complicado convertirse en crítico de arte esporádico por imposición de unos extraños, y que conocemos el esfuerzo que ha supuesto para algunas personas describir de este modo. En muchos casos el arranque de las descripciones estuvo plagado de dudas y autocensuras. Quizá los interlocutores no se sentían capaces de hacer un examen a la altura de lo supuestamente deseado pero, poco a poco, esas dudas se desvanecían, a medida que se iba construyendo un razonamiento conceptual o formal.

Por ello, no fue nuestra intención dirigir la descripción en base a formulaciones que pudieran darnos respuestas conducidas, sino que deseábamos algo fruto de la espontaneidad del transeúnte, y no una pauta crítica de arte. A pesar de ello, sí que se dieron algunos casos que, frente al bloqueo, se intentó animar con ejemplos diferentes: un paisaje, la basura, un edificio. En los que caben palabras de aprobación como de disentimiento, o en base al color, forma, tamaño o la propia emoción. Unas pistas por las que pudieran formar su propia opinión, o incluso emitir un juicio de análisis más formal.

Después de solicitar la colaboración, la grabación se iniciaba con la idea de describir lo que se veía como si debiera hacerse para alguien que nunca lo había visto, quizá un niño, un conocido a través de una conversación telefónica o un invidente. Se hace patente, con este experimento, lo difícil que resulta abstraerse lo suficiente para hacer una descripción lo más completa, con la premisa de que quien la escucha no tiene delante la obra. Detalles donde está ubicada, pasan por

lo general desapercibidos, como por ejemplo si es una plaza, debajo de un puente con bonitas y profundas vistas, las proporciones de las formas, o si está creado con colores planos.

El éxito de este proyecto para conectar los murales con los vecinos, que a pesar de transitar con frecuencia el espacio apenas habían dedicado una cierta atención en ellos, se demuestra en el hecho de que muchos de ellos así lo reconocen al inicio de las interlocuciones. De este modo se genera y se consigue uno de los propósitos de este proyecto, que es hacer consciente al espectador de la obra que ha formado parte de su entorno urbano más próximo y su memoria, sin apenas reparar en ello.

5.2. Proceso de producción.

Durante esta fase cabe señalar la importancia de la clasificación de los fragmentos de sonido por temáticas tratadas en las descripciones. Con ayuda del programa informático de procesador de sonido *Cubase LE 5* se han seleccionado y agrupado los fragmentos por colores, estableciendo una clara visión de lo explicado en esas fracciones de audio, ateniéndose a veces a una descripción formal, opiniones o incluso meras dudas.

Una vez separados, se reconstruyó una conversación ficticia entre los distintos personajes que colaboran en este proyecto, intentando plasmar todas las opiniones, así como los aspectos detallados durante la grabación a pie de mural. En este punto y casi fortuitamente, al realizar el montaje de las descripciones, se obtuvo una pista de audio con matices cómicos, en la que se generan diálogos donde parece que unos testigos responden a otros. Si bien en el proceso de grabación no se buscó una descripción con un análisis ordenado del mural, en la producción sí que se presentó de tal manera que cada pista adquiriese una cierta coherencia y un orden en el planteamiento general del mismo. Así es como el montaje de los audios forma parte de la estética, en la que al final se le intenta dar un toque de humor, amable y cercano.

En los audios creados hasta el momento se ha descartado la incorporación de sonidos que recrearan aquellos momentos propios en la realización del mural, como el rodillo húmedo sobre la pared, o el aerosol agitándose y expulsando pintura, ya que creaban confusión sobre la identidad acústica en la mayoría de ocasiones. Además, creemos que la conversación es suficientemente rica por sí misma, y que no es conveniente enturbiarla con más adornos. Sin embargo, con la intención de enfatizar el espacio en el que se encuentra, en algunos casos sí que se han incluido sonidos propios del contexto donde se han realizado las grabaciones, como el sonido fortuito de las campanas, el paso de una bicicleta o un coche, o el simple el murmullo de la calle.

Todo este proceso de producción, a la vez que genera una obra artística en sí misma, enriquece y preserva la memoria de la obra pictórica perteneciente al MCAT con conjeturas, opiniones y posible información (real o ficticia) sobre un mural concreto, a través del diálogo creado. Aquí surge una inesperada sinergia entre el mural y el audio que en realidad no se requieren entre sí, sino que cohabitan: el uno es el origen de donde se parte para la creación de una segunda obra, aunque sí que se necesita el uno al otro para su comprensión individual. Pieza mural y pieza de audio son así, creaciones con capacidad e identidades propias,

lenguajes y canales diferentes que tratan de compartirse y complementarse de la manera más eficiente posible, dentro de sus cabidas.

5.3. Inclusión en la red.

Las obras realizadas en el MCAT buscan tener el mayor alcance posible y repercusión en el medio urbano, con la intención de crear el mayor impacto, ubicándolas en las paredes más grandes, más transitadas o con un mayor alcance visual. Este proyecto coincide, con las obras murales de la mayoría de los artistas urbanos, en la intención de provocar el mayor efecto, y para ello se han de aprovechar todos los recursos a nuestro alcance.

En esta nueva era, donde la tecnología y los nuevos medios ya son un elemento cotidiano, y donde la capacidad de acceso a la información se encuentra fácilmente en nuestras manos a través de pequeños dispositivos móviles que caben en un bolsillo, se hace posible aprovechar nuevas formas de comunicación que amplían las existentes. Nuevos canales, que aprovechamos para el propósito llevado a cabo en este proyecto. Para este caso concreto necesitamos una plataforma a la que dirigirse a través de códigos QR, y para ello requeríamos una página web, creada provisionalmente en:



Fig 1- Homenaje a los mayores (8,84x3 m), Eleman, Muere y Hugo. Calle del Rosario 36, Teruel. Otoño Cultural (2014). Foto: Leticia Burillo Pinac.



Fig 2- M. Chat (45x12 m), Thoma Vuille. Calle del Rosario 35, Teruel. Congreso del Amor (2014).
Foto: Leticia Burillo Pinac.



Fig 3- Amantes (7,85x12 m), Chapu. Carretera San Julián 17, Teruel. Otoño Cultural (2014).
Foto: Hugo Casanova Lambán.

En la página web se encuentran los cuatro murales. Cada uno de los murales está en unas subpáginas donde aparece la visión general del mural en una imagen fotográfica, junto a los datos del autor, año, nombre, dirección de la ciudad, y el archivo de audio que se reproduce automáticamente al entrar en la página. De esta manera cualquier individuo puede, desde cualquier parte del mundo, acceder a la información. Esta página es el soporte, el nuevo canal de la obra artística, cuyo mensaje en forma de audio se reproduce acompañado de la imagen y demás información de interés. Como decimos, actualmente todavía posee un carácter provisional, ya que este proyecto no termina aquí, y su intención es crecer para ser desarrollado y poder mejorarse en el futuro.

La gran ventaja que brindan los códigos QR es que contienen la información necesaria para que una aplicación que la mayoría de dispositivos móviles poseen (un escáner de códigos QR), nos dirija a una página web concreta a través de internet. Este código, en forma de imagen, es reconocido por la cámara de cualquier *smartphone*, ello hace viable la incorporación de esa imagen a pie de mural, como puerta de acceso a la obra sonora y a su información complementaria.



Fig 4- Relaxin Cap (13,4x10 m), Eleman y Hugo. Cuesta de la Jardinera 20B, Teruel. IV Concurso de Grafiti de San Julián (2013). Foto: Hugo Casanova Lambán.

Todo este cúmulo de elementos (el código QR, la página web y el teléfono móvil), hace factible que lo digital forme parte del escenario urbano. No en vano, la digitalización de las ciudades es cada vez mayor. Y es precisamente gracias a ese reducido aparato transportable, que se dinamiza y democratiza el acceso a los contenidos. El *smartphone* acompaña de manera casi permanente a las personas, lo que favorece una mayor difusión: ¿no es éste quizá, el mayor medio de comunicación de nuestra era? Ese mini ordenador que permite llamar, cuyo origen y propósito quedó atrás, ha sido desplazado a un segundo plano para convertirse en la clave de las redes sociales y el navegar por internet. Por tanto, ¿qué mejor recurso para tratar de lograr el mayor alcance de esta obra, que emplear y explotar dichos medios?

6. FORMATO EXPOSITIVO

La propuesta expositiva del proyecto ha ido transformándose a la vez que el trabajo se materializaba y continúa en constante evolución, puesto que cada vez son más los audios que completarán el recorrido del MCAT. Así es como el formato de sala apuesta por un conjunto de paneles de formato ampliable, racional y ordenado, que se sirve de números sobre un mapa para identificar el mural y el código QR con el que se relacionan. Como cabe esperar, también se atiende a la colocación idónea en la pared para ser contemplado, estableciendo como medida la altura visual del individuo de estatura media (1,60), y manteniendo una distancia entre los elementos propios de la obra, como al espacio donde se ubique. No obstante, como formato expositivo también debería entenderse el propio muro e internet como soporte, además de la misma sala.

7. CONCLUSIONES

Cartografías sonoras del MCAT crea un recorrido en el que nos convierte en mediadores entre las personas y el arte urbano. La mirada humana tiene particularidades que nos diferencian a unos de otros, no en vano se dice que existen tantos puntos de vista como personas en el mundo. Mientras que la percepción de uno le hace reparar en un determinado detalle, otro observará algo que el anterior no apreciaba. Pero esto no es solo un estudio sobre la percepción individual del entorno urbano, aunque resultan satisfactorias y sorprendentes las conclusiones a las que se llegan sobre el mensaje que aparentemente interpreta cada mural, por diferente que resulte a la idea original del que lo ha realizado. Esto también sirve, a modo de encuesta, para el estudio de la relación entre los espectadores y el mensaje que dejan los artistas en las calles, a la memoria social. Ya que, el hecho de asumir que algo pertenece al medio urbano, no significa que realmente forme parte consciente del patrimonio colectivo y su imaginario.

Tratando de elaborar una cartografía sonora, también se ha conseguido crear un recorrido de algo intangible, de relaciones y de afectos entre personas y espacios, poco visible pero siempre latente tras los procesos urbanos. Y como las afecciones provocan, entre otras cosas, compromiso y acción, esto nos empuja a querer seguir participando. Las entrevistas y colaboraciones se han convertido en conversaciones y la riqueza del proyecto nos empuja a seguir *trabajando en ello*.

“Sólo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no deja señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo” (Francesco Careri, 2009: 32).

8. BIBLIOGRAFÍA

PEREC, GEORGES (2007). *Especies de espacios*. Barcelona: Editorial Montesinos.

CARERI, FRANCESCO (2009). *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

MADERUELO, JAVIER (1996). Introducción: el paisaje. En *El paisaje*. Actas 11 Curso Arte y Naturaleza, 9-12. Huesca: Diputación de Huesca.

PRIETO, JOSÉ (2012). “Concurso de Arte Urbano Barrio de San Julián” en *ON ART (ENTORNO AL ARTE)*. Teruel. Universidad de Zaragoza (Adjuntía al Rector para la Innovación Docente), pp. 235-247.

(2013a). “Los concurso de arte urbano en el Barrio de San Julián en Teruel” en DIEGO, L. y LORENTE, J.P. (ed.), *Arte en las ciudades. Las ciudades en el arte*. Universidad San Jorge, Zaragoza, pp. 139-152.

(2013b). “La pintura mural de León. Un museo urbano de pintura mural de contenido social” en HERNANDO, P.L. (ed.), *El patrimonio cultural de la ciudad de León. Estudio Histórico-Artístico y propuestas de actuación*. Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, León, pp. 83-96.

(2016). “El impacto en la ciudad del Museo de Teruel y los Estudios de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza” en CHAVES, M.Á. y LORENTE, J.P. (ed.), *Barrios Artísticos y Distritos Culturales. Nuevos espacios para la creatividad y la revitalización urbana*. Icono 14 Editorial, Madrid, pp. 361-394.

Páginas web:

Página oficial de Soundcities. Disponible en <http://www.soundcities.com/> (última consulta 28 de julio de 2016).

Blog oficial de Turismo Raro. Disponible en <http://turismoraro.blogspot.com.es/> (última consulta 23 de agosto de 2016).

Página oficial de Madrid Abierto. Disponible en <http://www.madridabierto.com/es> (última consulta 23 de agosto de 2016).

Página oficial de Obra Social la Caixa. Disponible en PDF descargable en http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-cartografias-contemporaneas-caixaforum-barcelona-esp__816-c-16501__.html (última consulta 28 de julio de 2016).

Página oficial del Callejero Jotero. Disponible en <http://dclajota.wixsite.com/callejero-jotero> (última consulta 28 de julio de 2016).

Página oficial de Paseo Project. Disponible en <http://paseoproject.es/> (última consulta 28 de julio de 2016).

Revista digital:

PRIETO, JOSÉ (2010). I Concurso de Graffitis de San Julián, en la ciudad de Teruel. nº11, junio 2010, página web de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=349>

EL DERECHO A LA AUTOGESTIÓN DE LA VIDA CULTURAL Y LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA

María Lorenzo Moles

Instituto Cervantes Madrid

marialorenzomoles@hotmail.com

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo viene a desarrollar una línea de investigación abierta en mis anteriores trabajos entorno a la autogestión y su desarrollo del derecho a participar en la vida cultural.¹ En este recorrido la teoría primigenia de que la autogestión podía ser una tercera vía de gestión cultural, ha venido confirmándose, puesto que cada vez son más las iniciativas y más desarrollado el andamio teórico que las sustenta, además se ha ido complementando de una dimensión legal que vincula a estas experiencias con los derechos culturales y ahora también con la elaboración colectiva de la memoria.

¹ Podrá verse en el artículo "Nuevas formas de autogestión cultural desde la perspectiva del derecho a participar en la vida cultural" que está en curso de publicación por el Seminario de Cultura de la Universidad Juan Carlos I, coordinado por la profesora D^a Beatriz Barreiro; también el trabajo fin de master titulado "El derecho a participar en la vida cultural y los Centros Sociales Autogestionados", que culminaba el programa cursado de Master en Derechos Culturales de la UNED y la Universidad Carlos III; además el trabajo realizado en el Colectivo Triple Gestión: "CSA La Tabacalera de Lavapiés" (2012), donde analizamos la actividad del centro y por extensión la labor de los centros autogestionados, desde el punto de vista de la gestión cultural. En ese trabajo concluíamos que la autogestión es una incipiente tercera vía de gestión cultural, que no sustituye las ya existentes, pero viene a cubrir una parte de la demanda, no satisfecha desde los centros de cultura pública o privada.

El desarrollo de los derechos culturales, parte integrante de la Declaración de Derechos Humanos de 1948, es una tarea pendiente. Concretamente nos ocuparemos del derecho a participar en la vida cultural (dpvc), derecho que nos permite formar parte, tomar parte o ser parte de acciones artísticas o culturales a través de la participación (ligada al concepto de identidad cultural), acceso (entendido como conocer y comprender las culturas) y contribución (creación y toma de decisiones y políticas culturales).

Acercando más el foco, encontraremos una forma específica de participación que hablará de la gestión de la vida cultural, que en anteriores artículos vine a llamar *el derecho a la autogestión cultural*, en términos contemporáneos de dinámicas sociales. Este derecho debería ser desarrollado y legislado para un mayor cumplimiento del derecho a participar en la vida cultural, según lo define la Observación General número 21 del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, que a su vez se refiere al artículo 15, párrafo 1 a) del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales.

En este artículo, mi análisis se centra en los procesos de autogestión cultural, es decir en aquellos en los que la labor de mediación y facilitación es desarrollada por un colectivo ciudadano que precisamente participa en las decisiones organizativas de un espacio cultural. Esta gestión, propia de la producción de la actividad, conlleva en sí misma una construcción del relato propio, diferente de los habituales en instituciones tradicionales. Se construye por lo tanto también un relato cultural autoconstruido para la constitución de las memorias individuales y colectivas.

Para todo ello estudiamos estos procesos como maneras de gestión cultural no enmarcados en la diatriba público-privada, como demandantes de nuevas fórmulas legales y constructores de un relato propio no gestionado desde fuera.

En efecto nuestro punto de partida es que los Centros Sociales Autogestionados y otras experiencias de autogestión cultural, son agentes que desarrollan y cumplen de manera más eficaz que las demás instituciones el derecho a participar en la vida cultural. Esa participación construye un relato propio y propone lecturas hacia otros relatos, con lo que, entre otras cosas, constituye un proyecto de memoria. La participación en la vida cultural supone, por lo tanto, una construcción alternativa y autónoma de memoria.

2. DEFINICIÓN Y ALCANCE DEL DPVC A TRAVÉS LEGISLACIÓN QUE LO REGULA

2.1. Legislación internacional.

El análisis de la realidad de la autogestión cultural desde la perspectiva de los derechos culturales, supone entender la totalidad de este proceso y arma a la gestión cultural para elaborar su propio discurso, proporcionándole importantes herramientas de análisis. Los derechos culturales forman parte de los llamados derechos de “segunda generación”, con un desarrollo teórico medio a nivel internacional, aunque con una exigencia de cumplimiento muy limitada en el ámbito nacional y autonómico. Los documentos jurídicos nos sirven también en este caso para definir el derecho que nos ocupa.

Dentro del panorama internacional quedará así enmarcado dentro de los derechos culturales, que es donde además dotamos de sentido a los espacios autogestionados y la autogestión cultural, que es finalmente lo que nos ocupa.

La Declaración de los Derechos Humanos de 1948 lo afirma en su art 27 el dpvc como un derecho fundamental: “Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten”. Por su parte, el Pacto Internacional de Derechos Económicos Sociales y Culturales en su Art. 15 (PIDESC, Asamblea General de las Naciones Unidas, 1966) obliga a su vigencia y observancia².

A partir de lo anterior es importante conocer la acotación y desarrollo de este derecho, principalmente a través de la normativa internacional de la UNESCO, fundamentada en la Observación General n° 21 del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, que a su vez se refiere al artículo 15, párrafo 1 a) del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Este artículo 15 define el dpvc como libertad, además de como derecho, y por lo tanto prescribe la no injerencia y obligatoria prestación del Estado. Es decir estamos hablando de que el dpvc es: participación (identidad), acceso (conocer y comprender las culturas) y contribución (creación y decisiones- políticas culturales).

Otra importante concreción de este derecho se encuentra en los informes de la Relatora Especial de derechos culturales, Sra. Farida Shaheed³ que dan actualidad y mayor precisión al enunciado de este derecho. Debe notarse que la relatora especial es un puesto que crea el Comité PIDESC para desarrollar temas relativos a las observaciones.

También es relevante la recomendación relativa a la Participación y a la Contribución de las Masas Populares en la Vida Cultural Organización de las Naciones Unidas (1976)⁴, donde, en la

2 1. Los Estados Partes en el presente Pacto reconocen el derecho de toda persona: a) A participar en la vida cultural; b) A gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones; c) A beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.

2. Entre las medidas que los Estados Partes en el presente Pacto deberán adoptar para asegurar el pleno ejercicio de este derecho, figurarán las necesarias para la conservación, el desarrollo y la difusión de la ciencia y de la cultura.

3. Los Estados Partes en el presente Pacto se comprometen a respetar la indispensable libertad para la investigación científica y para la actividad creadora.

4. Los Estados Partes en el presente Pacto reconocen los beneficios que derivan del fomento y desarrollo de la cooperación y de las relaciones internacionales en cuestiones científicas y culturales” (Asamblea General de las Naciones Unidas, 2012).

3 Shaheed Farida, (2010) “Informe de la Experta independiente en la esfera de los derechos culturales, Sra. Farida Shaheed, presentado de conformidad con la resolución 10/23 del Consejo de Derechos Humanos”. *Asamblea General de las Naciones Unidas, Consejo de Derechos Humanos*.

Shaheed Farida, (2011) “Informe de la experta independiente en la esfera de los derechos culturales. Adición. Misión a Austria” *Asamblea General de las Naciones Unidas, Consejo de Derechos Humanos*.

Shaheed Farida, (2013) “Informe de la relatora especial sobre los derechos culturales. El derecho a la libertad de expresión y creación artísticas”. *Asamblea General de las Naciones Unidas, Consejo de Derechos Humanos*.

4 Recomendación relativa a la Participación y la Contribución de las Masas Populares en la Vida Cultural, 26 de noviembre de 1976. En http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13097&URL_D0=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

primera definición, se expresa que “la presente recomendación concierne al conjunto de los esfuerzos que sería conveniente que los Estados Miembros o las autoridades competentes emprendieran para democratizar los medios y los instrumentos de la acción cultural, a fin de que todos los individuos puedan participar plena y libremente en la creación de la cultura y en sus beneficios, de acuerdo con las exigencias del progreso social”.

Un aspecto importante a tratar es el de la Justiciabilidad de este derecho. Dentro del PIDESC, hasta ahora, solo se podía reglar el cumplimiento de sus derechos por parte de los países firmantes con informes periódicos, visitas de los relatores o relatoras y a través de los estudios e informes de organismos civiles como el Observatori de Drets Humans de Catalunya. Ahora, desde la ratificación en Uruguay en 2012 de este pacto, existe un nuevo protocolo facultativo que contempla las quejas particulares en el Comité de Derechos Económicos Sociales y Culturales de la ONU, y esto supone un gran avance en la justiciabilidad del derecho que nos ocupa.

2.2. Situación legal actual a nivel nacional, autonómico y local.

Nos encontramos con una escasa regulación local, regional e incluso nacional en temas de participación en la vida cultural, lo cual supone un importante vacío, puesto que los instrumentos legales nacionales son de obligado cumplimiento, no así la normativa internacional, que necesita de consentimiento por parte del Estado para su aplicación. En Derecho Internacional existen algunas normas de obligado cumplimiento llamadas *ius cogens*, que los Estados deben cumplir con independencia de que den su consentimiento o no, pero actualmente no es el caso de las normas que protegen y promueven los derechos culturales. La normativa amparada en el PIDESC rige por el principio de consentimiento (derecho dispositivo), es decir, los Estados pueden o no consentir en vincularse a las normas contenidas en dicho Pacto, y además, al contrario que para el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, son objetivos a largo plazo y de cumplimiento en la medida de las posibilidades. Todo esto nos hace comprender la importancia de esta ausencia de legislación nacional, regional y local.

A pesar de no encontrar legislación concreta sobre el dpvc, contamos con los artículos 9.2 y 44.1 de la Constitución Española, que señalan indirectamente este derecho:

9.2. “Corresponde a los poderes públicos promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas; remover los obstáculos que impidan o dificulten su plenitud y facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social.”.

44.1 “Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho”.

Estos artículos se ocupan de la responsabilidad de los poderes públicos en la promoción y el acceso a la cultura en libertad e igualdad, así como de remover los obstáculos que lo impidan. Este acceso a la cultura se configura como un derecho que merece ser tutelado.

El profesor Jesús Prieto de Pedro, en su libro canónico *Cultura, culturas y Constitución* (2006), pone de relevancia cómo la Constitución prescribe el apoyo positivo que las instituciones deben ofrecer al “progreso de la cultura”. Consecuentemente con ello, el Estado ya no se debe conformar con una posición liberal que garantice la autonomía y el libre desarrollo, sino que su acción debe partir de un “derecho a la cultura”, que sería un “derecho fundamental autónomo, en concreto como un derecho de prestación” (P. de Pedro, 2006, p. 279-80).

En el ámbito autonómico tampoco encontramos legislación concreta. Es apreciable el intento de 2012 de “Ley vasca de Acceso a la cultura” (Prieto de Pedro, Gobierno Vasco y Consejo Vasco de Cultura)⁵, que aunque no vio a luz como tal, quedó redactado en un documento que pretendía regular el acceso y la participación en la vida cultural, es decir dos de los tres puntos que desarrolla la mencionada Observación General no21, y que sirve como base teórica para algunos planteamientos posteriores en la propia institución vasca. Es reseñable que el Consejo Vasco de las culturas admitía la actitud proactiva de la ciudadanía que debía regularse bajo un marco general y unas garantías de acceso, y que por lo tanto afectaría directamente a las prácticas de autogestión.

Algunos de los procesos más interesantes se están llevando a cabo en las municipalidades. Como ejemplo de mayor relevancia, podemos hablar de las recién estrenadas “Directrices para la gestión de autorizaciones o cesiones de uso de locales o inmuebles municipales adscritos a los distritos, a favor de entidades ciudadanas”, puestas en marcha por el Ayuntamiento de Madrid⁶. El objeto de estas directrices es establecer criterios, en el ámbito de los Distritos de Madrid, para la gestión de las autorizaciones o cesiones de uso que tengan por finalidad proporcionar a las entidades ciudadanas un espacio donde puedan desarrollar proyectos de interés público y social en beneficio de la comunidad de forma estable y continua. Esta nueva legislación municipal sobre la cesión de espacios ahonda en el cumplimiento del dpvc, instando a que “los proyectos presentados sean de cooperación público-social, promuevan la participación ciudadana, el desarrollo comunitario o estén dirigidos a mejorar la calidad de vida urbana, a defender la igualdad, a luchar contra la exclusión social o persigan fines de interés social”, con una mención especial al acceso cuando detalla “que las actividades que desarrollen las entidades sean, mayoritariamente, abiertas, gratuitas e inclusivas”.

Cumple, en la teoría, muchas de las demandas de estos colectivos demandantes de espacios en régimen de cesión y, siguiendo la estela que veíamos en el proyecto de ley vasco, propone un acompañamiento por parte de la administración en “espacio de aprendizaje mutuo entre agentes ciudadanos y trabajadores municipales”. Parece que existe una sensibilidad manifiesta hacia el dpvc, ya que el concejal Delegado de Coordinación Territorial y Asociaciones y Segundo Teniente de Alcalde en el Ayuntamiento de Madrid declara que su objetivo principal es convertir esto en un derecho.

5 Gobierno Vasco (2012), Departamento de Cultura. *Primer borrador de bases de ley vasca de acceso a la cultura*. Gobierno vasco. Vitoria/Gasteiz. Documento inédito.

6 En <http://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/UDCMedios/noticias/2016/02Febrero/25Jueves/Notasprensa/cesi%C3%B3n%20espacios%20municipales/ficheros/DirectricesDEFcesionEspacios.pdf>

2.3. Legislación sobre la propia memoria.

Una de nuestras hipótesis es que la elaboración comunitaria de los relatos construyen nuestra memoria, en especial estos procesos se realizan en buena medida a través de las instituciones culturales formales y no formales, que promoviendo procesos artísticos y culturales están reelaborando los relatos presentes y pasados, y por lo tanto están creando memoria. Desde la perspectiva del derecho a participar en la vida cultural, entendemos que la propia participación en la gestión cultural supone una participación también en la construcción de memoria.

En este sentido, dentro del presente apartado dedicado a la legislación, conviene recordar la “Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial”⁷. Cuando preservamos el patrimonio estamos en cierta forma protegiendo la memoria, y así mismo ocurre con el patrimonio inmaterial. Los relatos se contienen en cualquier tipo de soporte intangible o tangible, que debe ser protegido. Sin embargo, aun reconociendo el valor de las todas las leyes de protección del patrimonio y la memoria histórica, nos interesaba ésta referida al patrimonio inmaterial como protectora de la propia narración destilada de los objetos de protección concretos, y vincularla con el derecho de las comunidades a participar en la conservación de los relatos y a crear otros propios que a su vez sean objeto de protección.

Así en el Artículo 11 b) cita entre las medidas de salvaguardia: “ (...) identificar y definir los distintos elementos del patrimonio cultural inmaterial presentes en su territorio, con participación de las comunidades, los grupos y las organizaciones no gubernamentales pertinentes”, y en el Artículo 13 ii) habla de “garantizar el acceso al patrimonio cultural inmaterial, respetando al mismo tiempo los usos consuetudinarios por los que se rige el acceso a determinados aspectos de dicho patrimonio”. Entendemos, por lo tanto, que la conservación del patrimonio inmaterial, que va a ser el constructor de la narración y que a su vez establecerá la identidad de un individuo o grupo debe hacerse cumpliendo el dpvc, cerrando así el círculo.

3. CARACTERES DE CULTURA AUTOGESTIONADA

Es necesario abocetar una definición y análisis legales de los centros sociales autogestionados (CSA's), centrándonos en aquellos que se instalan en espacios de titularidad legal pública. La legislación todavía no contempla la aparición de estos espacios específicamente, ni tampoco ha desarrollado un proceso estipulado para la regularización de su actividad y relación con la Administración, sin embargo la realidad se impone y cada vez son más numerosos y están más enraizados en la sociedad civil. Por otro lado su aparición, así como de movimientos culturales afines, está suponiendo el surgimiento de otros modelos de participación cultural que no quedan contemplados en la actual normativa. Resulta importante señalar cómo estos laboratorios están desarrollando nuevas figuras de ciudadano participante en la vida cultural que no coinciden con lo ya establecido y que requerirían de un desarrollo propio dentro de ese derecho.

⁷ UNESCO (2003) Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.

En <http://www.unesco.org/culture/ich/es/convenci%C3%B3n>

Katarina Tomasevski, que fue la primera relatora especial, se refiere a la disponibilidad, accesibilidad, adaptabilidad e idoneidad, y pone el énfasis en la interacción (diversidad cultural) sujeto-estructura y en la capacidad de elección (libertad individual) “Acceder et participer librement a la vie culturell a travers les activites a son choix”⁸. Nos interesa especialmente la mención al derecho a “la definición, formulación y aplicación de políticas y decisiones que incidan en el ejercicio de sus derechos culturales”. La Observación General n°21 está definiendo el dpvc en el diseño de cómo debe desarrollarse el mismo, así como en su gestión. Un indicio de lo que podría ser un derecho/libertad a la autogestión cultural, aún sin definir y que es algo nuevo, no clasificable totalmente en ningún grupo, y que demostraría una concepción revolucionaria de este derecho a participar en la vida cultural, más flexible y contemporánea.

La expresión “vida cultural” misma sugiere fuertemente lo colectivo, y el artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos se refiere expresamente a la vida cultural “de la comunidad”, lo que hoy en día debe entenderse por “comunidades plurales.”⁹, debiéndose entender la colectividad de un derecho cultural no solamente en el reconocimiento de la cultura de una comunidad o la diversidad, sino como la participación colectiva en la vida cultural.

Una de las tesis defendidas es la constatación de que los centros sociales autogestionados efectivamente desarrollan y ayudan al cumplimiento del dpvc, y por lo tanto legitiman su existencia en lo referido a este derecho, tomando como referencia la mencionada Observación General, apartado II B, donde veíamos lo necesario para que una persona pudiera ejercitar plenamente su derecho a participar en la vida cultural.

La disponibilidad de la cultura que nombrábamos antes, vinculada a la accesibilidad, requiere la presencia de bienes y servicios culturales que podamos disfrutar en nuestro entorno. Las iniciativas autogestionadas nacen de propuestas ciudadanas que ven una necesidad de oferta cultural no cubierta, y de la disponibilidad a autoabastecerla. A pesar de la existencia de una cultura pública que refuerza las minorías y las reconoce, desde unos criterios profesionalizados la cultura establecida u oficial, las necesidades culturales deberían obedecer también a las propuestas ciudadanas que identifican sus carencias, siempre que las mismas sean respetuosas con los derechos y deberes fundamentales.

Hablábamos antes de disponer de “oportunidades efectivas y concretas”, “al alcance físico y financiero”. La adecuación de los precios, o los precios libres, son algunas de los puntos que

8 La primera Relatora Especial de la Organización de las Naciones Unidas sobre el derecho a la educación, Katarina Tomasevski, habla de cuatro dimensiones de este derecho. El esquema de 4-A (*Available, Accesible, Acceptable, Adaptable*) del derecho a la educación brinda un marco conceptual para fijar las obligaciones de los gobiernos sobre el derecho a la educación: generar educación disponible, accesible, aceptable, y adaptable figura igualmente en la Observación general número 13 del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de Naciones Unidas). Siempre realista, Tomasevski agrega “una quinta A” (*affordable*): realizable, porque reconoce que “Ningún gobierno puede ser obligado legalmente a hacer lo imposible”.

9 Shaheed Farida, (2010) *Informe de la Experta independiente en la esfera de los derechos culturales, Sra. Farida Shaheed, presentado de conformidad con la resolución 10/23 del Consejo de Derechos Humanos*. Asamblea General de las Naciones Unidas, Consejo de Derechos Humanos, p.6.

encontramos en los diferentes decálogos de los CSA's, que por lo tanto denotan una auténtica vocación de accesibilidad. Por otro lado nada impide que puedan darse en cualquier lugar geográfico, siempre que exista una voluntad popular dispuesta a llevarla a cabo. Se cumple así el criterio de "affordability" recogido en la Observación General no21, y por lo tanto este sería otro argumento para que el Estado apoyara la creación de este tipo de centros.

En pro del cumplimiento de la accesibilidad de la cultura estaría así mismo el argumento de la diversidad y comunicación entre culturas. Cuanto más horizontal y menos trabas de acceso se establezcan, más plural puede ser un espacio cultural. Además, en muchas ocasiones, estos centros son un reflejo más fidedigno de la realidad cultural de una sociedad, puesto que en ellos no existe el concepto museístico de "cultura oficial", porque son fruto de la actividad espontánea del medio en el que nacen. La democratización de la participación en la vida cultural es el fruto y a su vez la herramienta para la interacción intercultural, y por lo tanto para el respeto y desarrollo de la diversidad cultural.

Según la Observación citada, otros requisitos para el buen cumplimiento del derecho a participar en la vida cultural son que se haga efectiva la aceptabilidad y adaptabilidad de las leyes, políticas, estrategias, programas y medidas adoptadas por el Estado. Es decir, es necesaria una mejora en la participación en la gestión y decisiones culturales por parte de la ciudadanía y a su vez una mayor integración en la legislación de los requerimientos ciudadanos en políticas culturales. Los CSA's, surgidos de iniciativas ciudadanas autoorganizadas, cumplen un papel en la realización de los derechos culturales demandando que la legislación se adapte a estas realidades. Esta adaptación supondría un mayor y mejor cumplimiento de los requisitos de adaptabilidad y aceptabilidad del derecho a participar en la vida cultural por parte del Estado.

Así mismo la idoneidad, también en la Observación, estaría muy vinculada a este proceso de aceptabilidad. Entendemos que los destinatarios de las políticas culturales tienen derecho y criterio para decidir sobre su futuro, aunque no pueda recaer en ellos toda la responsabilidad; además existen unos límites legales y de derecho que deben ser respetados por encima de cualquier supuesta necesidad.

Dice J. Bogumil que es "el ciudadano como 'co-gestor' y 'co-productor' en la producción de servicios". Es decir, se está construyendo un nuevo papel de la participación en lo público, que no tiene por qué descartar los anteriores, sino que aporta una nueva visión múltiple con unos ritmos diferentes. "El papel de lo público es el de crear las estructuras fuertes sobre las que estos pequeños mundos se encaraman, ofreciendo el espacio neutro en el que discutir los distintos proyectos que aparecen y las formas en que se pueden articular, recopilando y ofreciendo la información que permite tomar pausas en los procesos, mirando de forma retrospectiva qué es lo que estamos montando, para poder evaluarlo o reconsiderarlo" (Bogumil, J., 2001).

4. AVANCES EN LA LEGISLACIÓN DEL DPVC Y/O EN LO REFERIDO A LAS EXPERIENCIAS CULTURALES AUTOGESTIONADAS

Como ya hemos señalado anteriormente no hay normativa concreta respecto al tratamiento de estos procesos. En nuestro país, en su mayoría se tratan de asociaciones culturales como personalidad jurídica reguladas por la Ley Orgánica 1/2002 de 22 de Marzo Derecho de Asociación. Encontramos por tanto dos dimensiones legales para observar este proceso: desde los derechos culturales (marco) y desde un planteamiento administrativo. Vamos a señalar muy brevemente algunos procesos relativos al dpvc de los cuales podemos tomar determinados aprendizajes para la aplicación en procesos de autogestión cultural.

4.1. Ley NOTRE en Francia.

Dentro de la nueva organización territorial que sustituye cláusula de competencia, y tras dos años de debate la Ley 2015/991 de 7/8/2015, conocida coloquialmente como ley NOTRE define que la responsabilidad cultural es ejercida conjuntamente por el Estado y las colectividades culturales en respeto a los derechos culturales enunciados en la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales del 20/10/2015. Aunque no es tan ambicioso como lo era el primer planteamiento, constituye el primer reconocimiento de normativa nacional europea a los derechos culturales que, en boca de los teóricos francófonos JM Lucas y Meyer Bisch supone una manera de “Faire humanité”¹⁰. Es por tanto un avance estratégico, que denota una voluntad de convivencia en la diversidad a través de la participación, el derecho cultural que nos ocupa.

4.2. Ley MECA Argentina.

Tras la presentación de una Iniciativa Legislativa Popular, que denunciaba la necesidad de espacios para fines culturales, finalmente apareció la ley MECA, que contempla diferentes figuras legales de espacios culturales, entre los que se encuentran los “clubes de cultura”. Son espacios sin ánimo de lucro, espacios autogestivos, lo más similar a nuestros centros sociales autogestionados. Esta ley facilita los trámites legales a estos colectivos y formula condiciones especiales en lo relativo a seguridad e higiene. Además eleva la autogestión a modelo de gestión prevalente y facilita su reproducción¹¹.

4.3. Ley de Acceso a la Cultura vasca y Las Fábricas de Creación.

El proyecto de Ley vasca de participación- Ley integral de cultura-acceso y participación hubiera sido una aproximación regional de lo que la observación general n21 señala como “garantías

10 Meyer-Bisch, Patrice. (2008) “Introduction aux droits culturels”, in *Droits fondamentaux*, nº 7, juillet-décembre 2008, pp...(35 pages, en ligne). En www.droits-fondamentaux.org Y Lucas, J.M. (2015), *Pour l'amendement sur la garantie des droits culturels des citoyens* 29 janvier 2015. En http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/v2pour_l_amendement_sur_les_droits_culturel.pdf

11 Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos (MECA) (2014), *Documento de Fundamentos, Iniciativa legislativa popular*. Ciudad de Buenos Aires. En <http://leymeca.com.ar/docs/fundamentos.pdf>

institucionales, jurídicas y materiales”, es decir un marco de actuación. Aunque no llegó a entrar en vigor, si que lo hicieron algunas de sus propuestas, como las fábricas de creación, cuyo ejemplo predilecto es la experiencia ASTRA, paradigma de reconversión desde la okupación a la gestión público-autogestionada¹²

4.4. Directiva del ayuntamiento de Madrid.

Esta iniciativa supone un gran avance en intención de la Administración por aproximarse hacia un modelo de gestión compartida donde los colectivos ciudadanos puedan tener nuevas maneras de participación, y sobre todo responde a la petición de espacios físicos por parte de esos colectivos. Supondría por tanto un avance en lo que al dpvc se refiere.

A pesar de que es justo valorar la iniciativa positivamente, todavía queda pendiente ver su aplicación práctica. Por el momento se denota una generalidad quizá excesiva en la que no se habla de autogestión como proceso de gestión cultural. Queda también pendiente la limitación que supone la obligatoriedad de que sean asociaciones culturales registradas en el Registro de Público de Entidades Ciudadanas del Ayuntamiento de Madrid, lo cual puede limitar la participación y presentar problemas respecto a la asociación y libre disfrute.

No cabe duda que todas estas características y disposiciones respecto de los centros autogestionados dejan mucho que desear en cuanto a su concreción y aplicación, sin embargo pensamos que tanto en su planeamiento teórico como en su realización están siendo excelentes plataformas de realización del derecho a participar en la vida cultural y por lo tanto del derecho a producir relatos autónomos y a construir memoria libre y vivida.

5. LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO

A partir de la reapropiación de la programación cultural que proponen los centros o iniciativas de autogestión se sucede de manera indisoluble una nueva narración de los relatos culturales. Relatos que tienen una doble vertiente, el relato memorial que elaboramos trasladando una realidad, y los relatos que entendemos como ficción o creación.

De los dos tipos de narraciones se han ocupado las instituciones culturales creando así una acción que contribuye a la construcción de una identidad y una memoria. Estas acciones son irremediamente perspectivísticas y por lo tanto parciales. Producidas por sujetos, crean a la vez subjetividades. La tesis defendida en este apartado es que el aumento del cumplimiento del derecho a participar en la vida cultural favorece también un cambio del relato cultural y por lo tanto genera una memoria diferente, de lo pasado y para lo futuro. El proceso de autonomía creativa debe llevar a una progresiva liberación de las tutelas institucionales estatales y de las influencias mediáticas de la

¹² Astra coordinadora, *Proyecto Astra*, Gernika, Bizkaia, en http://www.astragernika.net/pdf/proyecto_astra.pdf
Ayuntamiento de Gernika-Lumo, (2008), *Convenio de colaboración entre el Ilustrísimo Ayuntamiento de Gernika y la Coordinadora Astra*. Gernika, 11 de Junio de 2008. En <http://www.astragernika.net/pdf/hitzarmena.pdf>

cultura comercial dominante, y por lo tanto a la creación de subjetividades más libres y autónomas. Como hemos justificado en los apartados anteriores, las experiencias autogestionadas, como laboratorios de un cumplimiento más extenso del dpvc, nos proporcionan marcos idóneos para poder producir relatos autónomos y nuevas construcciones de memoria cultural, en este caso más propias e independientes de los paradigmas dominantes.

5.1. Cómo se construye un relato. Capacidades transformadoras de la construcción narrativa.

Jerome Bruner es uno de los autores más significativos de la segunda mitad del siglo XX en la teoría de la educación, con aportes fundamentales a través de sus estudios psicológicos sobre el lenguaje y la mente. Sus teorías, desde la mirada actualizada de los trabajos de los profesores Sicialini y Rovaletti, nos dan idea de la importancia del relato para construir nuestra visión del mundo y sus posibilidades de transformación; nuestra propia identidad cultural y memoria. Las narraciones son para Bruner una forma de construir realidad e identidad. En la narración se exterioriza nuestra realidad mental, se organizan sus contenidos y se da a conocer nuestro pensamiento.

Para Bruner construir relatos es construir conocimiento. Hay un pensamiento narrativo, distinto al pensamiento lógico-matemático, presente en todas las culturas. En ese pensamiento no es únicamente importante el dato que ofrece y la estructura lógica que desarrolla, sino que lo significativo del mismo es la tensión narrativa. En la narración hay elementos cognitivos importantes como la coherencia, y la estructura lógica, pero también los valores, la organización del tiempo, la jerarquía y el orden social, la capacidad expresiva, el mantenimiento del interés, la sorpresa, la imaginación, la metáfora, etc.. Por otra parte las narraciones son externalizaciones de nuestra cognición y de nuestra cultura y cada uno de nosotros puede examinar e interpretar las narraciones de los demás y sacar conclusiones sobre ellas. Las narraciones son una exposición pública que, además de ser creadas por los sujetos, deben captar la atención y el interés de otros sujetos. Por lo tanto las narraciones son siempre cogniciones intersubjetivas que tienen su lugar natural en una comunidad.

Pero también nuestra identidad personal se construye con historias, y un yo se expresa en una narración. En efecto las historias de vida, las autobiografías, los relatos de peripecias personales son elementos importantes de nuestra identidad, que podemos llamar identidad narrativa. Claro que también en estas narraciones individuales se arrastra la cultura ambiente, y están dirigidas a la comunidad de hablantes; precisamente por ello, no son en ningún caso narraciones absolutamente originales y siempre tienen algo reconocible como historias ya contadas que repiten otras narraciones, pero al mismo tiempo construimos con suficientes elementos individuales para reconocernos a nosotros mismos en nuestras historias.

Dice el profesor Sicilliani que para Bruner “el relato está hecho de situaciones humanas que terminan por modelar nuestra percepción del mundo y que a su vez dependen de las creencias que tengamos de la realidad”.(Sicilliani, J. M.2014, p. 34) Es decir, los discursos culturales, y sus elaboraciones como discursos de programación cultural o artística, reflejan siempre un diálogo con

la realidad y una influencia mutua que provoca una tensión entre las mismas. Son ambas fuente y resultado de su contraria. “No es la vida la que imita al arte ni el arte a la vida, sino que las dos terminan aliándose incesantemente” (Siciliani, J. M.2014, p. 125).

Pero situándonos en el lado que mira a la realidad, como decíamos narrar es un acto interpretativo que hace del relato una versión de una vida humana o de una comunidad cultural. Genera además posibilidades, modelos para transgredir la realidad y experimentar de manera diferente el mundo

Cualquier relato es una ficción más o menos verosímil que pretende dar coherencia a una serie de experiencias y nos proporciona una noción de identidad “sin la capacidad de contar historias sobre nosotros mismos no existiría una cosa como la identidad” (Bruner, 2003, p. 122). Humaniza la experiencia, adentrándola en lo simbólico, es decir, haciéndola existir. Dice Siciliani que Bruner llega a hablar de la cultura como una comunidad interpretativa, como una comunidad narrativa que por medio de relatos propone modos de convencionalización de los desequilibrios y de los conflictos de intereses que hay entre los seres humanos.

5.2. Participación en el relato para elaborar una memoria de memorias.

“No puede haber un relato universal”(Siciliani, J.M. 2014.pag 25). Los filtros culturales hacen que recibamos de diferente manera las narraciones pero “Los relatos pueden ser locales, pero no monolíticos”. La apropiación del relato por parte de los emisores del mismo supone un agravio de poder, que sin embargo no resulta impenetrable:

“Aunque “el dominio totalitario” busque siempre formar “bolsones de olvido” en cuyo interior desaparecerían “todos los hechos, buenos y malos”, ello está destinado al fracaso, pues hay en el mundo demasiada gente para que el olvido sea posible.” (Rovaletti, 2013,p.413)

La profesora Rovaletti habla de que la narración de un relato es eficaz para una intención, y por lo tanto intentará ser apropiada por los que sostienen el discurso predominante y ostentan el poder. Sin embargo existe un deber de memoria en pro de la justicia puesto que, como señalará (Todorov T., 2002), el olvido implica la sanción de la injusticia.

Siguiendo con Siciliani, cada persona encuentra en su mundo cultural una diversidad de relatos con los que puede identificarse. Dice que toda cultura tiene “propaganda de la identidad adecuada”, que trata de moldear al individuo, e incluso controlarlo, y vuelve a citar a Bruner para explicar que es precisamente en las narraciones donde se encuentra la resistencia, en la medida en que “sus mitos y cuentos populares, sus dramas y hasta sus desfiles no sólo conmemoran sus normas sino, por así decir, también las más notables violaciones en su contra”.

Una idea recurrente cuando se habla de los relatos es decir, que los pobres “no tienen historia”, su historia no se cuenta. Y aunque probablemente en muchos casos sea así también conviene replantear la idea de desarrollo para cambiar el enfoque: un síntoma de no desarrollo, o de pobreza,

es la ausencia de la participación en sus propios relatos¹³. La Oei define que la pobreza “no se reduce a la ausencia de ingresos económicos o a las dificultades para cubrir las necesidades mínimas sino que se extiende a otras dimensiones de la vida humana: a las dificultades de presencia en la vida pública y la nula participación en las decisiones sociales”.

Es en este punto donde confluyen el derecho de participación en la vida cultural, realizado a través de instituciones autogestionadas, y la construcción de memorias libres y autónomas en las que los sujetos se reconozcan a sí mismos más allá de las culturas dominantes y dominadoras. La construcción de una identidad propia y autónoma se puede realizar de manera prevalente a través de estos núcleos de autogestión cultural. Esta necesaria participación en las decisiones sociales y en la vida pública contribuirán al cambio en el relato, y esto precisamente trata de ensayarse en los ámbitos de la autogestión.

6. CONCLUSIONES

Tras esta labor de investigación se pretende haber demostrado las tesis detalladas a continuación, planteadas coherentemente desde una metodología que aúna una recopilación teórica y legislativa.

Podríamos resumir en las siguientes conclusiones:

- El derecho a participar en la vida cultural es un derecho básico. Así lo demuestra la legislación internacional. Sin embargo, este reconocimiento no conlleva que exista una cobertura suficiente a pesar de los avances significativos.
- Este derecho no está desarrollado suficientemente en la legislación española. El PIDESC rige por principio de consentimiento del Derecho Internacional (derecho dispositivo) y además, al contrario que el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, PIDCP, se trata de objetivos a largo plazo y de cumplimiento en la medida de las posibilidades. La legislación nacional encontrada al respecto son únicamente los artículos 9.2 y 44.2, tratados como derechos prestacionales. No encontramos leyes autonómicas que concreten más sobre este derecho y tan solo un proyecto de ley en el intento Ley Vasca de Acceso a la cultura.
- Se aprecia un esfuerzo por parte de algunos municipios en desarrollar nueva legislación al respecto. Las nuevas “Directrices para la gestión de autorizaciones o cesiones de uso de locales o inmuebles municipales adscritos a los distritos, a favor de entidades ciudadanas”, se muestran especialmente sensibles hacia la problemática de los espacios, intentando desbloquear la situación anterior blindada en ignorar estas iniciativas.
- Es constatable la existencia de una red de experiencias autogestionadas con cierta homogeneidad y organización, como se pudo comprobar etnográficamente. Estos espacios

13 Rey, G. (2002) *Cultura y Desarrollo Humano: Unas relaciones que se trasladan*. Número 0.

se convierten en agentes facilitadores del ejercicio del dpvc y por eso merecen la atención de la legislación. La Observación General número 21 y los informes de la Relatora especial señalan el Derecho a participar de la elaboración de políticas culturales y a desarrollar la propia cultura. Podríamos interpretar que ese derecho en un ámbito local se podría convertir en el “Derecho a la autogestión cultural”, el derecho a tomar parte en las decisiones que afectan al cumplimiento de los derechos culturales y que así se llevan a cabo en los centros sociales autogestionados.

- Sería necesaria una legislación nacional y/o local más específica y generalizada, que permitiera el ejercicio de ese derecho “derecho a la autogestión”, reconociendo la especificidad de estos centros pero sin pervertir su naturaleza, y facilitando su implantación y desarrollo.
- Cualquier institución cultural es también un emisor de relatos culturales, interviniendo en las lecturas del relatos presentes y revisando los pasados. El aumento del acceso y participación a la narrativa del relato complementa el desarrollo del dpvc. Las experiencias de autogestión, no únicamente pero si genéricamente, están desarrollando prácticas de participación para la elaboración de memorias plurales, pasadas y para el futuro.

7. BIBLIOGRAFÍA

BUGUMIL J. (2001) “Ist die kooperative Demokratie auf dem Vormarsch?” *Der Staedtetag*, 6/2001

BRUNER, J. (1990) *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid, Alianza Editorial.

BRUNER, J. (1997) *La educación puerta de la cultura*. Madrid, Visor

MEYER BISCH, P. (1992). Les droits culturels, une catégorie sous- développée de droits de l'homme, Fribourg, Editions universitaires.

MEYER-BISCH, Patrice. (2008) “Introduction aux droits culturels”, in *Droits fondamentaux*, nº 7, juillet-décembre 2008

PRIETO DE PEDRO, J. (2006), *Cultura, culturas y Constitución*. Centro de Estudios Constitucionales.

REY, G. (2002) *Cultura y Desarrollo Humano: Unas relaciones que se trasladan*..Número 0.

ROVALETTI, María Lucrecia. (2013). Narratividad y memoria: Hacia una ética de la responsabilidad. *Salud mental*,36(5), 411-415. Recuperado en 12 de octubre de 2016. Pág 413

SICILIANI, J.M. (2014). Contar según Jerome Bruner. *Itinerario Educativo*, xxviii (63), 31-59

TODOROV T. (2002) *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Península.

Este volumen colectivo es la tercera publicación del grupo **Arte y Memoria**, que en esta ocasión edita la *Fundación Universitaria Antonio Gargallo* y en la que también colabora el *Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública*.

Como siempre, el desarrollo de nuestras investigaciones está basado en un enfoque multidisciplinar que pone de manifiesto la complejidad de las relaciones entre el arte, la memoria, el olvido, la guerra y otros conflictos, mostrando, de forma poliédrica, las múltiples propuestas teóricas que van acercando estos temas desde las distintas disciplinas que lo estudian, estableciendo unos recorridos que se van superponiendo hasta su convergencia en una unidad compleja que forma el trabajo final. Por ser un fenómeno complejo, no se pretende dirigir el objeto mismo de la investigación hacia unas conclusiones cerradas, sino, más bien, de abrirnos a la complejidad que adopta este tema en sus múltiples dimensiones y combinaciones posibles con el arte moderno.

