

José L. Crespo Fajardo (Coord.)

Bellas Artes y trincheras creativas



eumed.net

Bellas Artes y trincheras creativas

Varios Autores

Sonia Ríos Moyano / Juan Carlos Arañó / Lidia S. Cálix /
Carmen Arañó / Fátima Narcisa Herrera / Juan Manuel Martínez
Perea / Fabio Carreiro Lago / Araceli López Alonso / Andrea
Corrales Devesa / Ricardo Horcajada / Juan Antonio Cerezuela /
Jesús Cerezuela / José L. Crespo Fajardo / Cecilia Suárez / Jorge
Martínez Montero / María Belén Riveiro

Coordinado por José Luis Crespo Fajardo

2014

COORDINADOR

Dr. José Luis Crespo Fajardo — Universidad de Cuenca (Ecuador)

CONSEJO CIENTÍFICO:

Dr. Ricard Huerta — Universitat de València (España)

Dra. Olaia Fontal — Universidad de Valladolid (España)

Dra. Laura Vázquez Hutnik — Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Dr. Antonio Bautista Durán — Universidad de Sevilla (España)

Edita:

Grupo de investigación Eumed.net (SEJ 309), Universidad de Málaga (España)

Colección:

Biblioteca de Ciencias y Artes



Este trabajo científico ha sido financiado por el Proyecto Prometeo de la Secretaría de Educación Superior de Ciencia, Tecnología e Innovación de la República del Ecuador. Se inscribe dentro del proyecto de investigación "Educación artística sobre las teorías de la figura humana a través de los tratados: anatomía, proporción y escorzos", llevado a cabo por José Luis Crespo Fajardo en la Facultad Artes de Cuenca (Ecuador) dentro del Proyecto Prometeo de SENESCYT.

Colabora:

Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca (Ecuador)



Abril de 2014

ISBN-13: 978-84-16036 -37-0

Nº de registro: 201429699

Ilustración de portada: Dolores Schoch

Índice

- **Agradecimientos...** 9
- **Prólogo...** 11
Sonia Ríos Moyano
- **Presentación...** 13
José Luis Crespo Fajardo

1. Cuando las visiones pálidas hacen nacer la sombra... 15

Juan Carlos Arañó Gisbert

Lidia S. Cálix Vallecillo

Carmen Arañó Romero

1. El mundo del futuro próximo
2. Investigar en Artes
3. Cultura y Arte
4. ¿Para qué investigar en Artes?
5. Investigación predominantemente positivista
6. Investigar en Artes
7. La Investigación Basada en Artes (IBA)

Notas

Referencias

2. La escultura en desechos metálicos como medio de expresión artística. Propuesta orientada hacia las posibles consecuencias de la minería adyacente al refugio de vida silvestre “El Zarza” en Yanzatza (Ecuador) ... 43

Fátima Narcisa Herrera González

1. Introducción
2. Presentación de bocetos y obras de escultura
 - 2.1 Obra: “La muerte del Canelo”

- 2.1.1 Obra
- 2.2 Obra: “Edén en retroceso”
- 2.2.1 Obra
- Bibliografía

3. La arquitectura de la ciudad desde la escultura. Una escenografía para el Homo Ludens... 57

Juan Manuel Martínez Perea

- 1. Sobre la arquitectura de la ciudad
- 2. El deambulatorio del homo ludens
- 3. La Nueva Babilonia de Constant y otras utopías
- Notas
- Fuentes documentales

4. Las esculturas de piel de cabra de Araceli López Alonso... 69

Fabio Carreiro Lago

Araceli López Alonso

- 1. Origen e influencias para el desarrollo de una obra escultórica innovadora
 - 1.1. La momificación como primer contacto para el estudio de la piel
 - 1.2. La particular influencia de la momificación guanche
 - 1.3. La Bibliopegia antropodérmica
 - 1.4. Hacia una estética diferente: artistas contemporáneos que utilizan la piel en sus obras
 - 1.5. Algunas referencias sobre la fragmentación
- 2. Esculturas de piel de cabra: La descripción del proceso creativo
 - 2.1. Conceptos y proceso investigador
 - 2.2. Proceso creativo: El curtido de la piel de cabra
 - 2.2.A. Proceso de curtido con agua
 - 2.3. Proceso técnico de molde
- 3. Conclusiones: la culminación de una obra innovadora y su significado
- 4. Apéndices

Notas:
Bibliografía
Referencias de Internet

5. Intervención. Sobre *la rue*, el espacio público y la práctica política ... 91

Andrea Corrales Devesa

1//

2//

3//

4//

5//

6//

7//

8//

9//

10//

11//

Notas

Bibliografía

6. La sangre como material de dibujo ... 121

Ricardo Horcajada González

1. Introducción

2. Contexto simbólico y literario de la sangre en occidente

3. Composición de la sangre

4. Características físico-químicas

5. Extracción de sangre

6. Conservación de la sangre para su uso

7. Instrumentos para el dibujo con sangre

8. Tipos de soporte

8.1 El papel y el cartón

8.2 Maderas

8.3 Telas

9. El uso de la sangre humana como material en algunos artistas de finales del siglo XX.

9.1 La sangre atrae la sangre. Violencia y economía; Teresa Margolles. *¿De qué otra cosa podríamos hablar? 53 Bienal de Venecia. 2009*

9.2 ¿Por qué hay que dar un poco de sangre?: las heridas voluntarias. Autorretratos de David Nebreda.

Referencias

7. Del micrófono a la cámara privada: El micrófono como confidente en la radio de Ramón Gómez de la Serna, y su revisión actual en el proyecto *Poseedores de cámaras privadas en funciones universales* ... 143

Juan Antonio Cerezuela Zaplana

Jesús Cerezuela Zaplana

1. El lenguaje de la confidencia en la radio de Ramón Gómez de la Serna

2. Micrófono confidente

3. Cámara: el ojo de todos

4. *Poseedores de cámaras privadas en funciones universales*

5. Plataforma del proyecto

6. A modo de conclusión: Crónica de la actividad de los poseedores de cámaras privadas

Notas

Bibliografía

8. Los documentos anatómicos de Leonardo da Vinci ... 163

José L. Crespo Fajardo

1. Introducción

2. Leonardo anatomista

3. Legado

Notas

Bibliografía

9. Estética y política en el teatro contemporáneo desde Ecuador: Isidro Luna... 173

Cecilia Suárez Moreno

1. 2013, julio ... septiembre
2. 2011-2012, La importancia de la(s) forma(s)
3. 1996, El actor, la multitud
4. 2001 Estética y política

Trabajos citados

10. Intervenciones restauradoras contemporáneas en escaleras del Renacimiento Español... 191

Jorge Martínez Montero

1. Introducción
2. La Escalera Dorada de la Catedral de Burgos
3. La escalera del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares
4. La escalera prioral de la Real Colegiata de San Isidoro de León
5. La escalera del Convento de las Descalzas Reales de Madrid
6. La escalera del Alcázar de Toledo
7. La escalera del Hospital de Santa Cruz de Toledo

Notas

Referencias bibliográficas

11. Abriendo heridas para tender puentes. La literatura de “hijos” ... 207

María Belén Riveiro

1. Introducción
2. Una manera de comprender el pasado: las prácticas sociales genocidas
3. Empezar a narrar: la persistencia del pasado
4. La búsqueda de una voz propia
5. ¿Quiénes son los padres?
6. Algunas reflexiones finales

Notas

Bibliografía citada y consultada

Agradecimientos

La primera palabra de agradecimiento es para todos y cada uno de los investigadores participantes en este proyecto. Les agradezco mucho la valentía de confiar sus estudios a esta idea tan aventurada de edición puramente virtual, y que hayan tenido la paciencia suficiente para sobrellevar el proceso de gestación de la obra, con galerada incluida. Sin embargo ya podemos decir que, tras superar los difíciles obstáculos, de la realidad virtual hemos conseguido crear una realidad tangible.

A la vez, me gustaría agradecer la ayuda y colaboración del grupo Eumed.net de la Universidad de Málaga, dirigido por el Dr. Juan Carlos Martínez Coll, y a todo el personal de este gran equipo de investigación.

Me gustaría asimismo expresar mi agradecimiento a la Secretaría de Educación Superior de Ciencia, Tecnología e Innovación de la República del Ecuador, que financia este trabajo científico a través del Proyecto Prometeo.

Por último, quisiera dedicar una especial mención de agradecimiento a la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, en Ecuador, que gentilmente colabora en la presente obra.

José Luis Crespo Fajardo

Prólogo

SONIA RÍOS MOYANO

Universidad de Málaga

Son pocas las ocasiones en las que encontramos una puesta al día de los temas más actuales en los que se siguen entrelazando conceptos heredados de la Edad Moderna, cítese “Bellas Artes”, y otros que proceden de una actitud ante el arte, tal como “atrincherar”, lo que viene a significar un posicionamiento artístico, combativo, batallador, determinante y categórico. Una manera de entender el arte, que se advierte como una manifestación cultural, estética y social comprometida. Tras varias décadas de efervescentes actitudes artísticas que han trasgredido el tradicional concepto del arte y sus límites, -más allá de lo imaginable en en el último tercio del siglo XX-, permite apreciar el libro que tienen en sus manos, “Bellas Artes y trincheras creativas” por tener una gran relevancia y actualidad, puesto que todos sus autores, de uno u otro modo, se han centrado en una de las tradicionales clasificaciones de las Bellas Artes, a la vez que demuestran que los medios y lenguajes del arte han expandido sus raíces gracias a la aceptación de la tecnología como una herramienta más al servicio del arte y los artistas.

Lejos queda ya la clasificación de las Bellas Artes que Charles Batteaux hiciera en 1747, las manifestaciones artísticas por él conocidas distan en su estética, materiales y herramientas con las que son propias de nuestro tiempo. No obstante, en este libro se demuestra que el arte, -desde su concepto, práctica o expansión a otras manifestaciones-, así como las técnicas y demás útiles usados desde el Renacimiento hasta la actualidad,

han de ser revisados y puestos al día tras pasar por el filtro del símbolo de nuestro tiempo: el uso de internet y el potencial de los recursos web. Internet se convierte así, en una herramienta al servicio del arte, que ha influido tanto en sus estudiosos como creadores, en sus formas de investigar, posicionarse y exhibirse. Por tales razones, ésta obra, supone una auténtica reivindicación de la expansión del término de Batteaux, de la actitud combativa de la creatividad, además de la reiteración de que el arte y las manifestaciones artísticas pasan por un proceso camaleónico para adaptarse a su tiempo, recuperar su vigencia y con ello su actualidad.

El arte fagocita, se enreda y apropia la cultura cotidiana, sus éxitos y sus fracasos, sus miserias y bellezas, así pues, la arquitectura, la escultura, los materiales, las innovaciones tecnológicas, el dibujo, la restauración y la literatura se abren paso en este libro. No cabe duda que obras como esta, presentan un corpus visual de gran interés, permitiendo con ello la interacción entre el lector y el arte, entre el artista y el público, fomentando el análisis y el debate, además de observar el alcance de la expansión del referido término “Bellas Artes” gracias a las reflexiones que sus investigadores nos presentan.

Presentación

JOSÉ LUIS CRESPO FAJARDO

Esta obra contiene las aportaciones de un destacado elenco internacional de estudiosos. Es el resultado del esfuerzo conjunto a la busca de un pretendido discurso ecléctico, reflejo de señeras disciplinas y líneas de investigación, que tienen como denominador común el empuje creativo-combativo con que autores de distintas áreas abordan hoy en día la actividad investigadora.

Así pues, de modo general, encontramos propuestas de amplio enfoque, comenzando por el planteamiento de un debate sobre la educación y la investigación artística en la sociedad actual. Seguidamente se sacan a colación temas sobre el reciclaje como medio sostenible de expresión plástica, y sobre la escultura en la arquitectura urbana desde el concepto de Huizinga de "Homo Ludens". A continuación hallamos informes sobre las innovadoras piezas manufacturadas con piel de cabra de Araceli López, y en relación al arte de la intervención artística contemporánea en el espacio público, considerando especialmente sus imbricaciones sociopolíticas.

El libro acoge también estudios sobre el uso con fines gráficos de un material con tanta transcendencia simbólica como es la sangre, y sobre el valor del micrófono en la actividad radiofónica de Ramón Gómez de la Serna, de acuerdo una revisión del mismo en un original proyecto web. Asimismo, encontramos documentos referentes al legado de estudios anatómicos de Leonardo da Vinci, y un original análisis del teatro del dramaturgo Isidro Luna, atendiendo a sus

particularidades estéticas y políticas. Finalmente, para concluir se plantea un capítulo referente a los últimos trabajos de restauración en escaleras renacentistas españolas, y un original estudio sobre la literatura de la "Nueva narrativa argentina."

Como adujera de forma preclara Guilles Lipovetsky, ciertamente nos hallamos en una era del vacío. La sociedad posmoderna, abocada a la deserción de valores y al consumo hedonista e individualista de momentos efímeros, impacta de modo trascendental en todas las variantes de la creatividad artística. Desde la trinchera podemos observar la destrucción de conciencias, la banalización de la cultura en el marco de una batalla estancada. Es en este contexto que la creación se parapeta, recobra fuerzas y plantea nuevas estrategias, ideas y tácticas.

Cuando las visiones pálidas hacen nacer la sombra

JUAN CARLOS ARAÑÓ GISBERT

LIDIA S. CÁLIX VALLECILLO

CARMEN ARAÑÓ ROMERO

Resumen:

Los seres humanos logran mejor adaptación social cuando son capaces de converger innovación y políticas sociales. Las Artes constituyen una parte de la cultura y, como consecuencia, un elemento indispensable de adaptación al futuro y de bienestar y progreso, constituyendo una industria estratégica de crecimiento sostenible y uniformidad social. No es sencillo obtener un reconocimiento social para la Investigación en Artes, puesto que han existido alejadas del mundo académico e investigador, sin embargo, la Investigación en Artes puede suponer una reflexión epistemológica de gran interés por el modo en que aborda la comprensión de la realidad y las metodologías que implementa.

Palabras clave: Investigación, artes, conocimiento artístico, transferencia de conocimiento, metodologías cualitativas.

* * * * *

1. El mundo del futuro próximo

Los estados miembros de la UNESCO creen firmemente que para lograr los Objetivos de Desarrollo del Milenio ¹, un componente clave de la agenda internacional de las políticas sociales y desarrollo para el año 2000 por las Naciones Unidas.

Y debe darse un compromiso correspondiente y prioritario entre investigación y políticas sociales.

El desafío consiste en establecer unos cimientos nuevos para políticas que se apoyen en conocimientos rigurosos sobre el funcionamiento de las sociedades y que reconozcan la responsabilidad indiscutible de los Estados respecto al bienestar de sus ciudadanos y la contribución esencial de la Sociedad Civil en todos los niveles.

El reto de este debate se encuentra contenido en el mismo concepto original de “*ciencia social*”. Siendo estrictos estaríamos hablando de un ámbito de la ciencia que se ocupa de los seres humanos en sociedad, con todas las ventajas y problemas de control o aislamiento que pudiera acarrear (Chomsky, 1987). De hecho, el término ciencia no se comprende si no es como producto simbólico humano. Una ciencia que se aísla a sí misma del mundo social es irrelevante e inútil. Nadie percibirá su existencia. Podemos afirmar que las ciencias sociales se ocupan de todo lo que no estudian las ciencias naturales.

Las personas tienen la conciencia y capacidad de desarrollar representaciones abstractas que afectan a su comportamiento. Por eso la interacción social se mueve por medio de diversas reglas y normas, supuestas y convencionales; las ciencias naturales, en cambio, trabajan con objetos fácticos y se caracterizan por el rigor con que ponen en práctica el *método científico*; como consecuencia, las ciencias sociales, en general, no postulan leyes universales.

Una actividad humana, social, académica que únicamente pretenda la severidad científica, es poco notable porque no logrará

tener ningún sentido. Podría afirmarse que los científicos sociales, lejos de asumir en su trabajo la expansión de una racionalidad única, usan la astucia y la destreza de los mejores artesanos y diplomáticos para intervenir en los mundos sociales y naturales, buscando que la construcción de representaciones cumpla las funciones que ellos pretenden alcanzar (Fourez, 1994). Es una de las ventajas que las ciencias sociales tienen frente a las demás y que manifiesta la versatilidad y flexibilidad metodológica que les es característica. En términos generales, existe la necesidad de resolver dos déficits que, en cierto sentido, son reflejo uno del otro: por un lado, persisten las generalizaciones desfavorables del mundo académico hacia las ciencias sociales y, por otro, impone unos ritmos de tiempo particulares (Pedró, 2011).

2. Investigar en Artes

Una de las cuestiones importantes, y tradicionalmente reclamada desde las instituciones artísticas, es considerar que las artes han sido y son un ámbito “distinto” del conocimiento humano que necesita un tratamiento especial y diferente a cualquier otro de las Ciencias Humanas y Sociales y, por más extensión, al de cualquier otra actividad humana, como si la práctica artística fuera otorgada por una raza alienígena extraña y particular (Arañó y Mañero, 2003). Es probable que en otros ámbitos sociales como el económico y el administrativo se posea una visión parecida y, como consecuencia, la transferencia de conocimiento se haya limitado excesivamente. Me refiero al “valor” fiduciario o a la capacidad de “rentabilidad” social del conocimiento generado por las artes.

Es evidente que las Artes, en nuestra tradición científica occidental, no han constituido nunca una parte plena del Saber Humano sino que su trabajo y estudio siempre estuvo más

relacionado con capacidades no vinculadas a lo que socialmente denominamos conocimiento y esto, a su vez, ha influido en una visión industrial de los productos propios del arte (Arañó, 1992, 1993, 1994, 1996, 2002). Los estándares y criterios de relevancia e impacto que han predominado son los propios de ámbitos técnicos y ciencias experimentales (Brea, 2005; Hernández, 2006) y estos mismos han condicionado la mirada de las universidades y agencias externas de evaluación de la actividad universitaria. Y así, podemos encontrar como la actividad docente e investigadora universitaria, relacionada con las Ciencias Humanas y Sociales, se ha desconsiderado respecto a las Ciencias Experimentales y mucho más a las hermanas pobres de las Ciencias Humanas y Sociales: las Artes. La ayuda y la financiación han sido escasas y limitadas y los criterios de evaluación seguidos han sido muy dependientes de referentes confeccionados para otros ámbitos (por ejemplo, la limitación y escasez de listados de revistas indexadas o la cantidad de instituciones que se ocupan de actividades artísticas indican el interés de nuestra sociedad por ellas).

Otra de las cuestiones esenciales a la hora de apreciar las Artes como un contenido del Saber Humano es la valoración personal refractaria respecto a las mismas. Durante mucho tiempo, aún hoy, hemos considerado que la cultura y las Artes, parte fundamental de la cultura, son algo propio de minorías - es algo compartido por todos; y en nuestra “fuerte” visión colonizadora e imperialista de mundo occidental no nos detenemos en pensar sobre qué supuestos basamos nuestra mirada, si es cierta o no y en qué grado (Arañó, 2007).

3. Cultura y Arte

Usualmente se acepta la dificultad en definir la “cultura”, como una manifestación de imprecisión y determinación de su

ámbito de estudio y acción. Por un lado, puede hacer referencia a las artes, en general, a los aspectos en que se manifiestan estas, incluidas todas y las distintas formas de arte, así como a los bienes y servicios culturales. Por otro, tratamos de incluir los comportamientos humanos que se relacionan con estos y otros conocimientos, siendo estas conductas las que determinan dichas artes y sus circunstancias (Arañó, 2006).

Sin embargo la cultura constituye el núcleo del desarrollo humano y de civilización. Decía Octavio Paz: “Toda cultura nace de la mezcla, del encuentro, de los choques. Por el contrario, a raíz del aislamiento mueren las civilizaciones”. En definitiva las Artes no constituyen un elemento aislado y sin referencia en el conjunto de una cultura y del saber de ese grupo social.

Usualmente se ha juzgado que la cultura es un factor de uniformidad y conservación social, y es posible que en muchos momentos y épocas actúe y haya intervenido de ese modo, aunque también lo ha hecho en sentido contrario, son muchos los conflictos internacionales, religiosos y culturales como para no dejar clara la conjetura. La cultura es el conjunto de rasgos materiales y espirituales propios que caracterizan y distinguen a una sociedad y a un grupo social. Se refiere a todas las artes, así como a los modos de vida, sistemas de valores, tradiciones, creencias y visiones del mundo (Thompson, 2002).

Además, en otro orden de cuestiones, la formación de los profesores e investigadores en artes y áreas relacionadas con estas siguen presupuestos prácticos que no se comprenden bien en las áreas experimentales. Es como si ambos vivieran completamente de espaldas.

Sin embargo, la contrapartida social es que empresas financieras, como los bancos, explican su desarrollo y producción en unos términos que identifican precisamente lo que para ellos es significativo de “rentabilidad y desarrollo”, la cultura se convierte en índice de excelencia.

Y de este modo la investigación y la innovación ocupan un lugar relevante en la agenda de crecimiento y empleo de la Unión Europea. Se ha animado a los países miembros a que, para 2020, inviertan un 3% del PIB en I+D (1% financiación pública y 2% inversión del sector privado). Se calcula que con esta medida se pueden crear en torno a 3,7 millones de puestos de trabajo y aumentar el PIB anual en cerca de 800.000 millones de euros.

La Unión Europea se esfuerza en crear, para 2014, un Espacio Europeo de Investigación único, en el que los investigadores puedan trabajar desde cualquier lugar de la Unión Europea y en el que se estreche la cooperación transfronteriza.

4. ¿Para qué investigar en Artes?

¿Qué diferencia existe? ¿Qué actividades relacionadas con la práctica artística se pueden considerar investigación? ¿Qué criterios permitirían una evaluación de esa actividad investigadora? Es evidente que estas preguntas encierran un desafío de la universidad actual que debe ser abordado en uno de los peores momentos de su historia.

La actual investigación en artes, para bien o para mal, ha seguido fundamentalmente las direcciones y orientaciones de las tesis doctorales realizadas en los distintos departamentos universitarios relacionados con este tipo de enseñanzas. Aunque

en descargo de estos últimos hay que destacar la incompreensión suscitada por parte de las agencias en evaluar sus proyectos (el caso español). Esto describe un panorama poco prometedor y menos propicio de cara a un futuro más o menos inmediato.

La paradoja se produce cuando las universidades otorgan reconocimientos y honores a artistas visuales, escénicos, músicos, poetas que sin embargo le niegan a sus propios profesores e investigadores. Con todo, no puede justificarse la ausencia de una investigación en artes consecuente con la colación de doctorados honoris causa a personalidades o trayectorias artísticas globales y hasta con los doctorados regulares.

El valor de la investigación se ha dado fundamentalmente desde criterios que han primado la proyección y rentabilidad económica inmediata y no a largo plazo, este es un aspecto primordial a la hora de realizar un balance objetivo. El sinónimo de investigación es la indagación disciplinada y que las características de esta actividad son: *accesibilidad, transparencia y transferencia* (Gurdián-Fernández, 2007). En otras palabras, se espera que una investigación sea clara y articulada y, a la vez, se relacione con cuestiones propias del ámbito del conocimiento que estudia. Se centra en cuestiones y contexto propio y así proporciona la comprensión del objeto de estudio, para ello selecciona y utiliza aquellos métodos que facilitan el entendimiento de los resultados obtenidos permitiendo también el uso de los resultados por otros.

Y aún más, podemos encontrar una referencia mucho más comercial que se podría relacionar con la transferencia de los resultados de investigación en Artes. Se trata de la

contribución real y sustancial que las industrias culturales y el sector creativo están realizando al PIB, al crecimiento y al empleo nacional (español) y europeo. Un ejemplo: en un estudio independiente llevado a cabo para la Comisión se calculó que más de cinco millones de personas trabajaron en 2004 para el sector cultural, lo que equivale al 3,1 % de la población empleada total en la Unión Europea. El sector cultural contribuyó aproximadamente en 2,6 % al PIB de la UE en 2003, con un crecimiento considerablemente más elevado que el de la economía en general entre 1999 y 2003. Estas industrias constituyen un activo esencial para la economía y la competitividad europeas en un contexto de mundialización. Si consideramos los estándares nacionales (españoles) esos niveles se incrementan. Así pues las Artes y la creatividad son una base para la innovación social y tecnológica y, por lo tanto, representan un importante motor de crecimiento, competitividad y empleo en la Unión Europea.

5. Investigación predominantemente positivista

El positivismo es un paradigma teórico-epistemológico que surge a mediados del siglo XIX y llega hasta la primera mitad del siglo XX e impregnó el mundo científico. Supuso la respuesta que la burguesía, como nueva clase emergente-hegemónica, daba en el plano filosófico a la iglesia católica que estaba perdiendo espacio e influencia después de dominar el mundo social e intelectual durante todo el período correspondiente al modo de producción feudal y a buena parte del capitalismo creciente. Y de este modo se impuso como planteamiento filosófico de vida a los problemas relacionados con la ciencia, su concepción y resolución activa (Escudero Barrows, 1998).

En el mundo contemporáneo de hoy la fuerza del conocimiento científico nadie la pone en duda, pero no todo lo que sugiere respecto a la ciencia es realmente científico, ni todo lo que vinculamos a las Artes son por fuerza cuestiones relativas a ese conocimiento. Por ejemplo, el positivismo, que concentra en su seno todos los aspectos más negativos de la filosofía burguesa, se presenta como una filosofía científica, pero sus premisas conducen a la conclusión falsa de que jamás podemos, ni podremos conocer los procesos y fenómenos del mundo real con la exactitud que pretende y que, como demuestra el materialismo dialéctico, las cosas existen independientemente de nuestro pensamiento, existamos o no.

6. Investigar en Artes

El conocimiento y la investigación misma, en su actuación, generan y producen progresos y nuevas formas de vida cultural (Gergen, 1996). Y el mismo desarrollo de la epistemología va favoreciendo el abordaje de problemas distintos apropiados a los modelos de relación con la experiencia y la vida.

¿Qué significa investigar en Artes? ¿Existe una necesidad académica o real? ¿Investigar es cumplir la rigidez de unos requisitos y de un modelo o supone algo más?

Desde la perspectiva anterior, en las investigaciones en Arte el conocimiento en si ha planteado dificultades de consideración. La ausencia de una tradición de estudios artísticos, en el caso español, ha dado lugar a una ausencia de conocimiento organizado como tal y a confundir los contenidos del mismo otorgando valor a cuestiones y aspectos que nada tienen que ver con investigación. A esta situación poco estable se le añade la

usual arbitrariedad y falta de propiedad con que se usan ciertos conceptos determinantes en los ámbitos artísticos: investigación, creatividad, parámetros, paradigma..., son solo unos pocos ejemplos.

La investigación se asocia normalmente a las actividades que median entre una posición inicial, que puede responder a diferentes motivaciones y que parte o puede partir de distintas posiciones e intereses de los individuos involucrados, y la consecución de un resultado final. Y ciertamente, las circunstancias a lo largo de todo el proceso pueden provocar cambios tanto en las posiciones y motivaciones como en los intereses (Hernández, 2006).

Las dificultades de la práctica artística residen principalmente en aceptar o adquirir aquellas características que la investigación plantea como necesarias e idiosincrásicas y que casi siempre median entre la intuición y el potencial rigor requerido en la aplicación metodológica de dicha investigación.

Existen tres problemas generales para el desarrollo de la investigación artística: su formalización, los productos de investigación y la estandarización de sus métodos y evaluación (López Cano, 2012).

La investigación académica tradicional requiere cumplir con estrictos protocolos. En realidad la formalización se desprende de la necesidad de asegurar la comprensión de los resultados. Esta formalización demanda la especificación de un título y, tal vez, subtítulo, objetivos, problemas y preguntas de investigación, hipótesis, elección de una metodología y tareas de investigación pertinentes, justificación, referencias y fuentes, un cronograma, etc. La investigación artística no debe renunciar a

una formalización adecuada, si bien puede iniciar un proceso de adaptación a los objetivos, idiosincrasias y características de la tarea artística. Sin embargo, de su formalización dependerá la distinción entre el trabajo creativo e investigación a través de este.

Se puede afirmar que deben concurrir tres elementos fundamentales que no pueden estar ausentes en un proyecto de investigación artística:

a) El Problema o *pregunta* de investigación basada en centros de interés, intenciones y objetivos.

b) Un protocolo registral secuencial de hechos y/o experiencias de investigación

c) El Producto resultante exclusivo de la investigación que debe y será comunicado y compartido socialmente.

a. El problema o *pregunta* de investigación define lo que se pretende explorar, se deriva del conocimiento que se tiene del ámbito de conocimiento de las artes en que pretendemos intervenir, en el se expresan las inquietudes o la curiosidad precisa que motiva el estudio consciente, sistemático y crítico. El tema de la investigación debe ser claro, explícito y público. Por lo general, debe responder a una inquietud de la comunidad artística. Por más subjetivo o personal que pueda ser, la comunidad debe notar su pertinencia, utilidad o importancia. Si no se parte de preguntas de investigación concretas no podremos establecer criterios de evaluación para la investigación artística. Cuando no existe una pregunta clara, se corre el riesgo de caer en lo que las comisiones llaman *especulación estética*: un deambular errático sobre inquietudes aun no formuladas explícitamente (Guaus 2011 y 2012). Este extravío es legítimo y

hasta necesario en las primeras fases de la investigación, pero un proyecto no puede ser considerado como tal, si no se constituye a partir de una pregunta de investigación clara, definida y explícita. Ciertos estudios de carácter etnográfico, estructuralmente similares a los artísticos, poseen un carácter ‘emergente’, esto indica, entre otras cosas, que parten de ‘centros de interés iniciales’ que proveen primeras categorías de estructura, que pueden cambiar a medida que la investigación avance, dando lugar a nuevas categorías y que, a su vez, contribuyen a la organización (Gutiérrez Pérez, 2005).

b. Otro elemento fundamental en la formalización de la investigación artística es el *registro sistemático*, minucioso y continuado de las actividades, hechos y experiencias de investigación. El recuento y descripción de las mismas se puede hacer por medio de bitácoras, blogs, videos, audio, etc. sólo con una documentación adecuada del proceso se pueden sustentar sus resultados, conclusiones y su comunicación y evaluación (Guaus 2012).

c. Un problema complejo lo constituyen los *productos resultantes* de la investigación artística. ¿Las obras, interpretaciones, grabaciones, instalaciones o performances derivadas de la experiencia creativa son en sí mismos el producto de investigación o son necesarios otros elementos complementarios o autosuficientes como trabajos escritos u orales? Se discute mucho sobre esto. En algunos lugares, se considera producto aceptable exclusivamente el trabajo escrito u oral presentado en forma de memoria, libro, artículo, conferencia, debate, etc. En otros, se combina la obra artística con el trabajo escrito u oral que manifiesta de forma menos metafórica, complementa o extiende los aspectos más teóricos de la obra práctica. Cuanta más subjetividad posea un trabajo

más necesidad de justificación requerirá.

A diferencia de la creación, toda investigación, incluyendo la artística, debe generar artefactos cuya principal función no sea la contemplación estética, ni la apreciación sensible sino la transferencia eficaz del conocimiento descubierto o generado en el proceso de investigación-creación. Que arroje las explicaciones que nos permitan alcanzar o comprender de modo coherente aquellos conceptos, hechos, aspectos o cuestiones relativas al problema de estudio que el conocimiento holístico y/o sensible necesite para relacionar y explicar las dimensiones tratadas. Sin embargo, no se deberían cerrar sus posibilidades únicamente a un trabajo escrito u oral, sino que deberían contemplarse también otros formatos como los audiovisuales y multimedia, aquellos que fueran precisos para la intención investigadora.

Corey (1953) estableció los elementos significantes de la metodología científica:

- a. Identificar una problemática sobre la que un individuo o grupo tengan interés y se desee tomar medidas.
- b. Seleccionar un problema específico formulando una hipótesis o predicción que implique un objetivo y un procedimiento. Este objetivo específico debe considerarse en relación con la situación total.
- c. Registrar cuidadosamente las acciones adoptadas y la acumulación de evidencias para determinar el grado en que la meta se ha alcanzado.
- d. Inferir desde la evidencia de las generalizaciones

observadas respecto a la relación entre las acciones y el objetivo deseado.

e. Probar continuamente las generalizaciones en situaciones de acción.

En resumen comprender el proceso de la investigación que pondera la práctica supone centrarse en dos cuestiones esenciales: en los participantes y enfatizar la naturaleza recursiva del proceso de acción (Elliot, 1990), y esto es precisamente lo que las Artes ponen de relieve.

El último de los temas conflictivos y no consensuados es el de la evaluación de este tipo de investigación: ¿cómo valorar las investigaciones y los proyectos que se centran en el uso metódico de la práctica? Por el momento la estrategia consiste en difundir casos ejemplares que permitan ir determinando metodologías adecuadas, protocolos de investigación, estándares de calidad, criterios y métodos de evaluación. Por eso resulta importante constituir una comunidad de pares con experiencia en el desarrollo y evaluación de proyectos artísticos que permitan elaborar publicaciones y manuales e ir divulgando las ideas al respecto (Hernández, 2006).

7. La Investigación Basada en Artes (IBA)

Además, todas las metodologías cualitativas que implementa la investigación basada en las artes (IBA) son extremadamente maleables en concepto y desarrollo, asumiendo muchas formas y enfoques. Este tipo de investigación puede permitir a los investigadores hacer un llamamiento a las perspectivas y sensibilidades desarrolladas a lo largo de toda una vida de participación en las artes, de manera que dan forma a la

generación y la presentación de los datos (Bresler, 2002) de una manera distinta. Puede ampliar los recursos para dimensionar el acto de dar sentido a los acontecimientos y situaciones, lo que nos permite reconocer las obras de arte en sí mismas como formas de representar la comprensión sobre la vida humana, y reconocer una cierta particularidad e interés en los modos de la investigación.

Es evidente la falta de comprensión de la estructura administrativa y universitaria hacia todo lo que no es compartido por la “verdad positivista”, pero tampoco es un argumento que justifique la exclusión de investigaciones sensatas. Es decir, se trata de diferenciar claramente entre los *distintos alcances profesionales* que la práctica artística pueda tener. En otras palabras, no es poner un altar cualitativo a la investigación en artes sino reivindicar la situación lógica y real de la investigación en artes o de las ciencias sociales en el lugar que les corresponda. Ahora también, es legítimo y coherente reclamar en los ámbitos artísticos una revisión crítica de sus posiciones respecto a lo que consideramos investigación.

Debemos dejar a un lado los intereses particulares que habitualmente se centran en querer reconocer como investigación cualquier tipo de actividad artística (Hernández, 2006). Existen muchas dificultades para considerar que cualquier actividad artística sea “investigar”, por muy creativa que sea, tal vez pueda ser una parte de la investigación si reúne unas características determinadas. Además otra cuestión aparte sería cómo evaluar o valorar esa producción si la producción artística siempre se consideró muy subjetiva y poco participativa. ¿Cómo generar y asegurar la transferencia de resultados si la práctica artística original es cuestión de minorías? Además no en todas las artes los modelos tienen el

mismo papel, presencia, ni protagonismo. ¿Cómo organizar la comprensión de una actividad que por definición es metafórica, alegórica, simbólica y subjetiva? Y muy especialmente en el ámbito de la interpretación musical. Muchas de las experiencias hasta la fecha no pasan de ser descripciones retóricas documentadas de interpretaciones anteriores (Polifonía, 2010). ¿Dónde puede residir alguna de esas características de originalidad e innovación que parecen querer asegurar las investigaciones?

Para conceptualizar la investigación sobre/para/a través de las artes debemos considerar cuales son los intereses y las intenciones. Desde 1978, en España, ha existido la necesidad institucional de realizar programas de doctorado y como consecuencia tesis doctorales; se ha necesitado *demostrar la capacidad investigadora*. Estas demostraciones se han valorado desde cada uno de los ámbitos universitarios que las han generado, organizado, y permitido en los términos y requisitos que cada cual ha entendido sin que se hayan dado unas condiciones generales y/o particulares que permitieran una valoración en términos más competitivos y generalizables.

El rasgo que más caracteriza la investigación artística se inserta en una empresa creativa (composición o interpretación) y subsume en ésta todos los demás elementos. Ahora bien, la investigación dentro de la actividad creativa, requiere un trabajo especial y específico que garantice la transferencia de conocimiento, garantice un procedimiento ajeno al interesado y no sólo propicie una experiencia estética. Hasta cierto punto se trata de diferenciar entre actividad particular y social, cuanto menos en sus prácticas e intereses.

Se podría diferenciar que existen tres principales áreas de trabajo de investigación (en los Conservatorios europeos): 1) Investigación *SOBRE* la práctica artística; 2) *PARA* la práctica artística y 3) *A TRAVÉS* de la práctica artística o *investigación artística* (López Cano, 2012).

Pero el ámbito investigador no es un lugar para aficionados (Zeichner, 2001); el hecho de que las metodologías cualitativas permitan una flexibilidad notable no justifica una actuación ignorante. En realidad la Investigación Basada en Artes (IBA) no es más que la práctica artística posee una pretensión indagadora. Es el reconocimiento de que las artes, obras y acontecimientos artísticos pueden ser considerados productos de investigación per se. Que pueden aportar sus propias "*affordances*" -calidad de los objetos y/o ambientes, relacionadas con la intuición- que permiten realizar acciones y/o describir las complejas formas y características de la realidad, de modo que implican tanto epistemología y metodología (Gibson, 1982) como exploraciones de ideas, temas y asuntos que nos importan, y como formas de teorizar sobre el mundo. La Investigación Basada en Artes reconoce la existencia (y acciones) de múltiples formas de representación, pero siempre en relación al protagonista y dependiendo de sus capacidades (Gibson, 1977).

La posición que articula Sullivan (2004) se basa esencialmente en la premisa de que "la obra imaginativa e intelectual llevada a cabo por los artistas podría llegar a ser un tipo de investigación". Las obras de arte se hacen a través de un proceso que, en todos los aspectos significativos, manifiestan tareas, actitudes y procesos de investigación que se dan en otros campos y de este modo podrían constituir el producto-resultado que incorporan los procesos mediante los cuales la información

fue generada, analizada e interpretada. El artista-investigador comprende la experiencia de estudio, en particular, como fuente teórica y práctica, y especula en el proceso – apoyándose en el cuestionamiento constante y la experimentación. Sullivan reitera que muchos artistas están involucrados diariamente en prácticas de investigación, cuanto menos de un tipo de investigación, y que en las obras de arte se producen esencialmente afirmaciones teóricas, interpretaciones de la experiencia vivida, posiciones sobre temas de gran significado humano, a la par que tratados intelectuales y hasta filosóficos. Eso no excluye el reconocimiento del alcance e intensidad de tal implicación.

Sin embargo, Sullivan considera que los objetivos (así como los medios) de la investigación basada en la práctica artística son artefactos “distintos”. Los identifica como una explicación del objetivo de la investigación que trata de imponer el orden en la forma de causalidad, previsibilidad y resultados sistemáticos y generalizables. Estas preocupaciones no son insignificantes, no importa en que ámbito metodológico se inscriban. Incluso en los estudios cualitativos -como en las novelas que leemos, las películas que vemos, los objetos y las imágenes que nos encontramos, la música que escuchamos- buscamos indicios de significado que nos permitan comprender, seguir y llegar a otras situaciones. Sullivan sugiere, sin embargo, que estas preocupaciones pueden entenderse mejor como resultado de una búsqueda de la comprensión que nos permita considerar las cosas de manera diferente. Sin embargo, la práctica de la Investigación Basada en Artes, entendida como modelo de estudio, aumenta la complejidad y el fenómeno de las cosas, en lugar de poner orden en los fragmentos de experiencia compartimentados y etiquetados por categorías. En otras palabras, parece que el rigor del método le asusta y se reafirma en el potencial de transformación del desorden y la complejidad que revisten las obras de arte. Tenemos que pensar de manera diferente

sobre el proceso de lectura e interpretación de la investigación y el proceso de realización de la misma. Tanto el artista-investigador como el público-lector se enfrentan a retos que difieren radicalmente de los encuentros desapasionados que hemos llegado a reconocer como investigación. Carol Becker (2002) observa: "Los artistas acuden a las ambigüedades y marginalidades que a otros les incitan a huir", cuando la práctica artística se convierte en investigación, estas ambigüedades y marginalidades deben ser preservadas y respetadas.

El enfoque no asegura un mismo modo de investigación en historia, teoría o crítica del arte, ni tampoco es una variante de las artes basada en investigación educativa, donde lo visual es visto principalmente como una expansión de las formas que utilizamos para representar la información. Es particularmente revelador, entre la serie de críticas y renunciaciones que provoca, hacer etnografía visual con el análisis de Sarah Pink, (2001) sobre el texto de Sullivan.

Sullivan propone que la construcción del conocimiento acerca de la creación artística y las teorías producidas a través de la creación artística debe realizarse en sus propios términos. Insinúa que diferentes caminos pueden conducir al mismo destino: la comprensión de importantes preocupaciones humanas que es el objetivo fundamental de la investigación, y esta se puede alcanzar por diversos medios apropiados para diferentes campos de estudio. Señala, "el tipo de investigación que hacen los artistas en los estudios, las aulas, las comunidades, y en el ciberespacio, comparte con el hacer de nuestros colegas en las humanidades y en las ciencias sociales y físicas. Esta es una búsqueda del conocimiento y la comprensión, y en esta búsqueda creativa nadie tiene derechos de autor sobre las ideas".

Sin embargo, tratado en profundidad se podría apreciar que varias áreas de investigación artística se confunden con tareas y objetivos propios de la investigación *sobre* la práctica artística y aún de la investigación *para* la práctica artística. Las fronteras son difusas y sutiles, no se trata de obsesionarse por encontrar sus respectivos límites. El rasgo que más caracteriza la investigación artística es que por lo regular se inserta dentro de una empresa creativa (composición o interpretación) e involucra en ésta todos los demás elementos. Ahora bien, la investigación dentro de la actividad creativa, requiere de un trabajo especial y específico que garantice la transferencia de conocimiento y no sólo propicie una experiencia estética. Hay que evitar la equívocidad del trabajo creativo ordinario con la investigación y/o desarrollar una actividad particular personal a través de la articulación de competencias artísticas con las que pretenden iniciativas investigadoras.

Es muy probable, como apunta Brea (2005), que una de las razones para considerar esta perspectiva de las artes resida en el asentamiento progresivo de la imagen tiempo ² generando la singularidad de la *experiencia de imagen*. Entendiendo la imagen estática convencional como el signo representativo de las artes dado en un tiempo suspendido, estatizado, único que en nuestros tiempos ha cambiado a un tiempo expandido, continuo, no espacializado que contagia a la obra y a la representación y se temporaliza interiormente potenciando su dispositivo narrativo (Benjamin, 1973).

Las ciencias sociales son un proyecto de comprensión total de los hechos humanos, esos hechos que son influidos y modificados por la actuación y libertad de los seres humanos (Trevijano Echeverría, 1994). Están ligadas a las posibilidades de transformación y los cambios que exige el mundo actual

(Cerdeña, 1991). Por lo que, en definitiva, reconociendo la complejidad de la realidad social, y la existencia en la misma de diversos niveles (fáctico o distributivo, significativo o estructural-cualitativo: códigos, motivacional, o simbólico intencional: deseos, valores, creencias, intenciones, etc.), se tiende a recuperar el proyecto integral de conocimiento originario de la ciencia social, como articulación de teoría y práctica para la transformación social (Ortiz, 1995). Pero no se trataría sólo de una ciencia categorial, sino de una ciencia interpretativa de carácter empírico que arriesgue hipótesis generales que sirvan, entre otras cosas, para modificar el sentido común (Bouza, 1988). La vida es entendida a partir de la propia experiencia, por lo que las ciencias humanas no pueden pretender la comprensión de la vida a través de categorías externas a ella, sino a través de categorías intrínsecas, derivadas de ella misma (Ortega y Gasset, 1957; Parra, 1997). En fin, las ciencias requieren de un cambio revolucionario de los supuestos científicos básicos y de los modelos para entender la experiencia y la conducta humana (Martínez Minguez, 2001).

No se trata de una tarea sencilla. Nadie había prometido soluciones claras y el mundo de la ciencia es amplio y variable. Problemas diversos y difíciles han ido surgiendo en el desarrollo de las ciencias sociales: la falta de integración teoría-práctica (Vergara y Gomáriz, 1993), dificultad de generalización y del poder de predicción (Hegenberg, 1979), carencia de leyes universales (Noya Miranda, 1994), la relación entre la observación y teoría (Chalmers, 1982), la complejidad de los factores en estudio (Hegenberg, 1979), dificultad en comprender lo cotidiano, y aún más cuando la reflexividad de los participantes sobre su acción será siempre incompleta (Noya Miranda, 1994), (Mallorquín, 1999), la relación entre conocimiento y poder (Foucault, 2012), la dificultad para

reconstruir la realidad desde el punto de vista del actor (Schwartz y Jacobs, 1984). De aquí que este reto para las Artes, en caso de aceptarse, no puede quedar únicamente en manos de un grupo de élite, minoritario y sesgado. Se trata de un trabajo colectivo, inmenso, inconmensurable, que requiere ser abordado a lo largo de mucho tiempo por múltiples científicos y comunidades de todas partes y que exige tomar acuerdos colectivos.

Notas:

1. MOST es el único programa de la UNESCO destinado a fomentar la investigación en ciencias sociales, de este modo el Programa MOST cobra una posición central en la promoción general de los objetivos de la organización.
2. La *imagen tiempo* es un concepto, un tanto poético, con el que el prf. Brea trata de describir la imagen que transcurre en el tiempo y por tanto no permanece inmutable e inalterable. En realidad constituye uno de los elementos esenciales de comprensión estética.

Referencias:

- ARAÑÓ, J. C.: "Art Education in Spain: 150 Years of Cultural Ideology", in AMBURGY, P. M. et alt. (Eds.): *The History of Art Education: Proceedings from the Second Penn State Conference, 1989*, Reston, Va., NAEA, (1992).
- ARAÑÓ, J. C.: "La nueva educación artística significativa: definiendo la educación artística en un periodo de cambio", *Arte, Individuo y Sociedad*, 5, (1993), pp. 9-20.
- ARAÑÓ, J. C.: "Arte, Educación y Creatividad", *Pixel BIT. Revista de Medios y Educación*, nº 2 Junio, (1994), pp. 65-87.
- ARAÑÓ, J. C.: "El Valor del Arte", *Zehar*, 30, (1996), pp. 22-25.
- ARAÑÓ, J. C.: "Al Principio, fue la Imagen y no la Palabra", *Red Digital* nº 3. SIN 1696-0823, (2002), http://reddigital.cnice.mecd.es/3/firmas_arano_ind.html
- ARAÑÓ GISBERT, J. C.: "La Investigación en las Artes Plásticas y Visuales", en ARAÑÓ GISBERT, J. C. y MAÑERO GUTIÉRREZ, A. (eds.): *INARS*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la US, (2003).
- ARAÑÓ GISBERT, J. C.: "Hacia la Educación Artística del Siglo XXI: Estructura del Conocimiento Artístico", *Anuario Académico*, Maracay-Venezuela, Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL), 1 (1), (2006), pp.:51-70. ISSN: 1856-1187.
- ARAÑÓ GISBERT, J. C.: "La (Ir) Real Representación Artística", *II Talleres Internacionales de Arte Contemporáneo Open Art*, Zaragoza, Centro de Historia, (2007), pp. 100-9.
- ARAÑÓ, J. C. y MAÑERO, A.: "Los Fantasmas de la Práctica, Investigar en ArtesVisuales" en ARAÑÓ GISBERT, J. C. y MAÑERO GUTIÉRREZ, A. (eds.): *INARS*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la US, (2003), pp.: 15-24.
- BAMFORD, A.: *The Impact of The Arts in Education: A Global Perspective on Research*, (2005)
- BECKER, C.: *Surpassing the Spectacle*, New York: Rowand & Littlefield, (2002).
- BENJAMIN, W. (1936): *La Obra de Arte en la Era de la Reproductibilidad Técnica*, Madrid, Ed. Taurus, (1973).
- BORGENDORFF, H.: *El Debate sobre la Investigación en las Artes*, (2005) <http://www.gridspinoza.net/sites/gridspinoza.net/files/el-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes.pdf>
- BOUZA, F.: "Ciencia social, conocimiento espontáneo y sentido común", en

- REYES, R. (ed.): *Terminología Científico-Social*. Barcelona, Anthropos (1988).
- BREA, J. L.: *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Ediciones Akal (2005).
- BRESSLER, L.: "The Interpretative Zone in International Qualitative Research", en BRESSLER, L. y ARDICHVILI, A.: *Reserach in International Education. Expreience, Theory & Practice*, New York, Peter Lang Pub. Inc., (2002), pp.: 39-82.
- CERDA, H.: *Los elementos de la Investigación*, Santa Fe de Bogotá, Edit. Códice (1991).
- CHALMERS, A.: *La Ciencia y Cómo se Elabora*, Madrid, Siglo XXI, (1992).
- CHOMSKY, N.: *On Power and Ideology*, Boston, South End Press (1987).
- COLBERT, C. y TAUTON, M.: "Classroom Research in the Visual Arts", en RICHARDSON, V. (ed.): *Handbook of Research On Teaching*, Washington D.C., AERA, (2001), pp.: 520-526.
- Conclusiones del Consejo y de los Representantes de los Gobiernos de los Estados miembros, reunidos en el seno del Consejo, sobre el plan de trabajo en materia de cultura 2008-10* [Diario Oficial C 143 de 10.6.2008].
- CONSEJO EUROPEO: Cuando el Consejo Europeo aprobó la propuesta de la Comisión «Europa en el mundo – Propuestas concretas para reforzar la coherencia, la eficacia y la visibilidad» - COM(2006) 278.
- Recomendación del Parlamento Europeo y del Consejo, de 18 de diciembre de 2006, sobre las competencias clave para el aprendizaje permanente (2006/962/CE), (DO L 394 de 30.12.2006, p. 10).
- COREY, S.M.: *Action research to improve School Practices*, New York, Teachers College Press, (1953).
- ELLIOT, J.: *La Investigación Acción*, Madrid, Ediciones Morata, (1990).
- ESCUDERO BARROWS, E.: "Investigación educativa cantidad o cualidad; un debate paradigmático, Lugar: Revista Enfoque Vol. I N°2, (1998), http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/enfoques/02/docs/enfoques_02_1998.pdf
- FOUCAULT, M.: *Un Diálogo sobre el Poder y Otras Conversaciones*, Madrid, Alianza Editorial, (2012).
- FOUREZ, G.: *La Diversidad de Metodologías Científicas*, Madrid, Narcea, (1994).
- GERGEN, K.: *El Yo Saturado. Dilemas de Identidad en el Mundo Contemporáneo*, Barcelona: Editorial Paidós (1992).

- GIBSON, J. J.: “The Theory of Affordances”, en SHAW, R. y BRANSFORD, J. (eds.): *Perciving, Acting and Knowing*, (1977).
- GUAUS, E.: “Reporte del European Plataform for Artistic Research in Music. Belgrado, 8-10 April 2011” (2011).
- GURDIÁN-FERNÁNDEZ, A.: *El Paradigma Cualitativo en la Investigación Socio-Educativa*, San José, Costa Rica: CECC-AECI, (2007).
- GUTIÉRREZ PÉREZ, R.: “Los Estudios de Casos: Una Opción Metodológica para la Investigar la Educación Artística”, En MARÍN, R. (ed.). *Investigación en Educación Artística: Temas, Métodos y Técnicas de Indagación sobre el Aprendizaje y la Enseñanza de las Artes y Culturas Visuales*, Granada-Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada y Universidad de Sevilla, (2005), pp.: 151-174.
- HEGENBERG, L.: *Introducción a la Filosofía de la Ciencia*, Barcelona, Herder (1979).
- HERNANDEZ, F.: “”, en AAVV: *Bases para un Debate sobre la Investigación Artística*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, (2006), pp.: 9-50.
- LOPEZ CANO, R.: *La Investigación Artística en los Conservatorios del Espacio Educativo Europeo. Discusiones, Modelos y Propuestas*, (2012), <http://rlopezcano.blogspot.com.es/2012/06/la-investigacion-artistica-en-los.html>
http://ec.europa.eu/culture/eac/communication/consult_en.html
http://ec.europa.eu/development/body/theme/human_social/pol_culture1_en.html.
- RUFFOLO, G.: *Informe sobre la cooperación cultural en la Unión Europea – Giorgio Ruffolo – A5-0281/2001*.
- MALLORQUÍN, C.: *¿Metodología o Ciencia Social?*, (1999), <http://www2.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/06/metodo.htm>
- McLAREN, P.: *Pedagogía crítica y cultura depredadora. Políticas de oposición en la era posmoderna*, Buenos Aires, Editorial Paidós (1997).
- MARTÍNEZ MIGUELEZ, M.: *Comportamiento Humano. Nuevos Métodos de Investigación*, México, Trillas (2001).
- NOYA MIRANDA; F. J.: “Metodología, Contexto y Reflexividad. Una Perspectiva Constructivista y Contextualista sobre la Relación Cualitativo-Cuantitativo en la Investigación Social” en DELGADO, J.M. y GUTIÉRREZ, J. (eds.): *Métodos y Técnicas Cualitativas de Investigación en Ciencias Sociales*, Madrid: Síntesis, (1994), pp.:

- 121-140.
- ONU: *Objetivos del Milenio (ODM)*,
<http://www.un.org/spanish/millenniumgoals/>
- ORTEGA Y GASSET, J.: *El Hombre y la Gente*, Madrid: Alianza Editorial, (2010).
- ORTIZ, A.: “La confrontación de modelos y niveles epistemológicos en la génesis e historia de la investigación social”, en DELGADO, J. M. y GUTIÉRREZ, J. (comp.): *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*, Madrid: Síntesis, (1995), pp.: 87-99.
- PARLAMENTO EUROPEO: *Objetivos contenidos en el Decisión n° 1983/2006/CE del Parlamento Europeo y del Consejo*, de 18 de diciembre de 2006, relativa al Año Europeo del Diálogo Intercultural (2008) [Diario Oficial L 412 de 30.12.2006].
- PARRA, M.E.: “El Dualismo Explicación-Comprensión en la Metodología de la Investigación. Un intento para comprenderlo”, *Cinta de Moebio*, N°1, Universidad de Chile, (1997), <http://rehue.csociales.uchile.cl/publicaciones/moebio/01/frames27.html>
- PAZ, O.: *Encuentro de Vientos*, (2012), <http://espacesinstants.blog.tdg.ch/tag/octavio+paz>
- PEDRÓ, F.: *Tecnología y Escuela: lo que funciona y por qué*, Madrid, Fundación Santillana, (2011).
- POLIFONIA RESEARCH WORKING GROUP: *Researching Conservatoires. Enquiry, innovation and development of artistic practice in higher music education*. AEC Publications, (2010).
- PINK, S.: *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, Thousand Oaks, CA, SAGE Publications, (2001).
- SULLIVAN, G.: *Art Practice as Research Inquiry in The Visual Arts*, New York, Teachers College, Columbia University, (2004).
- SCWARTZ, H. D. y JACOBS, J.: *Sociología Cualitativa: Método para la Reconstrucción de la Realidad*, México, D.F., Editorial Trillas, (1984).
- THOMPSON, Ch.: “Art Practice as Research: A review Essay”, *International Journal of Education & The Arts*, 7(3), (2006), pp.: 1-11.
- THOMPSON, J. B.: *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México, Universidad Autónoma Metropolitana (2002).

- TREVIJANO ETCHEVERRÍA, M.: *En Torno a la Ciencia*. Madrid, Tecnos, (1994).
- UNESCO: *Desarrollo social: De la Investigación a la Política y a la Acción*, (2007)
http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/SHS/pdf/draft_concept_paper_es.pdf
- UNESCO: *Programa Gestión de las Transformaciones Sociales (MOST)*
<http://www.unesco.org/new/es/social-and-human-sciences/themes/most-programme/>
- UNIÓN EUROPEA: *Séptimo Programa Marco (2007-2013)*,
http://europa.eu/legislation_summaries/energy/european_energy_policy/i23022_es.html
- VALDEZ, J. C.: *¿Unidad en las Ciencias Sociales?*,
<http://www.monografias.com/trabajos13/integcie/integcie.shtml>
- VERGARA, J. y GOMÁRIZ, E.: “Teoría, Epistemología y Poder en la Sociología Latinoamericana de los Noventa” en *Fermentum*, 6-7. Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela (1993).
- WEINBERG, N.M.: *The Impact of the Art son Learning*, (1999),
<http://www.berksmusic.com/whymusic/whymusicimpactofthearts.html>
- ZEICHNER, K. M. y NOFFKE, S. E.: “Practitioner Research”, en RICHARDSON, V. (ed.): *Handbook of Research On Teaching*, Washington D.C.: AERA, (2001), pp.: 298-330.

La escultura en desechos metálicos como medio de expresión artística. Propuesta orientada hacia las posibles consecuencias de la minería adyacente al refugio de vida silvestre “El Zarza” en Yanzatza (Ecuador)

FÁTIMA NARCISA HERRERA GONZÁLEZ

Resumen:

Esta propuesta artística plantea el aprovechamiento de la chatarra como materia prima en la escultura, demostrando su aplicación en una serie de obras figurativas, en las cuales se ha plasmado mensajes que invitan al espectador a plantearse cuestionamientos y discernir sobre el cuidado de la naturaleza, en el afán de lograr una conciencia colectiva, debido a que en la actualidad es motivo de alerta la explotación minera que se desarrollará cerca de un sitio sensible en la provincia de Zamora Chinchipe. El presente trabajo escultórico, consta de valor simbólico y antagónico, al utilizar el mismo material de la explotación minera como medio de expresión plástica, al plasmar con material metálico, el perjuicio de contaminación que el hombre causa a los entornos naturales excepcionales, en el proceso de su extracción.

Palabras claves: Escultura, chatarra, explotación minera, sitios sensibles, contaminación ambiental, Zamora Chinchipe.

* * * * *

1. Introducción

En la actualidad factores como: contaminación ambiental y el deterioro de la naturaleza, son motivo de constante preocupación, lo que ha propiciado que diversos personajes y organismos, tanto particulares, estatales como regionales trabajen en proyectos y campañas para el cuidado del entorno natural. En este contexto, las artes plásticas no se han mantenido al margen, ya que algunos artistas, escultores contemporáneos, se han alejado de los esquemas tradicionales en cuanto al uso de materiales, y han optado por los de desecho como la “chatarra”, constituyendo un aporte del arte hacia un cambio efectivo en pro de un ambiente más sano.

La contaminación y deterioro del medio ambiente se da por diversas causas: un foco significativo de detrimentos es el causado por la minería ejecutada en lugares no adecuados, por ser sitios sensibles, de alto valor ecológico; por ejemplo el sitio minero “Fruta del Norte”, ubicado en el corazón de la cordillera del Cóndor, que es parte de la reserva de biósfera “Podocarpus-El Cóndor”, y además es adyacente a un área protegida denominada “El Zarza” en Yanzatza de la provincia de Zamora Chinchipe.

Consecuentemente, la presente propuesta artística muestra un enfoque concreto y personal de la artista sobre las consecuencias de estas actividades mineras realizadas en zonas de alto valor ecológico, mediante una propuesta escultórica realizada con materiales de desecho metálico. Tiene hilo conductor, por la utilización del material, y por el mensaje planteado, concebida desde vivencias propias, que se fusionan con la investigación de campo y la investigación de propuestas de la escultura contemporánea realizada en metal y chatarra.

El objetivo principal de realizar esta serie de obras, es el de aprovechar las posibilidades artísticas que los desechos de metal encontrados ofrecen y a la vez suscitar una reflexión en el espectador de las posibles consecuencias de la minería adyacente al refugio de vida silvestre “El Zarza” en Yanzatza.

Para la elaboración de cada una de las obras he tomado como referencia las diversas consecuencias que la actividad minera ha producido en otros sectores de la provincia de Zamora Chinchipe, escenas de destrucción y deterioro del medio ambiente, tales como: contaminación del agua, aire, suelo, pérdida de paisajes, extinción y migración de especies, entre otras situaciones reales, se convierten en el motivo que impulsa el planteamiento de mi obra escultórica.

La obra de escultura es de tendencia figurativa, en la que se hace especial énfasis en la estilización de las formas y el aprovechamiento de los colores propios del metal reciclado; en esta propuesta las formas ensambladas se articulan y trascienden en la obra. Mi afán es expresar frontalmente la situación a futuro, que enfrentan estos sitios ecológicamente sensibles versus la explotación minera y a la vez aportar al desarrollo del arte local contemporáneo.

En el ensamble de la obra se ha utilizado exclusivamente material metálico de desecho, el cual ha sido recogido en el medio inmediato, y como ya se mencionó, el uso de estos materiales tiene por objetivo la consecución de la propuesta ecológica en la que se concibe el material de desecho como la materia prima para la elaboración de la obra escultórica.

Entre los materiales utilizados se puede mencionar los siguientes: discos de embrague, retazos de tubo metálico de

varias formas, varillas, alambre galvanizado, cierras, latas, piñón de cadena de motocicleta, viruta de metal, pistón de motor, lata de tool, manguera BX, tapilla, piezas de licuadora, tornillos, tuercas, plancha de aluminio, filtro de gasolina, entre otros; estos objetos han sido acoplados mediante distintas técnicas de ensamble como la soldadura, enlazado con alambre y pegamento.

En la obra escultórica se ha utilizado los siguientes recursos simbólicos:

Los árboles como elementos simbólicos: Han sido representados por ser individuos importantes de la naturaleza, gracias a ellos gozamos de muchos beneficios. Aunque cada árbol parezca algo pequeño a nuestros ojos en realidad son grandes las utilidades obtenidas, proporcionan lo principal para que el entorno natural se mantenga en constante equilibrio.

Forma Circular: Las obras tienen una base circular, este contorno cerrado significa “protección”. Protección a las especies vegetales y animales existentes en esta zona del país es lo que precisamente no se está logrando al permitir la explotación de minerales en un lugar de alto valor ecológico como es la cordillera del Cóndor y “El Zarza”.

Óxido como color: Las tonalidades de la chatarra reflejada en tonos grises y óxidos rojizos y marones resaltan las escenas de deterioro y contaminación que caracterizan a la obra. En algunas de las obras se ha experimentado una alteración del color mediante un proceso de oxidación. Este proceso ha sido aplicado a ciertos elementos en cada una de las esculturas con el afán de expresar el mensaje a través de los colores. El color rojizo más intenso simboliza el estado

inerte, y deterioro en elementos naturales, vegetales y animales. Mientras que el color gris y óxido menos intenso está presente como símbolo de vida en herramientas, equipos, y máquinas figurando ser elementos activos pero utilizados de forma lamentable para la destrucción del entorno natural.

En sí los colores ayudan a transmitir un mensaje de inconformidad con lo que provocaría la explotación minera en sitios naturales, afectan áreas sensibles, así como el paisaje natural y la vida de las especies del sector.

Para el proceso creativo de la obra se realizó una investigación de campo, del cual se obtuvo imágenes de situaciones reales del deterioro del entorno natural a causa de la minería, imágenes que han sido tomadas como referente a la hora de realizar los bocetos, luego se recolectó y seleccionó la chatarra de acuerdo a la forma y necesidad requerida en el diseño de la escultura, después se procedió a la distribución espacial de cada pieza para que dé forma a la escultura y ensamblaje, tomando como guía los bocetos; acoplándolos ya sea mediante la soldadura, enlazado con alambre o el pegamento, técnicas de ensamble antes ya mencionadas.

La combinación de formas, colores, tamaños y la buena disposición de los objetos de desecho metálicos, hacen que las obras presentadas a continuación adquieran fuerza expresiva y logren transmitir el mensaje proyectado.

2. Presentación de bocetos y obras de escultura

2.1 Obra: “La muerte del Canelo”

deterioro del paisaje a futuro en el entorno natural adyacente al proyecto minero “Fruta del Norte”. La obra está conformada por un árbol y una herramienta denominada motosierra. La mayor parte de la escultura es ocupada por el árbol cortado en segmentos haciendo alusión al proceso de destrucción a través de una herramienta manipulada por el hombre, la cual ha terminado con un ser vivo encargado de purificar el aire, proveer alimento y hábitat para animales que habitan en la selva.

Las formas utilizadas en esta obra tienen un gran valor simbólico que se describe a continuación:

Forma triangular: Los segmentos de metal con formas triangulares representan madera cortada, significa “conflicto y tensión”; aluden a los múltiples desacuerdos de diversas entidades y pobladores, suscitados en los últimos tiempos, en cuanto a la negativa de permitir esta actividad en este sector del país.

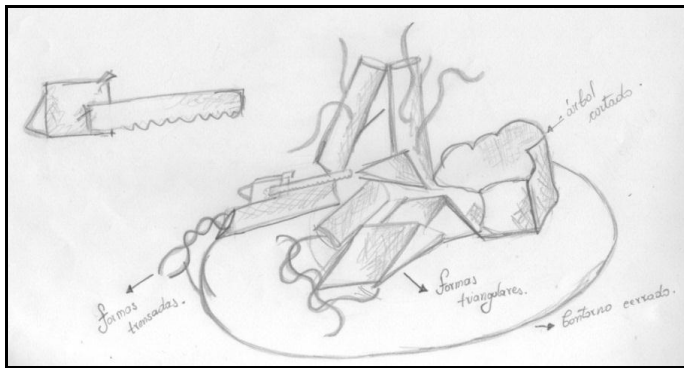
Forma trenzada: Los segmentos de metal trenzados que figuran ser ramas significan “unión y fuerza”, que debería existir entre autoridades y pobladores para conservar la biodiversidad de la naturaleza, y así exista equilibrio entre conservación y desarrollo.

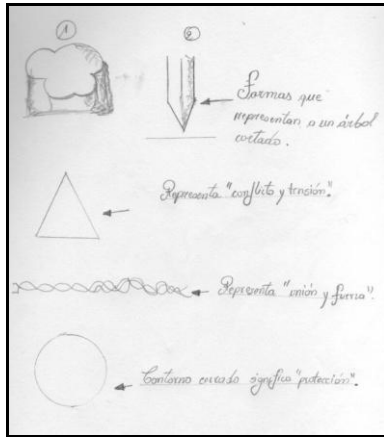
En la escultura se trató de armonizar formas, colores y tamaños. Debido a la dificultad que presenta el lograr encontrar objetos con colores propios del metal reciclado acorde al

concepto de la propuesta, se recurrió a la alteración del color mediante un proceso de oxidación a ciertos elementos que conforman la obra. Esta alteración de color permite transmitir un mensaje de inconformidad relacionado al tema planteado. Todos los elementos de metal han sido ensamblados mediante la técnica de la soldadura, siendo el resultado una obra compositiva que representa una de las consecuencias de la minería como es la “destrucción del paisaje”.

Para representar esta obra el primer paso fue buscar un árbol representativo de la especie vegetal, la mejor opción fue encontrar un “árbol de Canelo talado”, por ser considerado y respetado por los antiguos habitantes por su gran valor simbólico. Se ha tratado de relacionar de alguna manera a través de esta especie la importancia que los antiguos pobladores daban a la naturaleza, y la importancia que a ésta, hoy en día se le da, alude la pérdida de especies vegetales, de aquí surge el título de la obra “La muerte del Canelo”.

2.1.1 Obra:





Bocetos



“La muerte del Canelo” Dimensiones: 10 x 19x 21cm.

2.2 Obra: “Edén en retroceso”

Descripción de la Obra: El mensaje está implícito en elementos como la retroexcavadora, como elemento devastador constituye una grave amenaza para el medio ambiente ya que, por un lado, emanan gases tóxicos generados mientras ejecutan su trabajo, y por el otro lado afectan directamente a los suelos al perforar superficies, quitar rocas, y transportar residuos a la corteza terrestre.

La obra está conformada por una máquina, que ha perforado la corteza terrestre y continúa en la construcción de un túnel subterráneo para la extracción de minerales, este túnel ha sido representado con un arco, constituyendo la entrada a la gran minería y por ende al deterioro y contaminación ambiental; el material rocoso ya extraído está representado por viruta de metal.

A continuación se detalla el valor simbólico designado a cada una de las formas utilizadas en esta obra:

Forma circular dentada: Este contorno dentado significa “progreso”. Esta forma, está representada en tal escultura como símbolo antagonico de progreso, ya que en nombre del progreso de la provincia y del país, se permite actividades de este tipo cercanas a sitios naturales, que afectan áreas sensibles; minimizando el hecho de que esta actividad signifique deterioro de paisajes naturales, contaminación y detrimento del hábitat de los seres vivos, incluido el hombre.

Forma circular: La entrada a la gran minería representada por un arco, significa “inestabilidad” la cual se produce en los suelos después de que estos han sido perforados, motivo por el

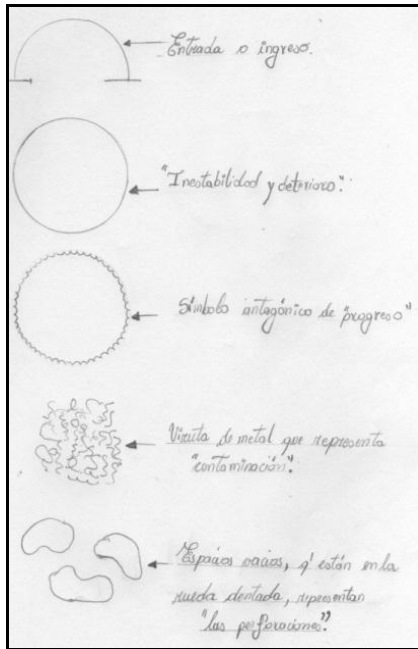
cual se producen derrumbes, asentamientos y otros. Ejemplo de esta inestabilidad en los suelos causado por la minería, vive actualmente el sector minero de “Nambija” en Zamora Chinchipe.

En esta obra se ha tratado de armonizar las formas de los objetos encontrados, se requirió realizar la alteración del color mediante el proceso de oxidación en partes como el arco (entrada) y en la parte interior de la base (subsuelo). Todos los objetos de metal han sido ensamblados mediante la técnica de la soldadura, siendo el resultado una obra compositiva que representa otra de las consecuencias de la minería como es la “destrucción e inestabilidad de los suelos”.

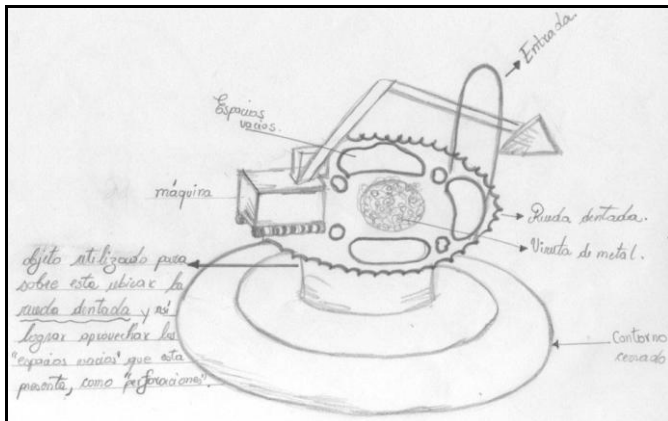
Denomino a esta obra “Edén en retroceso” haciendo alusión al proceso de destrucción que como seres humanos causamos al paraíso natural donde habitamos, que en lugar de conservarlo cada vez se destruye con acciones como las ya referidas.

El proceso creativo que se llevó a cabo en la siguiente obra, se dio en primer lugar mediante la observación de lugares ya afectados y la investigación del desequilibrio que se produce en el aire y suelos, luego de que algún tipo de maquinaria interviene en este tipo de actividad, para realizar bocetos y ensamblar la obra acorde al material de desecho encontrado.

2.2.1 Obra



Bocetos





“Edén en retroceso” Dimensiones: 15 x 21 cm.

Bibliografía:

- Osborne, H. (Dir.). (1990). Guía del arte del siglo XX. Madrid: Editorial Alianza. p. 840.
- Oxford. (2001). Diccionario del arte del siglo XX. Madrid: Editorial Complutense, S. A. p. 885.
- Plowman, J. (2002). Enciclopedia de Técnicas Escultóricas. Ed. tercera. Barcelona: Editorial Acanto. p. 176.
- Ramos, M.; Campos, T. (1 982). Doce mil grandes de la arquitectura y la escultura. Milán: Editorial Fabbri. p. 229.
- Rodríguez, H. (2 006). Nuevo Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del s. XX. Quito- Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana. p. 769
- Ruhrberg, K.; Schneckenburger, M.; Fricke, C.; Honnef, k. (2 001). Arte del siglo XX. Barcelona: Editorial Taschen GmbH. p. 840.

La arquitectura de la ciudad desde la escultura. Una escenografía para el Homo Ludens

JUAN MANUEL MARTÍNEZ PEREA

Resumen:

El escenario donde se desarrolla nuestra existencia se ha conformado, tal y como lo conocemos, a lo largo de la historia. Atiende a un proceso paralelo a la propia adaptación de la humanidad a su entorno y su forma de habitarlo. Si estas condiciones cambiaran, o simplemente fueran otras, dictadas a la voluntad de una nueva mentalidad creadora, es seguro que la forma de nuestro entorno cambiaría. Cuando el homo sapiens se convierte en homo ludens, la escenografía donde se desarrolla la función de la vida se transforma en un paisaje compuesto de elementos diferentes. La mano del escultor conformará la apariencia de algunos de ellos, a modo de maqueta construida de nuevas ideas.

Palabras clave: Escultura, arquitectura, ciudad, utopía, juego, viaje, piel, hogar, teatro.

* * * * *

1. Sobre la arquitectura de la ciudad

Cabría preguntarse, antes de cualquier desarrollo, a qué nos referimos cuando hablamos de la arquitectura de la ciudad. Sería una tarea infructuosa explicar aquí, lo que otros más dotados que yo, hicieron con anterioridad. Ya, el célebre arquitecto italiano Aldo Rossi, dejó clara esta idea en su obra *La arquitectura de la ciudad* (Rossi, 1992:73), en lo que se refiere a

la relación que existe entre la arquitectura que conforma el hecho urbano y la idea de considerar a éste como una posible obra de arte.

Como bien indica Rossi, la ciudad es un elemento construido, y como tal, está compuesto de unidades de rango inferior, hasta llegar a elementos fundamentales de tal arquitectura. Estos elementos fundamentales no son otros que los muros, los forjados, las estructuras e instalaciones que conforman las viviendas, los palacios o los edificios administrativos. De la forma en que se conformen espacialmente estos elementos dependerá la arquitectura final de una calle, una zona urbana, y la ciudad misma en última instancia.



Fig. 1. Florencia. Levantamiento tipológico

Podríamos hacer aquí una reflexión, adelantándonos a los contenidos de la tercera parte de este documento, titulado, *la Nueva Babilonia de Constant y otras utopías*, y decir que podríamos localizar un ente superior a la ciudad, cuando ésta se expanda según las condiciones que plantea Constant en su manifiesto. Este ente superior sería el propio planeta, ocupado en su totalidad y convertido en la escenografía donde juega el Homo Ludens.¹

Si la combinación de los elementos constructivos antes mencionados, conforman la arquitectura de la ciudad, ésta es fruto de un trabajo acumulativo, efectuado por multitud de agentes, que en un sistema reglado como el actual, serían los arquitectos y los oficios de la arquitectura. Es lícito plantear que si un escultor trabaja con elementos fundamentales de un lenguaje propio, la conjunción paulatina en el tiempo de su producción artística en torno a este proyecto, conformarán una suerte de arquitectura. Aparece pues un escenario, utópico si se quiere, que indaga sobre diferentes aspectos conceptuales que se tratan en este documento.

Con relación a todo lo anterior, podríamos decir que cualquier aportación desde la escultura en este sentido, sería uno de estos elementos fundamentales. Una suerte de edificio que se adentra en ideas y conceptos como el de límite o transformación. Podría proponerse pues, en el ámbito de este ensayo, como maqueta de un posible edificio cuya función tenga algo que ver con la transformación, de productos, personas, ideas, o cualquier otro aspecto de una sociedad futura que aún no existe y que quizás nunca lo haga.

Si decidiéramos entregar nuestro tiempo a realizar un corpus creativo extenso, seguramente iríamos construyendo un

conjunto de esta suerte de maquetas que en su relación formal y espacial, irían tejiendo una trama urbana cuya morfología bien pudiera constituirse en una nueva arquitectura de la ciudad. Sería una ciudad escenario de una sociedad completamente diferente a la actual, basada en otras ideas distintas a las de ahora, más relacionadas con algunas de las utopías descritas a lo largo del siglo XX.

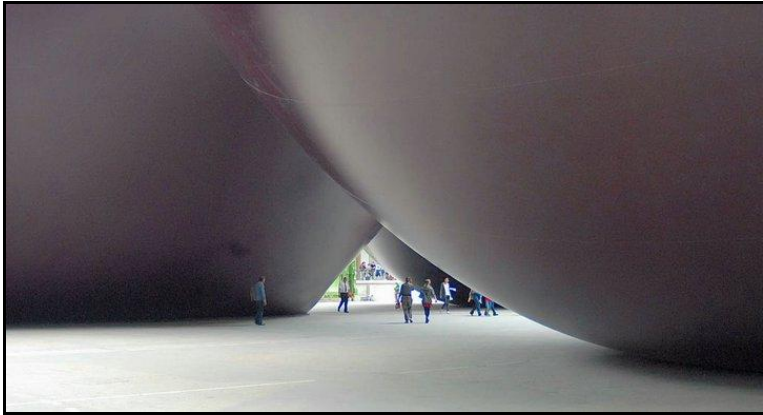


Fig. 2. Leviathan, Anish Kapoor. Monumenta 2011, Grand Palais. Paris.

2. El deambulatorio del homo ludens

Como ya se ha comentado anteriormente, el nuevo escenario que propone el Holandés Constant en su manifiesto, *La nueva Babilonia*, no tiene límites físicos equiparables a los que la ciudad actual muestra. La nueva forma de vivir supone que la humanidad, liberada de la obligación del trabajo, viaja por el planeta a través de un tejido urbano expandido. Esto no quiere decir que la ciudad se extienda de forma indefinida por el territorio, ocupándolo masivamente. Todo lo contrario, el tejido

urbano se expande sin límites porque la concepción de la nueva arquitectura de la ciudad es completamente diferente al que hasta ahora conocemos.

Esta nueva forma de construir ciudad, entendiendo por ciudad otra cosa totalmente diferente a la idea que se nos forma automáticamente en la actualidad, conforma un escenario donde el nuevo hombre de esta sociedad nueva, juega, porque no tiene otra obligación. En este proceso de traslado permanente, de nuevo nomadismo, surgen nuevas formas de habitar. Éstas son las que desde las aportaciones artísticas, intento investigar, presentando posibles formalizaciones de estas ideas.

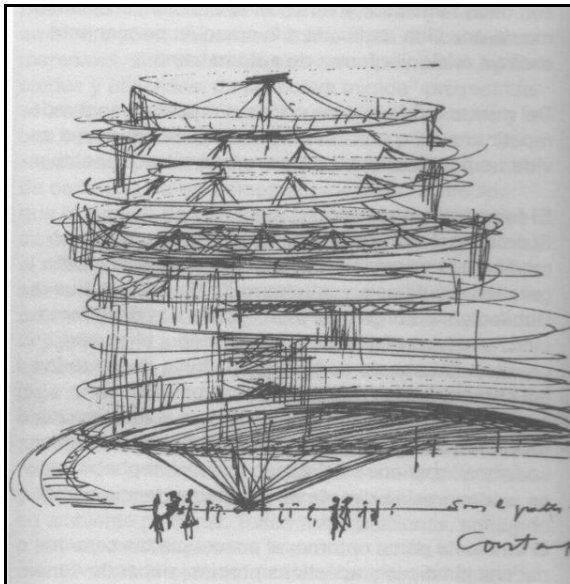


Fig. 3. Bajo el rascacielos. Tinta sobre papel. Constant Nieuwenhuys, Vegap, Barcelona 2008.

Surgen de un parámetro principal, en lo que se refiere a este apartado, el de la idea de viaje, como si de un vector se tratara, incide sobre las formas propuestas, de una manera isótropa. Las tensiones de este vector viaje, en todas las direcciones superficiales del planeta, influyen sobre las formas elementales que forman la arquitectura de esta nueva ciudad surgida de muchos otros conceptos como el que aquí, analizamos. A este respecto, Johan Huizinga, en su obra *Homo Ludens*, dice:

Tensión quiere decir: incertidumbre, azar. Es un tender hacia la resolución. Con un determinado esfuerzo, algo tiene que salir bien.

No dejan de ser curiosas estas palabras para un artista plástico, que si hace algo, no es otra cosa que jugar. En la idea del juego descrito por Johan Huizinga, se dan una serie de circunstancias intensamente ligadas a la concepción del mundo que pudiera tener un artista plástico, un escultor en última instancia, frente al mundo para el que trabaja.

No puede discutirse algunos de estos conceptos, ya que es más que evidente que en la producción artística de cualquier escultor, al menos es el caso de quién escribe, se dan las características propias del juego de Huizinga en primer lugar, y del propio homo ludens en definitiva. El trabajo siempre es privado y secreto, como el juego aquel que mientras sucede hace que quién está inmerso en el trabajo, se sienta completamente paralizado temporalmente, de la vida que sucede tras los muros del estudio.

No es éste el único elemento coincidente, pues existen multitud de ellos, como por ejemplo, el de la egolatría, elemento fundamental para Huizinga del juego humano y que se convierte

en armazón estructural por excelencia del artista plástico en general. ¿Quién, dedicándose a esto de crear, no pretende ser mejor en su trabajo en comparación con el otro? Son características del juego y de la actividad artística, además de otra muchas.

[...] el sentimiento de hallarse juntos en una situación de excepción, de separarse de los demás y sustraerse a las normas generales, mantiene su encanto más allá de la duración de cada juego.



Fig. 4. Juan Manuel Martínez Perea. Video HOMO LUDENS. Fotograma.

Describo aquí estos conceptos, porque para mí, las condiciones que se dan en el estudio, a la hora de trabajar, condicionan la producción artística en gran medida, e inciden sobre la materialización de las obras que se producen bajo estas ideas.

3. La Nueva Babilonia de Constant y otras utopías

La Nueva Babilonia de Constant Nieuwenhuys, (Constant, 2009), es un manifiesto para una nueva cultura, más que una nueva ciudad, una propuesta de la mano del Aldo Van Eyck.

Constant, plantea en este trabajo, como cambiaría la arquitectura de la ciudad, si los dogmas actuales cambiaran, si la sociedad se rigiese por nuevas ideas establecidas por el advenimiento de nuevas condiciones sociales, tales como la liberación de la obligación de trabajar.

Si las mujeres y los hombres no estuvieran obligados a trabajar, estos se dedicarían a viajar, a desplazarse por un nuevo tejido urbano, la nueva piel del planeta, que se extendería sin límites, haciendo desaparecer cualquier vestigio antiguo de frontera. Las mujeres y los hombres, volverían a ser nómadas, pero no por los mismos motivos de antes, sino por las nuevas condiciones.

Esta propuesta de Constant, no es nueva en el panorama cultural del siglo XX, ya que existen en él, una suerte de diferentes propuestas de carácter utópicos, referentes a nuevas propuestas de construir ciudad, dentro del ámbito de la arquitectura. Le Corbusier, fue sin duda, un faro a seguir durante las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Le Corbusier

no sólo propuso, sino que en cierta manera pudo llevar a cabo, muchas de sus ideas, en principio utópicas.

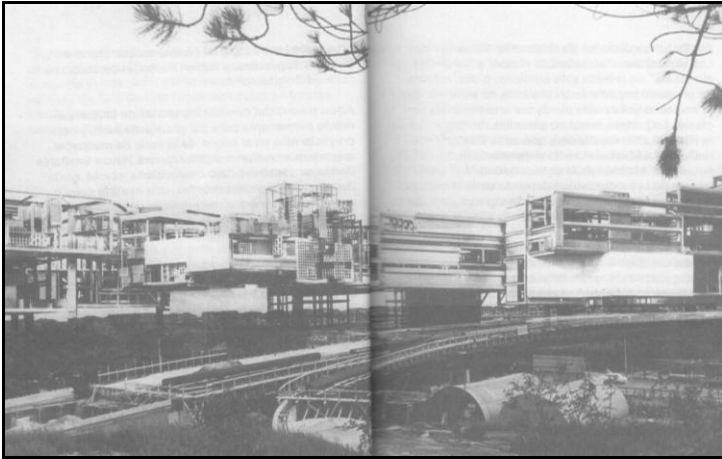


Fig. 5 Sector en construcción. Fotomontaje. Victor Nieuwenhuys, Vegap, Barcelona 2008.

Una de estas aportaciones fundamentales del siglo pasado, de la mano de Le Corbusier, fue sin duda, sus planteamientos en materia urbanística, donde el suelo se liberaba de la ocupación en superficie para dejar paso a amplias zonas verdes que permitían el disfrute de la ciudadanía. Los edificios concentraban la edificabilidad en altura, convirtiéndose en elementos más o menos independientes dentro de la trama urbana. Lamentablemente, lo que en un principio fue esperanzador, ha devenido, como tantas otras cosas, en una distopía. Lo que en su momento supuso una innovación en el campo del urbanismo y la arquitectura, se confabuló a finales del siglo XX, en pura y dura especulación inmobiliaria. Este aspecto, junto con otros de índole económica, nos ha llevado a la

actual situación de crisis mundial, donde todos ya, empezamos a plantearnos si estamos o no ante un cambio de época. Pudiera ser posible, que todo empiece de nuevo en estos días, de otra manera muy diferente.

En la génesis de los trabajos producidos bajo el amparo de estas ideas, subyace el concepto antes citado al hablar de Le Corbusier, de plantear esculturas que bien pudieran ser esos edificios en altura que él proyectó y que en muchas ocasiones, incluso edificó, como por ejemplo, la mítica ya, Unidad de Habitación de Marsella, en el Sur de Francia.



Fig. 6. Unidad de Habitación de Marsella. Le Corbusier.

No obstante, si existe alguna ventaja del escultor sobre el arquitecto, es que este último se ve condicionado por una máxima ineludible. El arquitecto debe proyectar sus esculturas sabiendo de antemano que van a ser habitadas por personas. El escultor puede divagar en extremo, teorizar y proponer ideas que no tienen este condicionante, pero que pueden dar multitud de soluciones que podrán recoger los arquitectos e ingenieros para proponer sus obras. Que esto sea así, sería señal inequívoca de que desde el arte, desde la escultura en este caso, se innova científicamente hablando. Es la sociedad quién se estipula como el último y mayor beneficiario de este trabajo.

Notas:

1. HUIZINGA, J. *Homo Ludens*, Alianza/Emecé. Madrid, 2010. Es la primera vez que aparece el término *Homo Ludens*, relacionándolo con el de *homo faber* en un intento de matización del establecido y admitido por la comunidad científica hasta la publicación de esta obra en 1938, *homo sapiens*. Se podría traducir como, el hombre que juega.

Fuentes documentales:

- CALVINO, I. (1995), *Las ciudades invisibles*, Ediciones Siruela, Madrid.
- CHUECA GOITIA F. (1991), *Breve historia del urbanismo*, Alianza Editorial, Barcelona.
- CONSTANT. (2009), *La nueva Babilonia*, GG mínima, Barcelona.
- CORBUSIER LE. (1989), *Principios de urbanismo*, Editorial Ariel, Barcelona.
- FRAMPTON, K. (1993), *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- GRAHAM, D. (2009), *El arte con relaciona a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*, GG mínima, Barcelona.
- GREGOTTI, V. (1993), *Desde el interior de la arquitectura*, Ediciones Península, Barcelona.
- HEJDUK, J. (2009), *Construcciones de diario*, GG mínima, Barcelona.
- HUIZINGA, J. (2010), *Homo Ludens*, Alianza/Emecé. Madrid.
- ITO, T. (2009), *La arquitectura de límites difusos*, GG mínima, Barcelona.
- KAUFMANN, E. (1985), *De Ledoux a Le Corbusier, origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- KOOLHAAS, R. (2009), *La ciudad genérica*, GG mínima, Barcelona.
- KOOLHAAS, R. (2009), *El espacio basura*, GG mínima, Barcelona.
- KOPP, A. (1974), *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte*, Editorial Lumen, Barcelona.
- ROSSI, A. (1992), *La arquitectura de la ciudad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- SMITHSON, R. (2009), *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, GG mínima, Barcelona.
- VENTURI, R. (1992), *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- ZEVI, B. (1991), *Saber ver la arquitectura*, Editorial Poseidón, Barcelona.

Las esculturas de piel de cabra de Araceli López Alonso

FABIO CARREIRO LAGO
ARACELI LÓPEZ ALONSO

Resumen:

En la obra plástica de Araceli López Alonso hay una búsqueda de lo trascendente del ser, de lo transparente. Desde el ámbito de lo subjetivo, trata de plasmar la esencia mediante un vacío matérico. Su inquietud por transparentar su propia realidad interior la ha llevado a una incesante búsqueda de encontrar materiales que proporcionaran esa transparencia para la representación de la esencia del ser. La piel de cabra ha sido utilizada de forma innovadora en este proceso creativo, como metáfora de nuestra envoltura, tras un proceso de curtido y eliminación del pelo de la cabra para que se convirtiera en pergamino con el que poder elaborar innovadoras esculturas.

Palabras clave: escultura, piel de cabra, transparencia, Canarias, guanches.

* * * * *

1. Origen e influencias para el desarrollo de una obra escultórica innovadora

1.1. La momificación como primer contacto para el estudio de la piel

El hombre siempre ha intentado sobrevivir a la muerte, bien por determinadas concepciones sociales o creencias religiosas. La idea de una existencia tras ese paso trascendental se ha visto reflejada, de una manera u otra, en prácticamente

todas las creencias religiosas que ha profesado el hombre desde la más remota antigüedad. ¹

Se podría hacer referencia a una creencia generalizada que relata el tránsito del alma a otro plano de existencia para continuar su camino. Pero la continuidad física del cuerpo siempre ha representado un problema de mayores características, surgiendo, en algún momento de la Historia, la idea de conservarlo artificialmente de alguna manera para que se mantuviera lo más parecido a como fue en vida ², evitando el proceso de putrefacción de los tejidos. En cualquier caso, la momificación tiene poco sentido sin un parámetro espiritual o de creencia que la sostenga. ³

Con total seguridad, las primeras momificaciones fueron de origen natural y nada más que el entorno y condiciones climáticas y edafológicas intervinieron en el proceso. Sin embargo, el descubrimiento de un cuerpo fallecido casi perfectamente conservado al cabo de un tiempo, tuvo que suponer, en determinadas culturas, el suficiente revulsivo para que se desarrollasen técnicas que permitiesen que los cuerpos de los difuntos mantuvieran una apariencia. ⁴

Sin ningún género de dudas, la cultura que podemos catalogar como auténtica "universalidad" en el arte del embalsamamiento y la conservación de los cadáveres es la egipcia. ⁵

El término momia hoy es un concepto, pero en realidad se trata de una palabra que deriva del árabe "mumiya", que significaría betún, nombre de una sustancia negruzca y densa que sabemos que era empleado para la conservación de los

cadáveres. Por otro lado, en la antigua lengua persa encontramos el término "mumiai", que sería equivalente a asfalto.⁶

Pero la momia, no era un producto más, sino más bien algo especial. Se sabe que el asfalto era conocido desde antes de Cristo y, aunque no se puede cifrar con exactitud la fecha de origen de su uso, se calcula que era utilizado con bastante frecuencia unos cinco mil años antes de nuestra era. Se dice que era especial, dado que resultaba poco común, e incluso su recogida era fruto de un ritual. Y precisamente no se trataba de un producto de uso común, ya que sólo se podía hallar en lugares muy exclusivos, cercanos al hoy llamado Mar Muerto y, en la época, conocido como Lago Asphaltites. Un nombre curioso, más que nada porque "asfaltites" nos lleva a evocar la palabra asfalto, una sustancia resinosa que sabemos procede del petróleo y podía encontrarse precisamente, en este mar hace miles de años.⁷

1.2. La particular influencia de la momificación guanche

La momificación de cadáveres es una de las más sorprendentes costumbres de los aborígenes canarios.⁸ En este sentido, está demostrada en Tenerife, Gran Canaria, La Gomera y El Hierro⁹ y la piel de cabra fue utilizada en el mundo aborígen, para la vestimenta y momificación de los guanches, primeros pobladores de Tenerife, siendo una indudable influencia del lugar donde habita la autora y parte de su experiencia de lo cercano.

En el contexto de Araceli López Alonso, visitar los museos canarios, supuso un gran impacto, sobre todo la exposición de las momias y su perduración en el tiempo. En este sentido quizás tuvo la misma influencia que el célebre pintor

Manolo Millares que reflejó este aspecto de forma sobresaliente en su obra.¹⁰

Está documentada la momificación en Canarias tanto por referencias etnohistóricas, fundamentalmente relatos de viajeros extranjeros como por los vestigios arqueológicos el enterramiento y los rituales funerarios de los guanches. La manifestación de la existencia de momias en las islas semejantes en apariencia a las egipcias. La versión que recogió Espinosa sobre esta práctica de los guanches de Tenerife ha puesto de manifiesto la complejidad de un proceso de mirlado o secado de los cadáveres, transmitido por generaciones en el que se detecta una alta especialización.¹¹

A modo ejemplificativo, un relato de relevancia, el de Sir Edmund Scory, escrito hacia 1600, nos detalla lo siguiente:

“los antiguos guanches de esta isla tenían nombrado un embalsamador por cada sexo (hombre o mujer), que después de lavar los cadáveres, introducían en el cuerpo ciertos preparados hechos de manteca de ganado derretida, polvo de brezos y de un tipo de piedra tosca, corteza de pino y otras hierbas, y con todo esto rellenaban el cuerpo todos los días durante quince días consecutivos, colocando el cuerpo cara al sol, ya de un lado, ya del otro, hasta que estaba rígido y seco. Todo este tiempo los amigos lloraban su muerte. Al cabo de los quince días, envolvían el cuerpo en pieles de cabra tan bien cosidas que maravillaba, y luego lo llevaban a una cueva profunda a la que nadie pudiera acceder. Todavía quedan cadáveres de estos que han estado sepultados durante mil años.”¹²

1.3. La Bibliopegia antropodérmica

La autora al investigar sobre el concepto de la piel, con las influencias mencionadas, se aproximó también, a través de las nuevas tecnologías a documentación en la que se hacía referencia a una costumbre existente alrededor de los siglos XVII al XIX, en la cual se forraban algunos libros con piel humana, una costumbre curiosa y extraña, pero quizás menos de lo que se piensa, ya que algunas bibliotecas en Harvard o Boston cuentan con tales libros e incluso esqueletos enteros en sus almacenes. A esta técnica de forrar libros con piel humana, se le llamó bibliopegia antropodérmica.¹³

Los asirios ya exponían la piel de los enemigos capturados en las paredes de las ciudades¹⁴, pero no sería hasta la Edad Media cuando se empezaron a llevar a cabo prácticas de conservación de partes del cuerpo de gente muerta y comenzaron a encuadernarse libros con piel humana, que incluyen alguna copia de la Biblia del S. XIII.

En la Biblioteca John Hay de la Universidad de Brown, en Providence, podemos encontrar un libro inusual de anatomía, que está forrado con piel humana. El libro se llama “De Humanis Corporis Fabrica” (La fábrica del cuerpo humano) escrito en 1543 por el médico belga Andreas Vesalius.¹⁵

Durante las masacres cometidas en la Revolución Francesa, algunos defensores de la misma, forraron libros con la piel de gente ejecutada. Existen copias de “Los Derechos del Hombre” y de “La Constitución Francesa” de 1793 que tienen tan peculiar envoltura.¹⁶

Aunque también se conocen dos ediciones del S. XIX de “The Dance of Death” (La danza de la muerte), un relato de moralejas de la Edad Media, pero desde la Revolución Francesa, el uso de la bibliopegia antropodérmica se utilizó fundamentalmente de forma propagandística, como en la Guerra Civil Americana y en la Primera y Segunda Guerra Mundial.

Entrado el siglo XIX, se le dio un toque romántico a los libros forrados en piel humana y se convirtió en una moda elitista de la alta sociedad. Muchos libros de anatomía tenían esta particularidad, ya que los doctores o estudiantes de medicina que los escribían, extraían el “material” de los cuerpos que diseccionaban.

Relacionados con la bibliopegia o encuadernación antropodérmica, encontramos el mito de que los nazis creaban las cubiertas de las lámparas con piel humana, lo que parece ser falso después de varios estudios, aunque en su época se creyó que era cierto. Tampoco parece verídico que existiera alguna copia del libro “Mein Kampf” cubierta de piel humana. Lo que sí es cierto, es que se han encontrado varios trozos de piel que los nazis coleccionaban de las víctimas de los campos de concentración; gustaban sobre todo, de pieles con tatuajes, si eran obscenos, mucho mejor.¹⁷

1.4. Hacia una estética diferente: artistas contemporáneos que utilizan la piel en sus obras

En la época actual hay escasos artistas plásticos que trabajen con la piel a nivel escultórico. En su investigación, Araceli López Alonso encontró a Joseph Beuys que realizó performance con grasa animal y cabras disecadas.¹⁸

Otra artista que ha abordado la utilización de estos materiales es Nandipha Mntambo que vive en Alemania aunque nació y vivió en África. Mntambo ha desarrollado un distintivo estético a través del uso de piel de vaca, que coloca en moldes del cuerpo de la mujer, generalmente de su propio cuerpo y de su madre. Elige para su obra la piel de vaca, porque es un material que históricamente está asociado y ligado a su origen cultural en diversas maneras y a través de su uso, se considera dentro de un contexto cultural. Utiliza la piel como materia prima y participa plenamente con el material con el olor y las texturas que causan repulsión y que a la vez también intenta provocar una conciencia de lo corporal. La piel peluda, con connotaciones de la forma femenina lo utiliza según Mntambo como un desafío subvirtiendo las ideas preconcebidas sobre la representación del cuerpo femenino y alterando la percepción de atracción y repulsión, con opiniones subjetivas de la importancia de este material.¹⁹

Otro artista plástico importante en el S. XX, aunque en este caso no utiliza la piel como soporte artístico, cuya influencia ha sido importante en la autora es Marc Quinn, un escultor británico nacido en 1964. En sus esculturas mayoritariamente de personas discapacitadas físicas, nos pone de relieve la cuestión de la estética y la belleza actual en comparación con las esculturas heredadas de Grecia y Roma, en el que aparecen mutiladas.²⁰

Cuando vemos las esculturas de Quinn reconocemos otro tipo de belleza que no es precisamente la externa. La creatividad tiene una naturaleza suprasensorial que late en la materia, en cualquier parte de ella, por lo que siempre puede ser reconocida y apreciada, aunque la unidad física se pierda. Las consecuencias que ello tiene como intencionada práctica

moderna son enormes: supone el rechazo a la subordinación que impone el tema porque desaparece, o se diluye, tendiendo a la valoración de un proceso más que a un resultado, a un concepto más que a un objeto propiamente, lo que desmaterializa la creación y subraya el poder de lo efímero, realzando la sugerencia, el poder de la percepción subjetiva que entra a formar parte esencial de la obra de arte, que no existe sin la intervención del espectador.

1.5. Algunas referencias sobre la fragmentación

Desde un punto de vista conceptual, para Araceli López Alonso, la reivindicación del fragmento como totalidad anímica, que fue el gran hallazgo estético de Rodin y que encierra en sí mismo la esencia de la creación, ha sido una constante.

Las exposiciones de Rodin en 1898 y 1900 consistían en figuras “inacabadas” desde el punto de vista anatómico: sin cabeza, sin brazos, sin piernas, o desprovistas por completo de todos los miembros. Sin embargo, no habían sido concebidas como bocetos, como estudios, sino como obras de arte completas. Esta idea fue muy pronto acogida por algunos pintores y escultores jóvenes.²¹

Un signo de la transición del Modernismo al Postmodernismo es el reciente arte de la figura retratando el cuerpo, no como presencia, sino como ausencia. Durante los primeros años del siglo XX hubo una gran obsesión por los torsos. La búsqueda de lo inmediato. Se realizaron torsos en todos los estilos, tendencias y materiales. Después de la segunda guerra mundial las esculturas que se realizaban eran fruto de la desintegración social. Seguían abundando los retratos, los torsos... pero la fracción del cuerpo en la escultura

cada vez se hacía más pequeña, hasta llegar a la desintegración interna como ocurre en la época actual. También nuestra forma fragmentaria de pensar nos está llevando a un amplio conjunto de crisis, social, política, económica, ecológica, psicológica, etc., tanto en el individuo como en la sociedad considerada como un todo.

2. Esculturas de piel de cabra: La descripción del proceso creativo

2.1. Conceptos y proceso investigador

En la investigación artística que ha realizado Araceli López Alonso, intenta proponer la transparencia del ser en una búsqueda de la esencia. Se trata de una búsqueda emotiva y sensible que le ha llevado a un tratamiento de las pieles de cabra curtiéndolas y enfatizando el material como pergamino, tratando la piel con connotaciones sensibles que cubre el cuerpo, el cuerpo que cubre el alma, el alma que envuelve la esencial.

Ha utilizado medios universales con contenidos locales, para plasmar “la esencia” mediante un vacío matérico, con un interés por el residuo en el que se refleja el proceso de trabajo con un molde esculpido (positivo) que se descarta después de haber sido utilizado para crear una obra final que es un molde (negativo), al igual que las pieles de los animales que se han utilizado, que no son sino los residuos de un animal que vivió una vez.

La escultora ha utilizado fragmentos del cuerpo realizados con moldes de escayola como muestra de los valores artísticos actuales ya que la fragmentación en la escultura es el reflejo de una sociedad donde parece ser lo único que en nuestro

sistema de vida resulta universal. Según David Bohm: “la fragmentación se origina al fijar los conceptos que forman nuestra visión general del mundo, y la produce nuestra manera de pensar”.

Las piezas de arte final que ha creado Araceli López Alonso son los residuos de la réplica de algunas personas. Lo que se ve, es la ausencia del cuerpo físico de los cuerpos, así como la piel del animal utilizado. La piel es utilizada en definitiva como metáfora de nuestra propia envoltura.

Con la obra pretende enfatizar una visión creativa distinta, sin rigidez, para que en el proceso de pensar cambie su contenido. La obra representa un reflejo del ser y muestra con la transparencia de los materiales, el sentido de la verdadera esencia. “La muerte es el límite ontológico de la vida, así es como la piel es el límite existencial del cuerpo. Pensar en el límite del cuerpo es haber dejado de pensar en el cuerpo: como límite equidistan del no ser del cuerpo y del propio cuerpo. El límite es horizonte vital sin magnitud existencial y eso es lo trascendente del límite y es que el límite se mantiene en los cuerpos cuando la vida se mantiene en la muerte. Por eso el límite aunque tan cercano al cuerpo es incorpóreo pero no es causa de las cosas incorpóreas”.

La obra por ser la concordia entre la piel que nos da el ser, y la piel que preserva el ser, añade la noción de causa final cuyo medio es la transfiguración a través de la trascendencia.

2.2. Proceso creativo: El curtido de la piel de cabra

Araceli López Alonso realizó un proceso de investigación que le llevó a relacionarse con el titular de un

Alfar, Don Valentín. Este le explicó como utilizaba la piel de cabra para envolver esqueletos y hacer escenificaciones de momias y que luego se exponían en los distintos museos.

El proceso de curtido se basaba en limpiar el sebo de la piel y en sumergir después dicha piel en agua con piedras para que la piel no llegara al oxígeno del aire y así tardaba en pudrirse. Se cambiaba el agua cada dos días y poco a poco se iba desprendiendo el pelo de la piel hasta que se quedaba limpia. La piel se gamuzaba para que tuviera un tacto suave al secarse y que parece ser que era el proceso que utilizaban los antiguos guanches, los primeros pobladores de Canarias.



Con esta escasa información la escultora se puso manos a la obra y a buscar pieles en la isla. Fue al matadero y preguntó

dónde podía conseguir pieles de cabra. Allí le informaron que los ganaderos le daban las pieles de los animales a Vicente Ganosa y que él las curtía.

Araceli López Alonso se desplazó a la nave que este empresario tiene en Güimar y le mostró cual era su método de curtido: limpiando en primer lugar el sebo de las pieles y poniéndolas a secar en unas cuerdas para que se aireasen, teniendo en cuenta que la zona de Güimar es ventosa y facilita el secado. Al cabo de tres o cuatro días, la extendía y echaba unos polvos blancos que se llaman “nactalina”. Si la piel está seca, la nactalina sirve para que no la ataque la polilla, con la intención de mantener la piel en buen estado.

Tras adquirir las pieles comenzó el proceso de experimentación. La escultora utilizó tres técnicas diferentes. La primera curtiendo las pieles con sal, otra con agua pudriendo el pelo y otra con agua marina. En todos los procesos, tal y como había dicho el Sr. Ganosa limpió la piel de sebo, utilizando para ello una tijera y un cuchillo. También utilizó un cepillo para limpiar el sebo y siempre usando guantes de plástico.

El proyecto se realizó en las dependencias de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, donde se cedió un espacio para realizarlo. Las piezas fueron cortadas a la mitad y se extendió la piel sobre una tabla en el “invernadero conceptual” grapándolo para que cuando se secara estuviera extendida, esparciendo sal gorda en todas las partes de la piel.

2.2.A. Proceso de curtido con agua

Para la escultora fue duro de soportar esta parte del proceso por el olor que da la piel debido a que se va pudriendo

poco a poco. Cambiaba el agua cada día e iba apuntando los días que tardaba en limpiar las pieles. Dependiendo del taxón caprino el tiempo en que se pierde el pelo y se pudría utilizando el agua, era variable.

Utilizaba un cepillo o cuchillo para limpiar el sebo. En cuanto ponía las pieles en el agua se llenaba de moscas, por lo que tenía que ponerle piedras encima para que no flotaran y tenía que tapar el cubo de agua.

A la semana aproximadamente ya se podía quitar el pelo. Cada día se iba quitando una parte, siendo la más difícil la correspondiente con el lomo que tardaba más.

La piel una vez limpia se quedaba de color blanca, adquiriendo un color tostado al secarse y contraerse.

2.2.B. Proceso de curtido con agua marina



En este proceso la escultora utilizó una técnica mixta, poniendo por un lado la piel en sal durante tres o cuatro días y sumergiendo la piel luego en agua marina durante cuatro horas y quitándole luego el pelo de la piel.

Aprovechando un día lluvioso, Araceli López Alonso dejó las pieles en el mar durante unas horas. Después sacó las pieles del mar y las limpió quitándole el pelo, que resultó mucho más fácil que con agua dulce corriente.

2.3. Proceso técnico de molde

Para abordar el desarrollo de la obra escultórica realizó distintos fragmentos del cuerpo como representación de la materia. Los fragmentos fueron realizados en escayola utilizando alginato sobre el cuerpo para que quedara toda la impresión de la piel.

En la colocación del alginato se produce una reacción química, de carácter irreversible, y mediante una técnica adecuada de mezcla, se obtiene una pasta que en pocos minutos (de uno a un minuto y medio) gelidifica, es decir, endurece, pero el tiempo de trabajo y el tiempo de gelidificación no deberá ser menor a tres minutos ni mayor a seis minutos.

Esto permite cargar una cubeta con el material aún viscoso para llevarlo a la piel, impresionar sobre el cuerpo y esperar a que allí gelidifique. Así se obtiene una impresión de alginato que posteriormente es vaciada en yeso, para conseguir un molde. Todo ello teniendo en cuenta que el alginato gelidifica y no fragua.

Cuando estaba seco, Araceli López Alonso cortaba por donde no hiciera deformidad y trataba de pegar la pieza con una venda de escayola. Las partes vacías de materia como la base del pie, lo tapaba con un plástico y rellenaba la pieza de escayola. La técnica a utilizar es "a molde perdido", con la variante de utilizar alginato.



La investigación ha mostrado que las emociones fuertes incluso producen cambios en la bioquímica del cuerpo. En estos cambios bioquímicos se manifiesta el aspecto físico o material de la emoción. Partiendo de esta concepción, la escultora trató de hacer el molde poniendo la mano sobre el cuerpo, sintiendo

el tacto sobre la piel tratando de generar sensaciones. La emoción surge, en su opinión, en el punto en que se encuentran la mente y el cuerpo.



3. Conclusiones: la culminación de una obra innovadora y su significado

Una vez retirado todo el pelo de la piel, Araceli López Alonso procedió a limpiar de residuos para que no quedaran restos de pelos y lo lavaba con abundante agua. Cuando colocaba la piel sobre los moldes de escayola, su color era blanco, después, cuando se iba secando adquiría un color pardo oscuro.

La piel es transparente y la luz traspasa a través de ella. Sujetando la piel con alfileres para que coja la forma del molde, después ponía puntas y alguna grapa porque la piel tiraba mucho al secarse. El proceso de trabajar con molde esculpido (positivo) que se descarta después de haber sido utilizado para crear una obra final que es un molde (negativo) es una continuación del interés de la artista por el residuo.

Al igual que las pieles de los animales que utiliza son los residuos de un animal que vivió una vez. Las piezas de arte final que crea son los residuos de la réplica de algunas personas. Lo que ven los espectadores es la ausencia del cuerpo físico de los cuerpos, así como el animal que ha utilizado.

Después procede a barnizar las pieles con resina vinílica (látex), para proteger de bacterias y evitar que se pudra, así dar brillo a la obra resaltando la luz interior.

La piel cuando se seca, se pone rígida, y adquiere la forma del molde que anteriormente había ocupado, de esta manera resultó interesante trabajar con el concepto de la esencia del ser, un ser que emana luz interna. El Ser está profundamente

dentro de cada forma como su esencia más íntimamente invisible e indestructible.

Durante el proceso final, la autora llegó a la siguiente reflexión:

“Buscamos afuera mendrugos de placer o de realización para lograr la aceptación, la seguridad o el amor, mientras que llevamos “dentro” un tesoro que no sólo incluye todas esas cosas sino que es infinitamente mayor que todo lo que el mundo pueda ofrecer.”

La obra por ser la concordia entre la piel que nos da el ser, y la piel que preserva el ser, añade la noción de causa final cuyo medio es la transfiguración a través de la transcendencia.

4. Apéndices

Muestra de algunas de las innovadoras obras realizadas con piel de cabra por Araceli López Alonso



Notas:

1. SENTINELLA, D. *El enigma de las momias. Claves históricas del arte de la momificación en las Antiguas civilizaciones*. Madrid, 2006. Pp. 10-12. (Prefacio)
2. ARRIAZA, B. *Cultura chinchorro. Las momias más antiguas del mundo*. Arica, 2003. P. 13.
3. SCHWARZ, F. *Egipto Invisible. El poder de los símbolos*. Buenos Aires, 2007. Pp. 199-200.
4. RODRÍGUEZ-MARTÍN, C. y GONZÁLEZ-ANTÓN. R. “Momias y Momificación en las islas Canarias Prehispánicas”. *ERES*, 1 (1994). Pp. 117-131.
5. PARRA, J.M. *Momias. La Derrota de la Muerte en el Antiguo Egipto*. Barcelona, 2010. Pp. 11-12.
6. ARA, P. “Razón y alcurnia de la conservación artificial de la forma de la fisonomía humanas”. *Discurso de Recepción en la Real Academia de Medicina*. (1936). Pp. 22-23.
7. DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona, 1998. Pp. 78-79.
8. SCHWIDETZKY, I. *La población prehispánica de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1963. P. 35.
9. DEL ARCO-AGUILAR, M.C. “El enterramiento canario prehispánico”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 22 (1976). P. 13-124.
10. PRECKLER, A.M. *Historia del Arte Universal de los S. XIX y XX*. Madrid, 2003. Pp. 318-319.
11. TEJERA, A. y MONTESDEOCA, M: *Religión y Mito de los antiguos canarios*. La Laguna, 2004. P. 61.
12. CASTILLO, F.J.: “El texto de Sir Edmund Scory sobre Tenerife”. *Revista Tabona VIII, I* (1992-93), Secretariado de Publicaciones, Universidad de La Laguna. P. 108.
13. <http://www.taringa.net/posts/ciencia-educacion/17007757/Bibliopogia-antropodermica.html>
14. O'BRYEN, L. *El rompecabezas de Estambul*. Madrid, 2013. P. 17.
15. <http://www.blogodisea.com/2010/libros-forrados-piel-humana/historia/>
16. <http://mariacandelariamejuto.blogspot.com.es/2008/10/libros-de-piel-humana.html>
17. CALDERÓN, A. *El mirlo burlón*. Santiago de Chile, 2010. P. 159.
18. BERNÁLDEZ, C. *Joseph Beuys*. Hondarribia, 1999. Pp. 50-60.
19. <http://www.artthrob.co.za/08sept/artbio.html>
20. CELANT, G. y LEADER, D. *Marc Quinn*. Nueva York, 2000.
21. GARCÍA, R. *Ensayos sobre literatura filosófica*. Madrid, 1995. P. 76.

Bibliografía:

- ARA, P. “Razón y alcurnia de la conservación artificial de la forma de la fisonomía humanas”. Discurso de Recepción en la Real Academia de Medicina. (1936).
- ARRIAZA, B. Cultura chinchorro. Las momias más antiguas del mundo. Arica, 2003.
- BERNÁLDEZ, C. Joseph Beuys. Hondarribia, 1999.
- CALDERÓN, A. El mirlo burlón. Santiago de Chile, 2010.
- CASTILLO, F.J.: “El texto de Sir Edmund Scory sobre Tenerife”. *Revista Tabona VIII, I* (1992-93), Secretariado de Publicaciones, Universidad de La Laguna.
- CELANT, G. y LEADER, D. Marc Quinn. Nueva York, 2000.
- DEL ARCO-AGUILAR, M.C. “El enterramiento canario prehispanico”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 22 (1976).
- DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona, 1998.
- GARCÍA, R. Ensayos sobre literatura filosófica. Madrid, 1995.
- O'BRYEN, L. El rompecabezas de Estambul. Madrid, 2013.
- PARRA, J.M. *Momias. La Derrota de la Muerte en el Antiguo Egipto*. Barcelona, 2010.
- PRECKLER, A.M. *Historia del Arte Universal de los S. XIX y XX*. Madrid, 2003.
- SCHWIDETZKY, I. *La población prehispanica de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1963.
- SCHWARZ, F. *Egipto Invisible. El poder de los símbolos*. Buenos Aires, 2007.
- RODRÍGUEZ-MARTÍN, C. y GONZÁLEZ-ANTÓN. R. “Momias y Momificación en las islas Canarias Prehispanicas”. *ERES*, 1 (1994).
- SENTINELLA, D. *El enigma de las momias. Claves históricas del arte de la momificación en las Antiguas civilizaciones*. Madrid, 2006.
- TEJERA, A. y MONTESDEOCA, M.: *Religión y Mito de los antiguos canarios*. La Laguna, 2004.

Referencias de Internet:

- <http://www.taringa.net/posts/ciencia-educacion/17007757/Bibliopegia-antropodermica.html>
- <http://www.blogodisea.com/2010/libros-forrados-piel-humana/historia/>
- <http://apuntesfragmentosyvariaciones.blogspot.com.es/2009/03/la-bibliopegia-antropodermica.html>
- <http://mariacandelariamejuto.blogspot.com.es/2008/10/libros-de-piel-humana.html>
- <http://www.artthrob.co.za/08sept/artbio.html>
- <http://mrjaen.com/2013/04/23/el-encuadernado-antropodermico/>
- <http://slashyoursoul.blogspot.com.es/2012/03/bibliopegia-antropodermica-libros-de.html>

Intervención. Sobre *la rue*, el espacio público y la práctica política¹

ANDREA CORRALES DEVESA

Resumen:

El texto habla desde una perspectiva crítica y multidisciplinar sobre la cuestión de la intervención -artística, política, social-, hacia una ética y una poética de la misma, utilizando referentes literarios, artísticos, teóricos, poéticos, históricos, experienciales y visuales. Alerta a su vez de las posibles contradicciones que emergen cuando se trabaja tan en el borde entre lo artístico, lo político y lo social desde el marco de las prácticas artísticas contemporáneas inscritas en las inercias institucionales, planteando a su vez la intervención de una manera ampliada y compleja, no exenta de la responsabilidad política que le corresponde en tanto que práctica artística, es decir, práctica performativa y construcción de lo pensable.

Palabras clave: Intervención, performatividad, ficción, activismo, arte político, arte colaborativo.

* * * * *

Los acontecimientos, por definición, son hechos que interrumpen el proceso rutinario y los procedimientos rutinarios; sólo en un mundo en el que nada de importancia sucediera podrían llegar a ser ciertas las previsiones de los futurólogos.

Hannah Arendt. *Sobre la violencia*

Deberíamos preguntarnos qué debería ser el espacio público, más allá de preguntarse lo que los poderes fácticos quieren que sea.

Félix Duque

Si das una clase de futurología, yo voy.

Goma Base

1//

La mayoría de las veces cuando pensamos en hacernos un tatuaje, valoramos una serie de cuestiones relacionadas con la pasta de que disponemos, el lugar que nos gustaría tatuarnos (generalmente seguido de la reflexión acerca de trabajar, puertas cerradas y demás reminiscencias psicomaternas), el dolor que supondrá y, sobretodo, el dibujo que acompañará nuestra vida en adelante, como se suele decir, para siempre.

La cuestión importante, a priori, se impone por su amplio consenso social: que te mole, que tenga que ver contigo -para que no te canses de él-, que no se te vea mucho para el curro y que te duela lo mínimo posible.

En realidad, el propio momento de tatuarse es como un no-lugar, desprovisto de su propio significado autónomo y desplazado del ejercicio de lo real. A nivel cognitivo, no existe. Y todo esto en pos de una ficción alienante: que lo que vas a *llevar* en tu cuerpo se corresponderá idénticamente con la imagen elegida. Que corresponderá con un significante fijo, estático. Que su forma (sus límites) serán los esperados. Siempre. Que **el color** se transforme en materia estable, contable,

comerciable. Que nuestro cuerpo sea como nos han dicho que es. No más. Y, finalmente, que el ejercicio del tiempo mire hacia otro lado y que la santa muerte te conceda el indulto.



Nada más lejos.

Un tatuaje es una intervención.

Intervenir.

(Del lat. *intervenire*).

1. tr. Examinar y censurar las cuentas con autoridad suficiente para ello.
2. tr. Controlar o disponer de una cuenta bancaria por mandato o autorización legal.
3. tr. Dicho de una tercera persona: Ofrecer, aceptar o pagar por cuenta del librador o de quien efectúa una transmisión por endoso.
4. tr. Dicho de una autoridad: Dirigir, limitar o suspender el libre

ejercicio de actividades o funciones. *El Estado de tal país interviene la economía privada o la producción industrial.*

5. tr. Espiar, por mandato o autorización legal, una comunicación privada. *La Policía intervino los teléfonos. La correspondencia está intervenida.*

6. tr. Fiscalizar la administración de una aduana.

7. tr. Dicho del Gobierno de un país de régimen federal: Ejercer funciones propias de los Estados o provincias.

8. tr. Dicho de una o de varias potencias: En las relaciones internacionales, dirigir temporalmente algunos asuntos interiores de otra.

9. tr. *Med.* Hacer una operación quirúrgica.

10. intr. Tomar parte en un asunto.

11. intr. Dicho de una persona: Interponer su autoridad.

12. intr. Interceder o mediar por alguien.

13. intr. Interponerse entre dos o más que riñen.

14. intr. Sobrevenir, ocurrir, acontecer.

Hay algo de misticidad en el momento mismo de la tatuación. Por una parte, en ese momento en el que la aguja entra en tu cuerpo, todos tus tejidos acuerdan un susto colectivo: la sangre como fluido inevitable del devenir vital clama inflamación, respuesta activa. En pocos minutos tu piel toma las armas, tu corazón se enamora – a modo síndrome de Estocolmo – del verdugo que ejecuta, a la vez que toda tu boca pide agua, y tus manos, algo que agarrar.

Lógicamente, dentro del sistema económico capitalista -y sus derivas- que se encarnan en nuestras acciones y percepciones ideológicamente construidas, el tatuaje es un bien de consumo más, por lo que las dinámicas de producción son las mismas que para cualquier otro bien de consumo. El tiempo es

un valor de cambio, por lo que cuanto antes acabemos mejor. ¿Te duele? Aguanta un poquito.

No obstante, al intervenir la piel, se produce un desdoblamiento de realidad, entre lo que pudo ser, es, y podrá ser. Esta intervención que, aunque se pretende estable e inmutable, genera un Aleph de potencialidades que sin duda, en el caso del tatuaje, tienen que ver con la muerte y con el devenir del cuerpo –de piel para adentro-, y de tu cuerpo entre los cuerpos.

Pese al intento incansable por parte de l*s profesionales del tatuaje como de l*s aspirantes a la carnicería de conseguir una relación causal aristotélica entre la impresora de tu casa y el grabado a sangre y pus que es el tatuaje, nuestra dermis no nos lo pone demasiado fácil: pues si queremos que esta reflexión tome un cariz pseudo científico, podemos decir que al intervenir nuestro cuerpo a través de las agujas y las tintas, estamos atravesando las varias capas de la epidermis para introducir en la dermis un contenido de tinta, con la intención consciente de generar una imagen perceptible al ojo humano.

Sin embargo, el tatuaje no es sino el testimonio muerto de un retorcimiento, de una reagrupación epidérmica y epistémica ante una intervención contingente, digamos, un *acontecimiento*. Su trayectoria como tal es infinita en el tiempo, de hecho, trasciende la propia muerte del cuerpo que lo porta. Es fábrica de resistencia, reagrupación y pliegue constante, puro movimiento.

Como la ostra genera la perla, el tatuaje se autogenera como prueba de un conflicto constante: en su dimensión más productiva, la imagen que emerge a la superficie de nuestra

visión y de nuestra percepción ideológicamente programada (no olvidemos) no es más que la punta del iceberg de una batalla dérmica, orgánica y a la vez, protésica, suspendida en la eternidad del momento actual, de presente eterno que trasciende y nos trasciende como cuerpos finitos. De alguna manera, en el momento en que la tinta se introduce en nuestro organismo, deja de pertenecernos. Tan solo abrimos una puerta. Tan solo damos las condiciones para que se genere *un* fenómeno.

2//

No obstante, partimos de la base clásica, occidental y pija de que poseemos todas las herramientas necesarias (materiales y espirituales) como para hacer del tatuaje una cuestión consciente, excepcional y valorada: tenemos el dinero necesario o podemos conseguirlo, nos entendemos como cuerpos autónomos que no necesitan legalmente la aprobación de ningún otro cuerpo para realizar la intervención, etc.

En el caso de los mineros de Orwell, sus tatuajes no eran ni vistos ni conceptualizados como tal. Tampoco se entienden como tatuajes los llamados “tatuajes traumáticos”: esto es, aquellas inscripciones que se producen tras una experiencia no deseada, finalmente (un accidente de tráfico, una bomba de metralla...) También así podríamos englobar casi la totalidad de las cicatrices: operaciones, palizas, enfermedad, estrías... “tatuajes de vida” que gustan decir algun*s. Memorias fragmentadas de pequeñas muertes, cementerio de células que cuentan una historia.

Pero, ¿qué determina los límites conceptuales de estas intervenciones? ¿hablamos de lo mismo cuando nos referimos a un tatuaje que a la cicatriz del cáncer de mama que lograste

superar a base de operaciones? ¿dónde acaba el tatuaje, esto es, la intervención como generadora de condiciones para que el devenir ocurra, y empieza el trauma de la intervención autoritaria?

3//

Nada dura.

Al final, y sin abandonar las superficies corporales, la reacción y reagrupación de la melanina en relación a las condiciones ambientales a dado lugar tanto a nuevos procesos sociales mundiales como a infinidad de cotidianidades que hacen inevitable la reflexión sobre la variabilidad de las superficies cutáneas, en principio consideradas como estables.

Debido a condiciones tanto físicas como geográficas o políticas, el color de la piel nunca es el mismo: una se vuelve mucho más morena frente a un neonazi como se emblanquece de manera irremediable cuando forma parte de instituciones de poder.

De la misma manera, una obra pictórica (un cuadro, vaya), superficie cutánea por excelencia del Arte con mayúsculas, estático e inmutable, se presenta ahora como una experiencia en constante movimiento: las condiciones circundantes (dónde se expone, bajo qué nombre, momento histórico, olores varios, momentos políticos, personales, etc.) de la misma manera que en lo referido a las variabilidad de los tonos de piel, gestionan el contexto cognitivo en el cual vamos a aprehender dicha experiencia pictórica. Goya no es lo mismo durante la guerra civil que hoy.

Tanto el cuadro como el grafiti (intervención en la epidermis social) son superficies potencialmente políticas e inevitablemente sujetas a un sinnúmero de variabilidades.

Sin embargo, la estaticidad de la percepción de lo intervenido como la relación causal aristotélica de las intervenciones en sí mismas ha sido una de las mayores obsesiones del patio de juegos de la humanidad: la historia del arte.

Y es que, para mantener la linealidad de la literatura historicista, la causalidad se vuelve necesaria. Se inventan toda una serie de “recetas” que permiten generar una ilusión de causalidad inherente a los acontecimientos: casi se construye una narrativa visionaria que nos capacita para advertir las consecuencias de las acciones, teniendo en cuenta las causas que lo provocan.

Así, entendemos perfectamente que ante el horror de la guerra>la caricatura dadaísta, ante la autoridad humanista neonazi>la fragmentación del cuerpo.

Etc.

Resulta evidente que las condiciones socio-históricas delimitarán nuestro campo cognitivo y sensible, tanto a artistas como a costureras. No obstante, la obsesión historicista por generar un discurso lineal y coherente a través de los acontecimientos del devenir histórico solo puede apoyarse en la ficción o en la exclusión de lo alterno (al discurso). No me detendré en la cuestión de la historia mucho más fundamentalmente porque aunque me parece que ha sido de una importancia capital, hoy por hoy es blanco fácil de toda crítica,

sobretudo porque su tiempo ya ha pasado. ¿cómo hablar de historia y de sus procesos de construcción narrativa en un mundo donde los ritmos de asentamiento y aprehensión de los acontecimientos se ha vestido de la más absoluta inmediatez?

Es fácil hablar de lo que ya ha pasado, porque el presente no se ve (pese a lo que dijeran los de Eskorbuto) ²

4//

A la vista de los recientes acontecimientos bélicos protagonizados a dos bandas por el silencio y el automatismo, la cuestión del Intervencionismo (de estado) se nos vuelve a presentar como un eje de reflexión crucial para la sociedad biencomida: muchos años han pasado mientras reflexionábamos, ya no en torno a lo que podríamos llamar “Intervencionismo humanitario”, sino directamente a las enormes desgracias que, como amos del mundo, podríamos acaecer a los países menos privilegiados. En este caso, no se trata de buscar las maneras de dejar de intervenir en otros países, sino, por lo visto, de intervenir “de manera positiva”. Esto se traduce, fundamentalmente y desde una óptica occidental y española, a promover ciertas actitudes contrarias a la colonización de las Américas y promover también, por otro lado, algo que se podría llamar de nuevo Intervencionismo humanitario, una segunda fase del colonialismo, esta vez y como siempre, centrado en la cuestión económica y moral. Expolio e imposición, la receta de toda la vida.

Es un hecho que desde la política internacional, las dinámicas de la OTAN y de los países guardianes del llamado orden mundial han ido encaminadas a generar un tipo de intervencionismo caracterizado de “humanitario” donde los

derechos humanos se convierten en la excusa perfecta para mantener el sistema capitalista neoliberal a golpe de metralla.

Los debates que se generaron tras la guerra fría acerca del Intervencionismo, aunque en principio polarizados (soberanistas/intervencionistas), han acabado imponiéndose por activa o por pasiva: bien mediante invasiones ilegales (Irak) o mediante la intervención por lo bajini clásica de los conflictos en Europa del este (Chechenia, Yugoslavia) pero sobretodo de África (Somalia). El por qué que fueran las mayores potencias mundiales las que pusieran en marcha una vez más los diálogos, en este caso, sobre intervención si o intervención no son evidentes: siempre hay que partir de una situación de poder, tanto para elegir la intervención como para elegir la no intervención.

¿Me explico?

Los *países* -que ya no lo son, que se podrían decir más bien amalgama de poderes de infinita violencia y poder bélico, custodia falsamente democrática del capitalismo neoliberal- guardan con celo el orden necesario para que los movimientos de capital que sostienen el sistema económico sigan beneficiándonos a los biencomidos. Y lo hacen con violencia.

Estamos en guerra.

Pero, ¿cuándo dejamos de estarlo?

Si nos echamos las manos a la cabeza en cuanto se habla de guerra y de intervencionismo de estado, deberíamos preguntarnos en qué momento no estamos interviniendo cada día con nuestra economía capitalista, nuestras políticas

neoliberales y nuestro perpetuado colonialismo encubierto. Y hablo desde todas las capas del ejercicio de los social: el comercio, la alimentación, las formas de relación, las políticas de emigración, el compromiso político...



Generamos, mediante nuestras intervenciones diarias propuestas por las políticas globalizadoras, las condiciones para que el devenir de la miseria y la falta de recursos haga su trabajo: generar, como mínimo, guerras e injusticias. Es una suerte de tatuaje dirigido: usamos una mala aguja, contaminada de miseria y de explotación para que genere una infección que después utilizaremos en nuestro beneficio, excusa de intervención casi quirúrgica, que ponga de nuevo en marcha los flujos económicos y el terror a distancia de la guerra televisada.

Ante ello, y para mantener el orden económico mundial, se cambian gobiernos, se producen revueltas, se venden armas, se aniquilan poblaciones enteras, se oculta información, se escriben cantidad de artículos de opinión, documentales ñoños y, por qué no, alguna que otra mani con que lavar nuestras democráticas conciencias / Ante ello, y para mantener el orden

económico mundial, creamos supermercados, importamos y exportamos bienes de consumo, trabajamos para personas y entidades que trafican vidas nacionalmente ajenas, abrimos cuentas en nuestros bancos para poner en manos de los que intervienen todo nuestro capital para armas y demás materiales humanitarios, compramos ropa, consumimos y vendemos drogas cuyos beneficios se los embolsarán los señores de la guerra y, por qué no, llevar algún eslogan reivindicativo en nuestro librito de papel de fumar (idea brillante de un creativo molongui).

Ante ello, y para mantener el orden mundial, intervenimos cada día.

5//

Finalmente, podemos llegar a pensar -siguiendo el hilo argumental que propongo-, que toda intervención genera. Lo que genera y cómo, de la misma manera que el tatuaje, deja de pertenecernos en el momento mismo de la propia intervención, forma parte de otro orden de las cosas. De alguna manera, generamos las condiciones para que algo suceda, o no, o todo lo contrario.

Pero.

Llegad*s a este punto, merece la pena hacer una huelga momentánea, un parón y una reflexión crítica en torno a la idea de intervención. Una reflexión desde la perspectiva de las prácticas artísticas, naturalmente, pero situada: eco, también, de las reconfiguraciones semánticas y sintomáticas a las que somete la actualidad al propio concepto, como todo, permutable.

Una reflexión cuyo objetivo no sea en pos de una mayor eficacia como siempre agentes legítimos intervinientes (que nuestro mensaje, que nuestro grano de arena genere la perla que deseamos), sino la reflexión como praxis, como ejercicio y fin en sí mismo, como una intervención más dentro de nuestro propio campo de pensamiento, mapa de perlas y granos de arena imbricados.

Una reflexión, como siempre, desde los afectos/En todos sus sentidos.

6//

Parece irremediable que cuando comienza la verborrea habitual sobre arte político, la cuestión de lo público se torna insalvable. ¿Hasta qué punto es político el llamado arte público? ¿son políticas todas las intervenciones? ¿existe una reflexión previa de la cuestión de la intervención? ¿hasta qué punto son efectivas? ¿qué papel juegan las instituciones cuando apoyan este tipo de propuestas? ¿son nuestras estructuras comunicativas igualmente alienantes y autoritarias como aquellas que pretendemos derrocar? ¿qué procesos, qué flujos nos legitiman? ¿qué posición tomamos , finalmente, ante el reparto de lo sensible?

Existen ríos de tinta acerca de la cuestión del arte público. Huelga decir que me centraré exclusivamente en aquello que más me interesa en referencia al proyecto del que quiero hablar aquí, pero sobretodo en aquello que me provoca conflicto, aquello que chirría dentro de estos discursos tan coherentes que gustamos construir l*s productor*s/investigador*s artístic*s.

Hay dos significados de la palabra "sujeto": sujeto a algún otro mediante el control y la dependencia, y sujeto y atado a su propia identidad por una conciencia o por el conocimiento de sí. Ambos sentidos sugieren una forma de poder que subyuga y sujeta.

Michel Foucault.

La cuestión de la subjetivación ligada a las políticas de representación en las imágenes públicas ha sido un tema de enorme importancia desde la crítica cinematográfica feminista y, en general, de todo el pensamiento feminista enraizado en la tradición psicoanalítica y sus relecturas desde el feminismo de los sesentas y setentas.



Como resonancia, la obra gráfica de Bárbara Kruger se contextualiza en estos términos así como el proyecto sheisn'thismother de huelgarte & wearenotvictims.

A través de la ampliación casi monstruosa de las imágenes, tanto en las piezas de Kruger como en *sheisn'thismother* se pretende una distorsión de las relaciones semánticas del texto-imagen, mostrando, en palabras de Kate Linker, *la naturaleza lingüística de la representación*.

A modo de texto terrorista (Barthes), las imágenes interfieren en los procesos de subjetivación del espectador, introduciendo significantes que descentralizan el sujeto clásico del espectáculo mediante una hipervisibilización de posiciones.

Si bien en todas las imágenes se apela a dos posiciones, por un lado, las bolleras (nosotras) y por otro, tú, el sujeto dominante, el productor de sentido, el Estado, el Hombre, el poder, no se propone de manera anecdótica, pues responde a un objetivo de Intervenir en estos procesos de subjetivación, de manera paralela a la inclusión de referentes identitarios que tengan que ver con una imagen de mujer fuerte, capaz, hija de puta y amenazante.



Así, se utiliza el recurso cinematográfico de la voz en off o narrador (voz autoritaria que dirige la mirada y la subjetivación de lo narrado) en pos de una contractura semántica: cuando decimos "las bolleras vamos a ser el orgullo de tu patria", añadimos, además de la negativa más propia del trabajo de Kruger, una amenaza de abordaje. Queremos tu patrimonio, y lo vamos a tomar.

Utilizando el trabajo de Kruger como referente claro a la hora de encauzar las propuestas conceptuales que tienen más que ver con la construcción de las imágenes del proyecto sheisn'hismother, éste se presenta como una reconfiguración de los presupuestos de la autora norteamericana: no sólo se pretende mostrar la ideología que se esconde detrás de las imágenes públicas en relación a la construcción identitaria de "las mujeres", sino que, a modo de responsabilidad política, se apela a la creación de nuevas performatividades: hoy ya no es suficiente mostrar, para eso ya están los documentales ñoños. Hoy queremos generar mundos posibles.

Por otra parte, me parece importante establecer un puente, si se quiere, entre la cuestión de la inscripción epidérmica (tatuaje) como en la inscripción o intervención también epidérmica pero referida a la epidermis del cuerpo social: la calle.

Félix Duque alertaba sobre el peligro de convertir el arte público en un valor de consumo más que, dentro de la sociedad globalizada y multiculti, se dedique a rellenar los espacios que sobran entre edificio y edificio, siempre situado en el mapa del turismo cultureta, bien en auge hoy por hoy.

Además, cabe preguntarse, ¿es realmente la calle, hoy por hoy, la epidermis de lo social? ¿nos estamos aventurando y cayendo en el facilismo de la relación sistemática de público/político? ¿existe todavía esa *rue* del mayo francés que tanto se anhela?

Creo que es importante trasladar la cuestión antes referida acerca de la idea de intervención en relación al tatuaje y al acontecimiento.

Cuando hablamos de intervenciones en el espacio público desde el ámbito artístico, hacemos referencia inevitable a cuestiones relativas a la protesta; estamos, de alguna manera, invocando a la política a través de nuestras acciones.

Bien.

Creo que ya he dejado bastante claro que las intervenciones se producen desde muchos lugares y que lo que generan rara vez se corresponde a los presupuestos estipulados a priori. Aunque resulta fácil situar la intervención en lo público para que se contamine de aquello que nos gusta llamar “política”, en realidad lo que estamos haciendo es generar una cierta “estética” de arte político. Un cuadro es una intervención tan política o más que lo que podemos imaginar cuando decimos “intervención en el espacio público”. Hay cantidad de obra pictórica que contiene un tremendo contenido político; tal vez no tanto en lo que podríamos llamar *el contenido*, pero si muchas veces en lo relativo a las estructuras de visión y percepción: muchas veces, la pintura contiene un alto contenido de imaginar más, de imaginar otras formas de ver y de mirar.

También en mucha obra gráfica, como pueden ser las infografías de Mariko Mori, a menudo tachadas de “anti políticas” o, al menos, de no reflexivas para con el mundo que le rodea, que para mí poseen un potencial político de la misma envergadura que la ciencia ficción: la creación de esos mundos posibles, de otras maneras de soñar.

A lo que me refiero es a que toda creación, resonancia y resorte que aporte otras maneras de mirar, otros significantes dentro de los sistemas comunicativos (visuales, literarios, legales o de cualquier tipo), son intervenciones que reverberan en el campo de lo real, a través de la performatividad de los campos simbólicos, virtuales, potenciales. Acercarnos exclusivamente al terreno de “lo público” para hacer reales nuestros sueños solo responde a, por un lado, la inercia historicista de generar un modelo, una estética, una moda, al final, que pueda ser introducida fácilmente en la ristra de chorizos que hace de nuestra experiencia la literatura de la Historia y, por otro, nuestro deseo a ver los resultados de nuestra intervención en vida; buscando el camino fácil, sucumbimos a la imposibilidad de pensar-nos más allá de nuestra propia vida.

Sin embargo, es competencia de tod*s comprender y elegir los contextos cognitivos y de reacción que deseamos para cada intervención. Con esto no me gustaría apelar a un deseo de dominio para con los repliegues socio-políticos que se generan a partir de dichas intervenciones. No. Se trata más bien, y sobre todo en lo relativo a aquellas intervenciones que proponen un reparto más igualitario en la construcción y propuesta de referentes dentro de los sistemas hegemónicos de representación, de buscar aquellos espacios que favorezcan la permeabilidad del discurso que se propone. Una efectividad relativa, vaya.

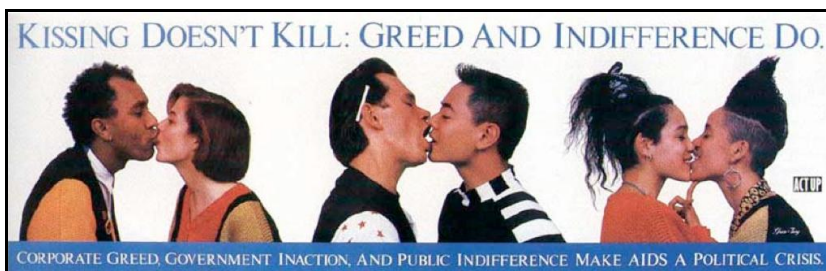
De esta manera, y sin perder de vista el proyecto sheisn'thismother y sus propuestas metodológicas en cuanto a intervención se refiere, se trata de una suerte de “suspensión” de los paradigmas de representación y de identificación visual, en este caso, en el espacio público. ¿Por qué en lo público? Porque concretamente en lo referente a la creación de imágenes performativas que se refieren a la construcción identitaria, el papel de la publicidad y las imágenes públicas se torna un camino que clama a gritos un cortocircuito inmediato.

Se trata, por tanto, de una suspensión entendida como un espacio que da lugar a la descomposición del orden, al replegamiento de la epidermis referencial, al retorcimiento de lo imprevisto en pos de lo Otro, de lo antagónico. Espacios (temporales, visuales y cognitivos) de resistencia (Adorno).

En este caso, se trata de generar estos espacios en suspenso en lo que tiene que ver tanto con los procesos de subjetivación dentro de las políticas de representación heteropatriarcales como en las imágenes performativas de los cuerpos sexuados (o como ellos gustan llamar, *mujeres*), especialmente en lo relativo a las potencialidades, al abanico de posibilidades que una mujer puede tener a la hora de enfrentarse a un conflicto, esto es, a la vida pública.

Es por esta razón que este proyecto sólo tiene sentido en la calle. Las imágenes, a modo de representación de la ausencia (ausencia de referentes femeninos violentos, poderosos y capaces) se deben contextualizar en el campo del “puñetazo en la cara” (Cristo), que es el lenguaje de la cartelería en la selva que es la puta calle.

Se trata de intervenciones autoritarias, que no pretenden ir más allá de las estructuras comunicativas establecidas desde el orden heteropatriarcal capitalista, sino introducir nuevos referentes identitarios que cortocircuiten las lógicas de las políticas de representación dominantes, y así, reclamar un espacio de producción de significantes desde la auto-representación y la macarrería.



8//

Por otro lado, la cuestión de la legitimación de las miradas. ¿quién soy yo para intervenir? ¿por qué no incentivar una intervención colectiva como much*s artistas hoy se proponen a través del cóctel de la intervención social y las prácticas artísticas, tan de moda en nuestro contexto?

Es característico del contexto artístico que vivimos en la actualidad, la proliferación de proyectos híbridos que caminan entre la intervención social y las prácticas artísticas.

Es característica inconfundible de estos proyectos el uso, o mejor, la *colaboración* con colectivos “marginados”, “oprimidos” u “alternos”, que mediante la visión lúcida del “artista” se construye la obra, en una apuesta por lo colaborativo y la cuestión auto-representacional.

No obstante, y haciendo alusión clara al arte relacional, no está de más preguntarse hasta qué punto no caemos en la más profusa hipocresía cuando generamos un campo de acción único y dirigido por los capataces artistas, digamos, unos límites legales de acción donde estas personas “oprimidas” puedan moverse, y luego hablamos de colaboracionismo.

No reconocer de dónde venimos y qué puesto jugamos en la sociedad me parece un error que no debemos tolerar a la ligera, aunque estemos amparados en una institución que legitima nuestros actos tanto legal como artísticamente.

Se parece demasiado a las ansias revolucionarias que nos pican a los biencomidos europeos cuando hablamos de Chiapas, por poner un ejemplo.

Cuando entre colegas hablamos de la solidaridad entre los pueblos y de las labores humanitarias, parece haberse consensuado que es una posición colonialista ir a poblados indígenas y decirles lo que tienen que hacer.

Completamente de acuerdo.

Ahora, la opción dicotómica que se propone tampoco queda muy lejos de este colonialismo. Cuando, alterados, muchos amigos afines exponen la necesidad de una acción solidaria justa, me quedo boquiabierta.

“lo que hay que hacer es ir allí, coger un palo y luchar como luchan ellos”.

Sinceramente, creo que como ciudadana Europea que soy – que luego podemos hablar de si estamos o no de acuerdo

en los procesos que me llevan a ser considerada como tal, valecreo que es de una hipocresía y de una superioridad exacerbante no explotar todas las posibilidades que mi condición supone para el pueblo de Chiapas, por ejemplo.

¿Cómo puedo ayudarles mejor, yendo a Chiapas y cogiendo palos o currando un verano entero para conseguir tres mil euros y mandárselo para que ellos hagan lo que ellos crean hacer?

Pero claro, ante esto hay un evidente contra: ya no podré contarles a mis colegas que estuve en Chiapas luchando por la liberación zapatista. Una auténtica pena.

Mi posicionamiento respecto a las intervenciones artísticas que tienen que ver con una (in)cierta lucha política van por el mismo camino: creo que no debemos hacernos los molonguis y decir que somos iguales ante un colectivo de presas, una manada de buitres o un grupo de niños gitanos diversos funcionales. No. Somos biencomidas. Hemos estudiado bellas artes (u algún que otro sucedáneo). Leemos bien. Tenemos tiempo, libertad (“””) y un gobierno que más o menos permite. No partimos de los mismos lugares.

Y no visibilizarlo me parece un error insalvable. Esto es lo que soy y *quin remei*, como decía mi yayo. No voy a disfrazar mi subjetividad de colectiva porque ya lo es, en tanto que lo que somos lo debemos en su totalidad a la cultura, la sociedad, la familia y demás aparatos ideológicos del Estado: a los colegas, a las conversaciones en los bares, a las resacas creativas, a las incertidumbres amorosas, a la televisión, al deseo no culminado... Ya lo es, y aparentar que todo lo que no sea hecho según estos términos de

colaboración es fruto del mal llamado “ego del artista”, exige a gritos una respuesta inmediata.

Tal vez, en lugar de participar de estas dinámicas, sería bueno luchar por un sistema educativo que permita a todas las personas que lo deseen, independientemente de su nivel económico, de clase, de etnia, etc., llegar a estudiar Bellas Artes como nosotras hemos hecho. Creo que sería más bueno, en lugar de limitarnos a crearles patios de recreo tutelados en el mundo del Arte, *intervenir* en pos de una integración real, de la construcción autónoma de sus propias intervenciones. Creo que sería más bueno, definitivamente, fomentar una inclusión en el mundo de la legitimación/educación artística, dónde vidas que requieren de tiempo para trabajar y así pagar sus estudios y su vida puedan acceder, donde cuerpos con otras necesidades puedan habitar, hacer suyo el espacio.

Creo que sería más bueno, sin duda, pensar en la inclusión de estas personas en estos términos y generar, más allá de nuestros egos, las condiciones óptimas materiales para que más gente pueda cambiar las lógicas de representación, hacerlas suyas, incluirse dentro del imaginario social de manera autónoma, sin proyectos pseudoartísticos que maquinen, y que, en el fondo, temen perder su parcela de poder. No deberíamos aplanar diferencias que existen y son reales, sino luchar contra ellas de la manera más eficiente, intervenir honestamente, situándonos sin romanticismos.

9//

Además, sospechosamente, estas prácticas se ven apoyadas por las instituciones artísticas y estatales en su totalidad.

Llegadas a este punto, sería interesante reflexionar la cuestión de las intervenciones en términos de legalidad, de apoyo institucional y de eficacia política.

Para empezar, no me posicionaré en los términos clásicos de “toda institución anula el potencial revolucionario de cualquier obra”, primeramente porque la cuestión revolucionaria no me interesa demasiado (revolución en tanto que vuelta a empezar con procesos autoritarios, de lucha de clases), pero también y sobre todo porque considero que las estrategias han de marcarse en relación con unos objetivos y nadie mejor que tú para valorar en estos menesteres. No hay receta para esto.

No obstante, cabe remarcar que, de la misma manera que un amarillo no es el mismo al lado de un azul que de un beige, los contextos instituciones influyen en la misma medida. No es “anulación” sino, tal vez, configuración de un determinado lenguaje y no de otro.

Pero insisto que es una cuestión de estrategias.

Ahora:

En términos de legalidades, a mi me resulta de una eficacia absoluta el uso del *devenir legal* a modo de alarma de lo que pica a nivel social o de lo que se pretende que performemos. De la misma manera que el actual espectáculo mediático acerca de las operaciones de cambio de sexo –cuyo debate gira en torno a si se debería bajar la edad en la que los aspirantes pueden elegir su sexo– nos anuncian los cambios propuestos para la actualización del DSM, la dimensión performativa de la jurisdicción debe suponernos, al menos, una brújula con un radio de acción más o menos fiable.

No es un secreto esta fiebre por el *artivismo* que las instituciones se contagian desde hace ya un tiempito. Esta fervor que convierte casi cualquier espacio en espacios autorizados por la institución Arte hace que cada vez el mundo reglado se expanda a nivel territorial. Si bien es un buen ejemplo, siempre, Santiago Sierra, creo que podemos englobar casi todas las prácticas artísticas que, amparadas en la institución, se autoproclaman políticas y que suponen una intervención en el espacio público. Una vez es “instalada” la obra, este espacio, otrora generadora del devenir de la selva de lo público, se convierte en un “espacio artístico”, con sus protocolos de acción, su dimensión preformativa y cómo no, su vigilancia (cabe mencionar lo curioso que es encontrarte a un segurata en una casa “okupa” como la Tabakalera).

De nuevo la pregunta. ¿es el arte público, político? ¿en qué medida cumple sus objetivos en tanto que tal? ¿qué demonios está pasando?

10//

La cuestión de relacionar siempre y sin remedio el arte público con el arte político y viceversa se presenta, entonces, como una cuestión fundamental a problematizar.

¿Es el espacio público hogar irremediable del arte político? ¿cómo definir estos conceptos, público y político sin ventilarme toda la historia de aquell*s que dedicaron su vida a esbozar, apenas, algunas líneas?

Sin miedo, supongo.

Nuestra mirada es aquello con mayor capacidad para intervenir, para ser intervenida, a través de un cuadro, una peli o un beso. Definitivamente, la intervención no vive exclusivamente en el territorio de “lo público”.

11//

Vivimos en un mundo donde parece que las opciones políticas se nos han acabado. Un mundo donde, a través de las estructuras promovidas por interfaces políticas como Facebook, solo permiten la opción del “like”. Tal vez el arte lleve demasiado tiempo jugando a la sociología y a revestirse de cientificismo para poder así, a modo de parodia, hacerse más *verdad*, olvidándose trágicamente de generar nuevos lenguajes, nuevas maneras de imaginar más allá, contribuyendo de manera pobre a la construcción de lo social. Más bien, engordando los anales de lo que ya es verdad, legítimo, en lugar de imaginar lo que podría llegar a ser.



Así se nos presenta una sociedad que manifiesta su “malestar” de manera abstracta, huérfana, incapaz de pensar y de pensarse más allá de sus propias estructuras.

* * *

No cumple al poeta decir lo que ha pasado, sino el tipo de cosa que podría pasar

Aristóteles

Dentro de la teoría literaria actual, predominantemente posmoderna, se parte de la base de la imposibilidad de representar o hacer referencia al mundo real, pues todo es pura interpretación. Y se entiende este “imposible” no como horizonte de lo que podría llegar a ser. No. Vivimos en un tiempo que se contenta con su propio malestar...

Toda ficción crea un mundo semánticamente distinto al mundo real, creado específicamente por cada texto de ficción y al que sólo se puede acceder precisamente a través de dicho texto. Así, una obra de ficción puede alterar o eliminar algunas de las leyes físicas imperantes en el mundo real (como sucede en la ciencia ficción o en la novela fantástica), o bien conservarlas y construir un mundo cercano -si no idéntico- al real (como sucede en la novela realista).³

Desde el terreno de las luchas por las libertades sexuales, y más concretamente en el activismo *queer* norteamericano de finales de los ochenta y principios de los noventa, se ha llevado a cabo un desplazamiento de las estrategias de lucha que han tenido una relación de ida y venida con las nuevas teorías feministas (más bien feministas lesbianas) recién llegadas a la academia, hoy bautizadas como teoría *queer*.

Este desplazamiento estratégico, a mi modo de ver, tiene que ver fundamentalmente con lo relativo a las políticas identitarias y a sus consecuentes resonancias en las luchas sociales del momento.

Si bien desde un posicionamiento feminista esencialista, más propio de las décadas de los setenta y ochenta, se proponían ciertas formas de organización que tenían más que ver con agrupaciones identitarias que partían de la genitalidad más que de otra cosa, es en el estallido del activismo *queer* cuando Judith Butler apelaba a un activismo desde las políticas coalicionistas y de pastiche: esto es, el derrocamiento del lenguaje hegemónico a través de la multiplicación. En este caso, si bien se pretendía derrocar el orden heterosexista, en el cual solo existían las identidades femeninas y masculinas (ambas, heteronormativas), las nuevas estrategias se presentaban ya no como un deseo de destruir estas categorías, sino apropiárselas y multiplicarlas: así, ante la categoría esencialista y cerrada “mujer”, aparecían una cantidad de multiplicidades identitarias maravillosas como la *butch* (lesbiana camionera) o la *femme* (lesbiana superfemenina), ahora también identidades transitorias como los drag Kings (performances de masculinidad), las trans, las marikonas, etc. A través de esta multiplicación, la categoría mujer se convierte en un pastiche más, arrebatándole en cetro de categoría dominante ligada a unas características físicas y económicas concretas.

[...] problematizar el género no mediante maniobras que sueñen con un más allá utópico, sino movilizándolo, confundiendo subversivamente y multiplicando aquellas categorías constitutivas que intentan preservar el género en el sitio que le corresponde al presentarse como las ilusiones que crean la identidad.⁴

Es en esta línea de pensamiento y de acción política que se sitúa la idea de intervención y la práctica activista del proyecto sheisn'thismother: a partir de la multiplicación de identidades. Hoy, y ante las políticas de representación que se enmarcan dentro de las dinámicas institucionales de la “violencia de género”, se procede a introducir nuevos referentes que tengan que ver con unos referentes positivos en tanto que mujeres capaces, potencialmente peligrosas y virtualmente violentas. De esta manera, se huye de las iniciativas feministas fascistas que se basan en la censura de aquello que no quieren ver. Sí, yo también rabio cuando veo anuncios que utilizan a las mujeres para vender productos que nos encarcelan bajo el régimen de la estética, pero el camino de la censura política, por bienintencionados que sean los valores de fondo, solo llevan al fascismo. Aunque sea feminista. Y si no fijémonos en nuestras amigas francesas de “Ni putas ni sumisas”...

Multiplicación de códigos, multiplicación de subjetividades que los generan. Multiplicación de posibilidades, de ficciones, de imposibles, de espacios de inflexión poética donde *la nada* ocurra ⁵. De intervenciones más allá de la hipocresía humanitaria o pseudo-social, desde una subjetividad situada y visibilizada.

Notas:

1. Este texto está especialmente inspirado por el I congreso de estética y política, estructurado a través del pensamiento del filósofo francés Jàcques Rancièrre, durante el 23, 24 y 25 de Marzo en Valencia, al que tuve el placer de asistir.
2. Eskorbuto. “Cerebros destruidos”
<http://www.youtube.com/watch?v=Bw8DOW2XL44>
3. La teoría de los mundos posibles, según Wikipedia.
4. BUTLER, J.: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós Studio, 2007, Barcelona, p.99
5. Rogelio López Cuenca. *Du calme-Stiker*. 1994

Bibliografía:

- ARENDRT, H: *Sobre la violencia*, Alianza Editorial, Madrid.2008
- BUTLER, J: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós Studio, 2007, Barcelona
- FERNANDEZ QUESADA, B: *Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid. Departamento de pintura.
- HERÁNDEL, F: *Historia de la OTAN. De la guerra fría al intervencionismo humanitario*, Holgado, Ed. Catarata, Madrid , 2000
- ROSLER, M: *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Jesús Carrillo (Ed) Gustavo Gili, Barcelona, 2007
- SARTORI, G : *Elementos de teoría política*, Alianza Editorial, Madrid, 2005
- VVAA: I Congreso Internacional de Estética & Política. UPV. Valencia. 23,24 y 25 de Marzo. 2011

La sangre como material de dibujo

RICARDO HORCAJADA GONZÁLEZ

Resumen:

Tradicionalmente el uso conceptual de los materiales gráficos ha dotado de nuevos significados a elementos procesuales que tan sólo parecían meros vehículos de representación. Las prácticas gráficas contemporáneas han ampliado enormemente los materiales y procesos interviniendo el dibujo en ámbitos que hasta ahora tangenciales al mismo. La elección de materiales orgánicos para el dibujo, como el semen, el orín, los excrementos o en el caso que nos ocupa la sangre, tienen una larga tradición de referencias literarias. Del mismo modo son habituales los estudios hermenéuticos sobre su uso simbólico, procesual y visible. Por el contrario son muy escasos o inexistentes los estudios que formalicen su uso procesual como mera herramienta. En este trabajo presentamos las técnicas y los procesos de extracción, conservación y uso de la propia sangre como material de dibujo. Finalmente referimos ampliamente dos artistas que han trabajado con sangre en su obra: Teresa Margolles y David Nebreda.

Palabras clave: Dibujo, sangre, técnicas gráficas.

* * * * *

*Se han fundido en una ausencia espesa,
la roja arcilla sorbió la blanca especie.
El don de vida ha pasado a la flor...
¿Dónde están los muertos, las frases familiares,
el arte personal, las singulares almas?
La larva se desliza por los surcos del llanto.*

-Paul Valery-

1. Introducción

A lo largo de las últimas décadas el dibujo a dejado de ser la herramienta fundamental para reflexionar mediante imágenes, para conocer y comprender a través de ellas. Si durante los años setenta la fotografía, el cine y el video comenzaron a diluir esta condición, es muy recientemente, con la gran popularización de los soportes tecnológicos de captura, cuando el dibujo deja de ser definitivamente el medio habitual para conservar un recuerdo, pensar un proyecto o dilucidar un pensamiento. Si el dibujo ha perdido su condición preeminente de “natural” y “proyectual” lo ha hecho en beneficio de sus posibilidades discursivas, alegóricas, poéticas y constructoras de relatos.

El desarrollo de estas capacidades, implícitas en todo posible dibujo, ha tenido buena muestra en exposiciones como “Arte termita contra elefante blanco” de la Fundación ICO en Madrid en 2004 o la publicación de Phaidon “Vitamine D”.

Con ellas se ha venido a constatar la nueva deriva del dibujo hacia ámbitos mucho más literarios, inmediatos y alegóricos de los que habitualmente era muestra. Este giro del concepto al relato ha tenido como objeto la reconceptualización de soportes, medios y sistemas de visibilidad del dibujo.

Entre los soportes el papel dejó paso a las intervenciones espaciales, los medios se diversificaron casi tanto como autores presentaban su obra gráfica y los sistemas de visibilidad comenzaron a tener muy en cuenta otros condicionantes como el tiempo (animación gráfica). Todo esto conformó un nuevo conjunto de fórmulas gráficas, alejadas de los nuevos procesos de tratamiento de la imagen pero nunca ajenos a ellos.

La sangre, junto con otros materiales naturales como la sabia de algunas plantas, la arcilla, el hollín o el yeso de greda y el cálcico han sido la base material del conjunto de representaciones que conocemos desde la más remota antigüedad. Desde siempre ha sido utilizada como pigmento o medio para representar y su versatilidad como material permitió que pasara de un estadio físico o utilitario a otro principalmente simbólico.

En casi todas las culturas encontramos la sangre como pigmentación relacionada con la muerte, con una dualidad simbólica que hace de ella portadora de otra vida, símbolo de vitalidad o existencia más allá de la muerte física. Este poder de representación en el inframundo la ha dotado desde siempre de cualidades irracionales más ligadas con lo animal o corporal que con lo espiritual e intelectual. Podemos ampliar este tema en los estudios de Gregory Curtis, alguno de ellos traducido al español como “Los pintores de las cavernas” 2009. En las primeras épocas de la antigüedad la sangre aparece en las representaciones zoomorfas de las cavernas así como en numerosos enterramientos, en los que el individuo había sido embadurnado en sangre antes de ser depositado en su tumba o donde algunos de los objetos que le acompañan están decorados con sangre. La presencia de la sangre en los rituales fue ampliamente estudiada por E.O.James en obras ya clásicas como “La religión del hombre prehistórico”(189-192) Posteriormente encontraremos referencias a su uso como pigmento o medium de manera frecuente, pero raramente (sólo en contextos simbólicos ligados a la magia y al ocultismo) de un modo tan explícito.

Al ser la sangre uno de los símbolos fundacionales de religiones, códigos sociales y formas culturales, esta trasciende de su uso físico a un potentísimo y amplio contexto simbólico.

Si bien las referencias a este uso de la sangre son muy habituales, (numerosas referencias de ello encontramos en los ámbitos etnográficos, antropológicos, históricos,...) su uso como material de representación está muy poco documentado. Sólo son claras las citas referidas al arte rupestre, a parte del arte funerario antiguo y a ciertos rituales mágicos o tradicionales. El único estudio en castellano que trata monográficamente los diversos valores simbólicos que a lo largo de la historia ha ido teniendo en occidente la sangre es el estudio de Jean Paul Roux “La sangre. Mitos, símbolos y realidades”1990. Esporádicamente encontramos referencias como la de Maurice Choury y Jaen Pierre Chabrol donde tangencialmente nos cita de qué modo era habitual el uso de la sangre en la pintura francesa durante la revolución, dada su abundancia. Durante la comuna, por la escasez de materiales, o como barniz por parte de Stradivarius y en algunos pequeños camafeos alemanes del XIX conteniendo retratos. Muy escasas estas referencias pese a todo. Es a lo largo del siglo XX, sobre todo desde los años sesenta, que su uso adquiere mayor notoriedad, abriendo su significado a nuevos ámbitos simbólicos mediante nuevas prácticas. Básicamente podemos reducir estas a la interacción entre el dibujo y la performance, teniendo últimamente una mayor importancia la representación gráfica que la acción simbólica. Aunque lo habitual es que una y otra sean igualmente importantes en el desarrollo y formulación de la obra. Buena muestra de ello son los trabajos de David Nebreda, Teresa Margolles, Jean Fabre, María Epes, Gabriel de la Mora, Orlan, Jordan Eagles (Fig.1)..... Mucho más habituales son las referencias literarias a las plásticas. Sólo podemos encontrar una iconografía sobre la representación de la sangre en el estudio de Félix González Núñez 2007 y muy breve pese a todo. Mediante los artistas antes citados la sangre pasa así de un medio simbólico performativo a

otro principalmente gráfico. Amplía el ámbito gráfico en lo discursivo y narrativo sin interferir en lo procesual.

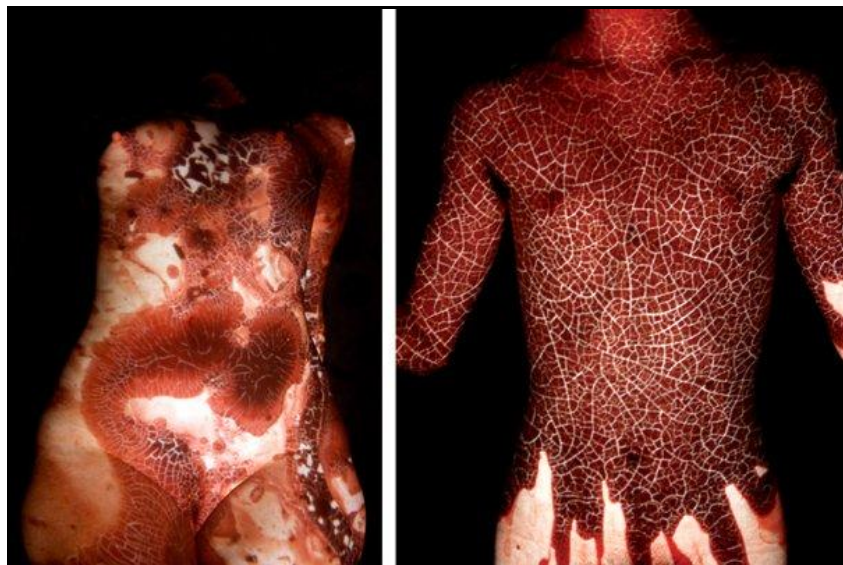


Fig.1.- Jordan Eagles. Arte con sangre. 2009

2. Contexto simbólico y literario de la sangre en occidente

El ámbito conceptual al que alude la sangre es enorme, siempre oscila entre las relaciones establecidas con lo vivo o lo muerto en cualquiera de sus manifestaciones. Entre la fascinación y la repugnancia, entre el deseo de su posesión y el temor de perderla o derrocharla. La sangre representa una intolerable coincidencia de los contrarios, una insoportable reductio ad unum en sí misma. Frente a este sentimiento insoportable ante la de presencia de la sangre nos encontramos una convivencia habitual con ella, casi rutinaria. En el mercado,

en el médico, en los medios de comunicación, en el cine,...este tipo de presencia la ha vaciado de sus contenidos más severos, o al menos los ha alejado, como ha sucedido con la mayor parte de la representación de aspectos corporales internos. De este modo se han abierto, sobre todo en el ámbito artístico, nuevos contextos que refundan sus contenidos, en el caso de la obra de David Nebreda su propia sangre, en forma de ritual, redibuja prefigurando la realidad que desea o cree entender. Teresa Margolles utiliza sangre recogida de los lugares donde se han producido asesinatos para confeccionar banderas que son símbolo y enseña de la violencia en las sociedades actuales, Jean Fabre se auto inmola en el momento de la creación gráfica y performativa de su obra, Orlan se autorretrata con su propia sangre, confeccionando relicarios durante sus operaciones,..... Como vemos en estos ejemplos, el contexto artístico permite una redefinición del contexto alegórico del uso de la sangre, siempre dentro de una realización gráfica y con herramientas de ejecución “tradicionales”.

3. Composición de la sangre

Tomaremos una breve descripción del manual de Gilliam Pocock sobre fisiología humana (2005) “Como todo tejido, la sangre se compone de células y componentes extracelulares. Estas dos fracciones tisulares vienen representadas por:

- Los elementos formes —también llamados elementos figurados—: son elementos semisólidos (es decir, mitad líquidos y mitad sólidos) y particulados (corpúsculos) representados por células y componentes derivados de células.

- El plasma sanguíneo: un fluido traslúcido y amarillento que representa la matriz extracelular líquida en la que están suspendidos los elementos formes.
- Los elementos formes de la sangre son variados en tamaño, estructura y función, y se agrupan en:
- las células sanguíneas, que son los glóbulos blancos o leucocitos, células que "están de paso" por la sangre para cumplir su función en otros tejidos;
- los derivados celulares, que no son células estrictamente sino fragmentos celulares; están representados por los eritrocitos y las plaquetas; son los únicos componentes sanguíneos que cumplen sus funciones estrictamente dentro del espacio vascular." (p.126)

El plasma sanguíneo es la porción líquida de la sangre en la que están inmersos los elementos formes. Es salado y de color amarillento traslúcido y es más denso que el agua. El volumen plasmático total se considera como de 40-50 ml/kg peso.

El plasma sanguíneo es esencialmente una solución acuosa de composición compleja conteniendo 91% agua, y las proteínas el 8% y algunos rastros de otros materiales (hormonas, electrolitos, etc). Los componentes del plasma se forman en el hígado (albúmina y fibrógeno), las glándulas endocrinas (hormonas), y otros en el intestino.

El suero sanguíneo es la fracción fluida que queda cuando se coagula la sangre y se consumen los factores de la coagulación. Es de un tono amarillento, similar a la orina, muy poco resistente a la luz. Este aspecto, el de la coagulación, es muy importante en nuestro trabajo, ya que una sangre coagulada no permite su uso para el dibujo. Una rehidratación de la misma, o su uso semiseca, nos da un material muy inestable sobre el

soporte, con una textura irregular y un acabado en forma de gránulos muy difícil de controlar. Como veremos más adelante para su conservación deberemos añadir heparina en una proporción aproximada de 1/10 en relación a la sangre que debamos conservar. Este anticoagulante nos permite un uso prolongado de la misma.

El plasma es una mezcla de proteínas, aminoácidos, glúcidos, lípidos, sales, hormonas, enzimas, anticuerpos, urea, gases en disolución y sustancias inorgánicas como sodio, potasio, cloruro de calcio, carbonato y bicarbonato.

4. Características físico-químicas

- La sangre es un fluido no-newtoniano (ver Ley de Poiseuille y flujo laminar de perfil parabólico), con movimiento perpetuo y pulsátil, que circula unidireccionalmente contenida en el espacio vascular (las propiedades del flujo son adaptadas a la arquitectura de los vasos sanguíneos). El impulso hemodinámico es proporcionado por el corazón en colaboración con los grandes vasos elásticos.
- La sangre suele tener un ph entre 7,36 y 7,44 (valores presentes en sangre arterial). Sus variaciones más allá de esos valores son condiciones que deben corregirse pronto (alcalosis, cuando el pH es demasiado básico, y acidosis, cuando el pH es demasiado ácido). En ningún caso esta acidez destruye o estropea el soporte, no es algo que modifique nuestras pautas de trabajo.

5. Extracción de sangre

La extracción de sangre es un procedimiento (de flebotomía) médico muy usual para la detección de posibles enfermedades al realizar los oportunos análisis a la muestra de sangre obtenida. La sangre se extrae de una arteria (a. radial, para gasometrías) o de una vena (basílica, cefálica o mediana que une las dos anteriores), usualmente de la parte interior del codo o del dorso de la mano. El sitio de punción se limpia con un antiséptico y luego se coloca una banda elástica o un brazalete de presión alrededor del antebrazo con el fin de ejercer presión y restringir el flujo sanguíneo a través de la vena, lo cual hace que las venas bajo la banda se dilaten y hace más fácil que la aguja alcance alguno de los vasos sanguíneos. Inmediatamente después, se introduce una aguja en la vena y se recoge la sangre en un frasco hermético o en una jeringa. Durante el procedimiento, se retira la banda para restablecer la circulación y, una vez que se ha recogido la sangre, se retira la aguja y se cubre el sitio de punción para detener cualquier sangrado.

La extracción de sangre no está exenta de riesgos, dado que podemos perforar la arteria, desgarrarla o, aún peor, introducir aire en la misma. Para este fin será necesario recurrir a personas especializadas que nos asesoren sobre la conservación y nos ayuden a una correcta extracción. Estas indicaciones han sido tomadas de manera resumida del manual “Métodos del laboratorio hematológico” de la UNP 2009 (p.7-9)

6. Conservación de la sangre para su uso

Una vez extraída la sangre, el tiempo hábil para su uso es escaso, por ello, es recomendable usar un conservante y un

anticoagulante para disponer de ella cuando sea necesario. La heparina intravenosa o subcutánea (de bajo peso molecular) es el conservante más cómodo de obtener y el más eficaz. Se vende en forma de ampollas líquidas y se mezcla con la sangre nada más ser extraída. No modifica el color, ni la densidad y permite una conservación en frío muy prolongada, de varias semanas.

La heparina (del griego *ηπαρ*, hepar, "hígado") es un anticoagulante usado en varios campos de la medicina. Es una cadena de polisacáridos con peso molecular entre 4 y 40 kDa. Biológicamente actúa como cofactor de la antitrombina III, que es el inhibidor natural de la trombina. Es un glucosaminoglucano formado por la unión de ácido-D-glucorónico o ácido L-idurónico más N-acetil-D-glucosamina, con una repetición de 12 a 50 veces del disacárido, y se encuentra naturalmente en pulmones, hígado, piel y células cebadas (mastocitos). La Heparina fue originalmente aislada de células hepáticas, de ahí su nombre. Su obtención industrial es a partir de pulmón bovino y de mucosa intestinal de cerdo. Inhibe la acción de varios factores de la coagulación (IXa, Xa, XIa, XIIa), además de tener cierta acción sobre las plaquetas y el sistema fibrinolítico.

Otros anticoagulantes habituales, pero menos eficaces y sencillos de obtener que la heparina, son :

- EDTA ($C_{10}H_{16}N_2O_8$) o sal disódica, dipotásica o tripotásica del ácido etilendiaminotetraacético, actuando mediante un efecto quelante sobre el calcio (Ca^{++}), impidiendo el proceso de la coagulación al fijarlo. Este anticoagulante se utiliza fundamentalmente para la realización de recuentos celulares, sobre todo en los auto-analizadores y permite además la realización del hematocrito y del frotis sanguíneo hasta dos

horas después de la extracción de la muestra al mismo tiempo que impide la aglutinación de las plaquetas. Las sales de potasio tienen la ventaja con respecto a la de sodio, por ser más fácilmente solubles en sangre cuando las usamos a partir del producto sólido, sin embargo, las tres sales afectan el tamaño del eritrocito, especialmente después del almacenamiento de la sangre anticoagulada por espacio de algunas horas. El International Council for Standardization in Hematology (ICSH) recomienda la sal dipotásica como anticoagulante para recolectar muestras sanguíneas destinadas al recuento y caracterización del tamaño celular y especialmente cuando los valores del hematocrito se requieren para la calibración de los contadores automáticos. El $K_2EDTA \cdot 2H_2O$ posee un peso molecular relativo de 404,1g; 1g que la 100 mg de calcio iónico y el pH para una solución al 1% es de 4.8 ± 1.0 . La cantidad de EDTA dihidratado agregada a la sangre debe ser de 1.5-2.2 mg/ml de sangre total. Esta cantidad es un compromiso entre la cantidad requerida para evitar la coagulación y la cantidad a la cual se producen las alteraciones celulares.

- CITRATO TRISÓDICO, $C_6H_5O_7Na_3$, actúa impidiendo que el calcio se ionice, evitando así la coagulación. Se utiliza para realizar las pruebas de Hemostasia en una proporción sangre: anticoagulante 9:1; así como para la velocidad de eritrosedimentación en una proporción sangre: anticoagulante 4:1. El citrato sódico se utiliza a una concentración de 0.106 mol/l (31,3 g/L de $C_6H_5O_7Na_3 \cdot 2H_2O$).
- ACD se emplea fundamentalmente en Bancos de Sangre para conservar las unidades de sangre y estudios metabólicos eritrocitarios por permitir una buena conservación de los

hematíes. Se utiliza en una proporción de un volumen de ACD por cada cuatro volúmenes de sangre. La proporción de la mezcla del anticoagulante es de: Acido Cítrico 0.9 g, Citrato disódico 2 g, Dextrosa 2 g, H₂O destilada 120 ml.

7. Instrumentos para el dibujo con sangre

El utillaje para el dibujo con sangre es muy similar al que se usa con las técnicas húmedas: tintas, acuarelas, anilinas, etc. Podemos dividirlos entre instrumentos rígidos e instrumentos flexibles. En esta técnica es imposible corregir, por lo que no existe posibilidad de instrumentos de corrección más allá de una cuchilla para raspar o una lija. Los instrumentos se limpiarán con agua caliente. Llamamos instrumentos rígidos a los diversos tipos de plumas de ave, de caña y de metal. Utilizando en este caso la terminología empleada por Joaquín González González en su tesis “Técnicas y materiales del dibujo en España” (1989) (p.320-371) Llamaremos instrumentos flexibles a los diferentes tipos de pinceles; los más adecuados para dibujar son los de ardilla, meloncillo o marta, siendo estos últimos los de mejor resultado podemos señalar como óptimos los de ardilla roja o Cola de Kolinsky. Los de uso más habitual suelen ser los sintéticos, por su economía y fácil mantenimiento. Sin embargo, en esta técnica de lavado, el uso de pinceles sintéticos empobrece notoriamente los resultados, dado que provoca una pincelada fría, uniforme y de pocos matices, lo que obliga a insistir sobre el dibujo “aburriéndolo” en la mayoría de los casos. Debe darse preferencia a un pincel bastante poblado, no muy largo y con poca punta, no se agotará tan pronto y los toques serán más llenos y jugosos. Para trabajar cómodo, dado que la sangre tiene un rápido secado, se aparejarán dos pinceles mediante gomas o cinta adhesiva; uno de ellos servirá para repartir la sangre y el otro sólo llevará agua limpia. De este

modo podemos controlar perfectamente el lavado moviendo sólo los dedos de la mano que dibuja. Para la ejecución de los dibujos siempre será necesario el uso de variadas herramientas, plumas, cañas y pinceles, al mismo tiempo. Seguimos en esto las indicaciones del manual anónimo editado en 1833 “Método práctico para el dibujo lavado”. En el proceso del dibujo iremos de las zonas más generales a las más precisas o detalladas. De este modo comenzaremos diluyendo la sangre en agua previamente hervida en cacillos o vasos que aplicaremos con pinceles anchos, cada uno de estos cacillos (al menos tres) tendrá un tono diferente conseguido por la cantidad de sangre diluida en agua, yendo del más oscuro al que consideremos más claro. Para los detalles usaremos cañas o plumas y la sangre la depositaremos en paletas de porcelana o plástico para su aplicación.

El procedimiento habitual para desarrollar el dibujo suele ser un encaje sumario realizado con lapicero duro, y posteriormente una ejecución a pincel de las zonas más generales. A continuación, con un tono más oscuro, se realzarán los volúmenes o las zonas de interés para terminar con cañas o plumas perfilando y construyendo lo que estimemos oportuno.

8. Tipos de soporte

Los soportes deberán elegirse dentro del contexto generado por el discurso, fundamentalmente serán : el papel, el cartón, la madera y la tela.

8.1 El papel y el cartón

Los papeles pesan entre 10 y 190 grms/ m², el cartoncillo entre 150 y 189 grms/m² y el cartón a partir de 190grms/m². Más

importante que esta apreciación para nuestro trabajo es el tipo de encolado del papel. Que este añadido de cola se realice durante la producción del mismo o posteriormente, como un enlucido del soporte, incide directamente sobre el resultado de nuestro trabajo.(12) Un encolado superficial posterior conlleva la posibilidad de remover el material durante un mayor espacio de tiempo que un encolado añadido, pero también genera un tipo de mancha irregular más intensa en los bordes y más clara en el interior, muy similar a las realizadas con tinta litográfica de dibujo. Tras las pruebas que hemos realizado los mejores resultados se han obtenido con el papel Super Alfa de 250 grms, así como el Montval de acuarela de 185 grms .(13) Los cartoncillos y cartones aparejados con caseína y pigmento han dado un excelente resultado, si bien el tiempo de secado es menor que en los papeles y la posibilidad de manipulación muy corta.

Super Alfa.- Papel vitela 50% algodón de color ligeramente amarfilado. Fabricado en forma redonda, con marca al agua (filigrana) y con cuatro barbas naturales. Encolado y de superficie rugosa. pH>7.

Aplicaciones del Super Alfa: Papel idóneo para todas las técnicas de grabado y especialmente adecuado para la grabado al buril, aguatinta y aguafuerte e impresión. Medidas: 76x112 cm Gramaje: 250 gr/m² Color: Marfil (tipo crema).

Papel de acuarela Montval.- El papel para acuarela Montval es un papel de color blanco natural. Fabricado en medio neutro, sin ácido, con tratamiento antifúngico. Posee un excelente repentir (capacidad de lavado para correcciones), por lo cual es un papel de acuarela ideal para principiantes. No amarillea y se conserva a lo largo del tiempo.

Timbrado en seco: Aquarelle Montval. Aplicación: Idóneo para todas las técnicas húmedas: acuarela, aguada, gouache, lavis y acrílico. Medidas: 50x65 cm. Gramaje: 185 g/m². Tipo de grano: Medio

8.2 Maderas

Los soportes rígidos de madera y derivados (aglomerado, DM, contrachapado o cartón prensado) deben ser preparados de la misma manera que los cartones, con caseína. La ventaja de estos soportes es la capacidad de manipulación del material sobre el soporte, sustancialmente mayor, y la enorme capacidad de corrección mediante estropajos de aluminio, de fibra, finas lijas o piedra pómez molida restregada con un papel fuerte. Otros aparejos como la cola de conejo, de pescado, la gelatina o el gesso han dado un buen resultado, aunque el dibujo pierde intensidad y se vuelve más plano, más sobrio, con menos matices. En algunos casos, con preparaciones algo más gruesas, un previo dibujo con punta seca, que provoca incisiones muy suaves, ha mejorado el resultado final otorgando al dibujo mayor contundencia y construcción.

8.3 Telas

Las telas más adecuadas han sido las de algodón y de trama fina, aunque algunas sintéticas han producido resultados de enorme interés, sólo que son de difícil previsión. Las telas no deben estar aparejadas más allá de unas leves capas de gelatina o de aguacola de pescado y la consistencia del dibujo así como su mantenimiento no provoca mayor problema. Un exceso de aparejo, o que este lleve material de carga provoca un dibujo excesivamente plano, carente de cuerpo y profundidad ya que agrisa los tonos obtenidos mediante la dilución de la sangre. Si

se trabaja sobre telas aparejadas estas deben estar muy finamente pulidas, bien con lija y estropajo, bien con piedra pómez y un taco de madera. Es aconsejable un posterior barnizado, muy leve, en forma de spray. De todos modos es demasiado trabajo para el resultado obtenido. Para ajustar correctamente la preparación recomendamos la obra del Profesor Manuel Huertas Torrejón “ Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I y II.” Akal 2010.

9. El uso de la sangre humana como material en algunos artistas de finales del siglo XX.

9.1 La sangre atrae la sangre. Violencia y economía ; Teresa Margolles. *¿De qué otra cosa podríamos hablar? 53 Bienal de Venecia. 2009*

En el pabellón mejicano de la quincuagésimo tercera bienal de Venecia Teresa Margolles , que aún puede ser visitado en <http://www.bienaldevenecia.bellasartes.gob.mx/>, presentó un conjunto de piezas que reflexionaban sobre la relación entre violencia y economía, y poder al fin, en diversas ciudades fronterizas del norte de México, Ciudad Juárez y Culiacán concretamente. Su intervención en el pabellón venía precedida de un conjunto de acciones que le permitieron componer un paisaje entre pictórico y sonoro de los lugares donde se habían cometido los crímenes. Entre las diversas acciones una de ellas se realizaba tiñendo, dibujando, con la sangre recogida de los muertos. (Fig.2)

Estas telas teñidas completaron su acción en la playa del Lido de Venecia, siendo sumergidas en el mar y arrastradas por la arena en un intento ritual de limpiarla. Posteriormente, algunas de ellas fueron bordadas con hilos dorados con

referencias al lenguaje empleado por los narco y expuestas, entre sudario y lienzo tradicional en los palacios barrocos que albergaban la bienal. Del mismo modo se exhibieron como banderas, y entre banderas oficiales, de un lugar que sólo entiende de violencia para sobrevivir. También como símbolo físico y metafórico de lo que viene a representar una insignia nacional, un emblema del poder representado de forma material por la sangre de sus miembros expuesto en espacios de intercambio simbólico asignados por el poder.



Fig. 2. Teresa Margolles. 53 Bienal de Venecia.2010.

En la misma bienal, en una intervención paralela en el pabellón de los Estados Unidos, retales de esas banderas ensangrentadas tapaban puertas y ventanas de acceso al Palacio Guardini, imposibilitando tanto la visión del exterior como la del interior. Este intento de demostrar la incomunicabilidad de la violencia quedaba subrayado en la acción desarrollada en el interior de este palacio al limpiarlo concienzudamente familiares de las víctimas con una mezcla de sangre y agua, utilizando así

el agua como símbolo de pureza, de evolución espiritual ; de viaje, pues el agua provenía de las playas del Lido, del mediterráneo.

El desarrollo de la imagen de la sangre como tabú, renombra su visión como insoportable, indecible, incomprensible. Esta aseveración negativa de la sangre venía ligada, en el Palacio Guardini, con la ausencia de luz que los lienzos ensangrentados producían, todo lo negativo que constituía la visión de la sangre se acentuaba con la oscuridad. Del mismo modo, en las telas ensangrentadas se mezclaba el barro del lugar donde había caído el cuerpo, tal como vimos antes desde la prehistoria esta mezcla ha significado el deseo de otra vida, es símbolo de esperanza. El conjunto de la obra resemantiza la sangre en un amplio espectro, que va de lo político (estrategias estatales de control mediante el miedo) al inconsciente colectivo de carácter atávico.

9.2 ¿Por qué hay que dar un poco de sangre?: las heridas voluntarias. Autorretratos de David Nebreda

“Mi sangre y mis excrementos, mis quemaduras, mi agotamiento, mi cuerpo y su dolor, un dolor necesario y alegre, son los únicos elementos para reconocer la mitad de mi patrimonio”

David Nebreda, 1999

La base del trabajo de David Nebreda es un proceso de intensificación de la identidad a través de la exhibición de los aspectos más obscenos y extremos del dolor corporal, exhibiciones que trascienden los conceptos de ética o estética para convertirse en documentos de reflexión a cerca de nuestro concepto de corporeidad. Mostrar la vulnerabilidad, la

mortalidad, el interior del cuerpo como lugar de podredumbre, es el origen y la afirmación de su identidad. Gombrowicz señala el modo en que las personas que se auto-torturan se construyen un mundo de ritos y mitologías amorfas que producen un conjunto de sentimientos en los cuales nosotros, los que observamos, no podemos reconocernos, pero en donde sí reconocemos una cierta belleza, extraña, que nos atrae y nos repele al mismo tiempo.

Este sentimiento, que como vimos anteriormente es intrínseco a los rituales derivados de la visión de la sangre, aparece perfectamente definido en la obra gráfica de Nebreda. (Fig.3)



Fig.3.- David Nebreda. Dibujos con excrementos.1997

“¿Cómo dar a entender las sensaciones provocadas por mi sangre y mis excrementos? Sensaciones primarias de reconocimiento, de plenitud, de alegría, de ternura, de identificación lejana, de amor. Los he recogido y guardado; los he tocado, manoseado, he cubierto mi cara y mi cuerpo con ellos. Los he introducido en mi boca, los he conservado en secreto hasta el día de mi sacrificio...”(David Nebreda 2002)

Nebreda es un excelente dibujante, formado en la Facultad de Bellas Artes de la UCM, sus dibujos son inquietantes no ya por el uso de su sangre para los mismos, sino por su exactitud, su enorme detallismo, la pulcritud de su línea y la corrección de sus estudios anatómicos. Excelente ejemplo de ello son los dibujos “ El tiempo observa la tierra” y “El gran cabrón”.



Fig.4 .- Jan Favre. Louvre. 2006

En su obra gráfica la sangre cumple el papel de dotar de valor ritual al acto de dibujar, por eso firma sus dibujos *DNN – con su sangre*. Este carácter ritual sólo lo encontraremos, dentro del ámbito del dibujo, en autores como Artaud, del que toma cierta iconografía en dibujos como “explosión o disolución de dos cabezas” o Jean Fabre (Fig.4) con el que comparte una profunda similitud procesual. El uso de la sangre se constituye como medio que certifica la autenticidad de la experiencia. Renombra el acto de dibujar en la medida en que este no es sólo

una forma de representar, sino que con los materiales adecuados, se transforma en una manera de reconstruir la identidad del dibujante. La sangre, tan peligrosa cuando brota de manera espontánea, deja de serlo cuando mana de una herida que alguien se ha hecho así mismo, cuando es recogida y atesorada. Entonces es signo de control por parte del individuo, de toma de decisión, este sabe qué cosa quiere, el derramamiento de sangre entonces es positivo. (Fig.5) Este acto es atávico, es una forma natural de limpieza, y usado en el contexto gráfico, su valor es notarial, certifica la limpieza de sangre o al menos su deseo. Los dibujos por lo tanto no tienen un valor de representación, que también, sino un carácter vicarial, son el reflejo de una acción, más bien de un deseo, de un anhelo, de ahí la profunda tristeza que emanan, a borbotones, como si fueran sangre en sí.



Fig.5.- David Nebreda. Dibujos con sangre. Entre 1994 y 1997

Referencias:

- AA.VV *Métodos del laboratorio hematológico*. Universidad Nacional de la Plata. Fac. de Ciencias exactas. Dept. de Ciencias Biológicas. Asig. Hematología. (2007)
- Brück . *Papeles para acuarela y dibujo. Guías de dibujo y pintura*. Madrid. (1988) Ceac
- Curtis, G. *Los pintores de las cavernas. El misterio de los primeros artistas*. Madrid. (2009) Edit. Turner.
- Choury, M. y Chabrol, J.P. *Los poetas de la Comuna*. Barcelona. (1975) Edit. Los libros de la frontera.
- González González, J. *Técnicas y materiales del dibujo en España*. Madrid (1989) UCM
- González Nuñez, F. *La sangre en el arte*. Barcelona (2007) Ars Médica.
- Huertas Torrejón, Manuel. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I y II*. Madrid (2010) Akal
- James, E.O *La religión del hombre prehistórico*. Madrid. (1976). Edit. Guadarrama.
- Nebreda, D. *Autorretratos. "Sangre y enfermedad. Sacrificio y resurrección."* Juan Antonio Ramírez. Salamanca (2002) Edic. Universidad de Salamanca.
- Pocock, G. *Fisiología humana*. Barcelona. (2005) Edit. Masson
- Roux, Jean Paul. *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*. Barcelona. (1990) Edit. Península.

Del micrófono a la cámara privada: El micrófono como confidente en la radio de Ramón Gómez de la Serna, y su revisión actual en el proyecto *Poseedores de cámaras privadas en funciones universales*

JUAN ANTONIO CEREZUELA ZAPLANA
JESÚS CEREZUELA ZAPLANA

Resumen:

*El presente artículo pretende ofrecer una mirada al particular micrófono privado de Ramón Gómez de la Serna instalado en su despacho por Unión Radio, que muestra una particular relación de confidencialidad entre el autor, el micrófono, y el radioyente. El estudio realiza, además, una revisión actual de esta relación particular a través del análisis de un proyecto web de vídeo en streaming titulado *Poseedores de cámaras privadas en funciones universales*, donde el micrófono es sustituido por la cámara web y los radioyentes por internautas.*

Palabras Clave: Ramón Gómez de la Serna, micrófono, confidencia, radio, cámaras privadas.

* * * * *

1. El lenguaje de la confidencia en la radio de Ramón Gómez de la Serna

*Una confidencia (...) no puede hacerse en alta voz, ha de ser en voz más baja de lo habitual, de acuerdo a la condición misma de diálogo secreto. También los coactantes de la misma han de aproximarse, para que la expresión musitada conserve al mismo tiempo la eficacia informativa.*¹

Según define María Moliner en su *Diccionario de Uso del Español*, “confidencia” significa “acción de comunicar algo a alguien reservadamente o en secreto. Particularmente algo que afecta muy íntimamente a la persona que lo comunica”. Hay que distinguir, como señala Castilla del Pino que, a diferencia de una relación íntima, una relación de confidencialidad tiene un carácter transitorio. Es por ello que el autor define “confidencia” como “situación transitoria, que puede reiterarse con cierta periodicidad, y que se genera por la necesidad que alguien tiene de contar algo a otro, algo a lo cual solo él ha tenido acceso, bien porque pertenece a su intimidad, bien porque, siendo de otro, únicamente él ha tenido conocimiento de ello.”²

En la confidencia adquiere especial importancia el tono, la forma de decir, el medio utilizado, las personas implicadas. Cuando el lenguaje de lo que es íntimo o privado tiene lugar a través de la palabra hablada, es decir, cuando se “confía” algo personal en otro, suele hacerse reservadamente, en privado. Pensemos cómo en la confesión católica, el fiel enumera sus faltas *mezza voce*, ya que al hacerlo así, se ejercita en el dominio del lenguaje de la confesión íntima. Este “decir en voz baja” es, casi en un sentido ramoniano, “el murmullo donde se cuecen las palabras.”³

Este lenguaje de la confesión y de la *confidencia suprema*⁴ podemos encontrarlo en algunos escritos de Ramón, como es el caso de sus *Cartas a mí mismo* (1956), que fue una correspondencia que el autor mantuvo consigo mismo. Ramón, en su motivación por encontrar en el formato epistolar una forma de contar confidencias que de otra manera no haría – ni siquiera en su diario íntimo – se lanza a dirigir cartas a un supuesto Ramón más joven que vive en su casa de campo. Estas cartas, escritas durante su exilio en Buenos Aires al inicio de la Guerra Civil Española, muestran a un Ramón amargado y

reflexivo que, en su última carta, declara que su correspondencia ha sido un intento fallido por no haber llegado a ser completamente sincero y no haber podido contar todo aquello que esperaba confiar a “sí mismo”:

No podemos escribir a quien sabemos lo que piensa. Necesitamos no saber lo que piensa aquel a quien deseamos escribir. Tiene que haber perspectiva y diferencia entre aquel a quien escribimos y nosotros. Tú y yo estamos muy pegados el uno al otro, y oímos lo que vamos a decirnos antes de escribirlo.⁵

Ramón nos muestra los parámetros necesarios para que se produzca el lenguaje de la confianza entre emisor y receptor, en este caso obstaculizada por la imposibilidad de ser “destinador, poste postal y destinatario”⁶ al mismo tiempo. Esto le hace pensar en nuevos caminos para poder sincerarse:

Nos está prohibido este serio diálogo de lo epistolar. Nos queda solo el monólogo, la autobiografía, el diario íntimo. (...) Y buscando otros caminos para encontrar las confianzas supremas, recibe el adiós definitivo de Ramón.⁷

En otros de sus escritos, Ramón nos ha dejado constancia de algunas de sus experiencias con el teléfono, aquel medio que permite una comunicación privada y confidencial “de tú a tú”, sin intermediarios. Según McLuhan, “(...) no hay medio más alejado de la forma de alocución pública que el teléfono, íntimo y personal”⁸. El teléfono, tal y como indica la propia palabra, permite la transmisión de la voz a distancia, *poniendo en contacto dos almas de extremo a extremo de la urbe, como si el espíritu viajase por un alambre.*⁹ En una de estas experiencias telefónicas, Ramón decidiría llamar a Nueva York al número de Terdeust, la casa constructora del teléfono de su despacho en

Madrid, desde el cual realizaba la llamada.¹⁰ En otro relato, Ramón dejaría constancia de cómo en la monotonía de los días le gustaba marcar números de teléfono al azar para ver qué pasaba, a la espera de ver con quién conseguiría hablar: “Así he obtenido comunicación extraordinaria con la dama escondida, con el embalsamador y con el que no ha dado nunca el número de su teléfono a nadie y no figura ni en la guía verde.”¹¹

No obstante, en el presente texto, nos interesará destacar las incursiones de Ramón en un medio de gran difusión como la radio, que él tiene la particularidad de llevarlo a un escenario privado e incluso íntimo, llegando a realizar emisiones de radio desde el despacho de su casa. El lenguaje de lo confidencial tiene por tanto lugar también aquí. Sin embargo, hemos de entender en este caso el término “confidencia” en su acepción débil, donde se conserva el carácter, el tono, y la forma, pero no la rigurosidad de ser una revelación necesariamente íntima o pactada, según argumentaba Castilla del Pino. Este “tono confidencial” viene marcado además por el hecho de que dentro de su carácter obviamente público, la radio posee un pliegue íntimo por el cual, según señala McLuhan, “la radio afecta a la gente de una forma muy íntima, de tú a tú, y ofrece todo un mundo de comunicación silenciosa entre el escritor-locutor y el oyente.”¹² Para McLuhan, la radio parece contraer el mundo hasta el tamaño de una aldea, “y crea un insaciable apetito pueblerino de cotilleo, rumores y malicia.”¹³ Esto convierte a los radioyentes en una especie de testigos confesores de todo cuanto escuchan en la radio.

La radio hace que las palabras adquieran de repente nuevos sentidos y distintas texturas precisamente por carecer de aspecto visual, como al hablar en una habitación a oscuras. Es ahí donde vuelven todas esas cualidades gestuales de las que la

palabra escrita carece. La radio es, pues, un medio cálido a través de la palabra, lo cual no hace que resulte extraño que el altavoz de estos “pregoneros” pueda convertirse en la rejilla confesional a través de la cual cada radioyente pasa a ser testigo o confesor de innumerables experiencias.

2. Micrófono confidente

*Micrófono: la oreja de todos.*¹⁴

*Si el complemento del escritor es la palabra,
ningún receptor es comparable al micrófono, cuyo
auditorio es infinito (...).*¹⁵

Es frecuente la aparición del micrófono en numerosos escritos de Ramón Gómez de la Serna. Entre los relatos y cuentos que escribiría para la revista *Ondas* en la sección “Radio Humor” se encuentra “Los niños frente al micrófono”, donde Ramón habla de la facultad del micrófono de trasladar la voz a diferentes lugares del mundo: “en los llantos de los niños ya hay la ambiciosa impaciencia de actuar frente al micrófono, esparciendo su llantina por la más extensa zona del mundo”.¹⁶ Ramón también personifica el micrófono en “El terrible gesto del micrófono”, diciendo que “el micrófono es un ser aparte de una naturaleza sobrehumana”¹⁷ porque “bien observado, hace extraños gestos. Se pone bizco al oír algunas cosas o ver algunas mujeres, sonrío con discreción, se cae, se empina, se ladea embriagado con algunas músicas, tose, tiembla, lleva con la cabeza el compás de las músicas muy pegadizas, pone los ojos en blanco, echa humo, tiene flemones, quiere irse, etc. etc.”¹⁸. Entre todos estos gestos, Ramón señala que el gesto más terrible del micrófono es su bostezo mientras el conferenciante ofrece su discurso.

Sin embargo, la relación de confidencialidad entre Ramón y el micrófono se haría perceptible, como anunciábamos anteriormente, en su modo de entender la radio. Según McLuhan, a pesar de que el nacimiento de la televisión haya revertido a la radio a usos particulares e individuales, la radio “llegó a ser una forma colectiva de escuchar que vació las iglesias.”¹⁹ Resulta curioso, entonces, rescatar las palabras de Ramón Gómez de la Serna cuando dice:

Hace tiempo era mi sueño un micrófono particular, pero necesitaba estar curado de las inquietudes viajeras para dedicarme a ese sagrado ostentorio de las palabras. Hoy ya tengo establecido el micrófono de mis ilusiones y me siento como sacerdote de la diosa radio, esa diosa ante la que me posterné hace años, desde el día de su advenimiento.²⁰

Ramón se anunciaba con estas palabras como “poseedor de un micrófono privado en funciones universales”²¹ justo cuando Unión Radio instaló en su despacho particular un micrófono privado el 2 de noviembre de 1930. Desde él, este “cronista de guardia” lanzaría noticias de última hora, comentaría todo aquello que le sugeriría la actualidad, hablaría acerca de las impresiones fugaces de una carta recibida aquel día, realizaría lecturas de algunas páginas de extraordinarios libros considerados así por él, emitiría necrológicas de personas carismáticas fallecidas, pincharía la música de discos regalados, mantendría conversaciones sin aire de entrevistas con visitantes que entraban en su despacho, etc. De este modo, este pionero micrófono íntimo, capaz de intervenir en las emisiones radiofónicas nacionales, recogía la confesión más íntima de su autor:

Con este micrófono en la soledad y en el silencio de la casa donde vivo solo, la confesión periodística y literaria habrá

llegado al máximo de la intimidad. El diario del escritor se habrá sobrepujado, convirtiéndose en un género nuevo. La confesión, la glosa, el comentario tembloroso de una emoción recién experimentada tendrán un ambiente reservado meditativo, casi de voz de la conciencia en vela, brotando de la espontaneidad del silencio a la amplitud del mundo como supremo grito de agonía, como trémula inspiración sin retardos ni intermediaciones.²²

Para Ramón, el micrófono posee una importancia vital, especialmente por su capacidad no solo de captar las emociones del conferenciante, sino también de absorber el ambiente de alrededor. Incluso en ocasiones, esta percepción del entorno era filtrada a través de la personalidad del propio Ramón mediante descripciones que glosaban “el color del día extraño, la nevada cuando esté poniendo quejadas blancas en las ondas, la impresión de una de esas lunas que no se parecen a las demás noches, el cometa que acaba de cruzar por el cielo, todo lo que se vea por mi balcón, lo recién presenciado o lo recién sucedido.”²³

3. Cámara: el ojo de todos

Hoy día podemos, como señala Remedios Zafra en *Un cuarto propio conectado*, hablar de cuestiones privadas desde nuestras habitaciones o cuartos propios, conectados a Internet, teniendo la sensación de estar solos a pesar de que nuestros ordenadores constituyan en realidad una ventana al mundo. Nuestras habitaciones conectadas se han convertido en potencial esfera pública, porque gran parte de la información que en ellas se produce es realizada en condiciones de intimidad.

Las habitaciones propias funcionan como recinto de nuestros secretos, el lugar donde nadie nos ve (...). Pero en el cuarto

propio conectado, el ojo que puede ver ya no es solo simbólico sino también maquínico. La regulación de su párpado es voluntaria y nosotros gestionamos lo que queremos enseñar, ver o hacer confesar. Opera así una nueva opción para el sujeto: la autogestión de la privacidad / visibilidad de su yo (...).²⁴

Aunque Zafra atisba los inconvenientes de un cuarto propio conectado capaz de caer en la espectacularidad de la intimidad y en un narcisismo impulsado por determinados usos de las redes sociales y de otras herramientas de gestión del Yo, concluye en su libro diciendo que existe una posibilidad de generar un discurso crítico que tenga su origen en dichos cuartos conectados. No se trataría únicamente de la crítica que podamos hacer a la vida en nuestro cuarto propio conectado, sino de la crítica que la vida dentro del cuarto conectado pueda hacer sobre todo aquello exterior a ella “(susurra una voz: crea tu propio cuarto conectado, allí donde poder imaginar y construir el mundo que quieres).”²⁵

Entendemos que esta crítica puede realizarse desde un discurso llevado a cabo con creatividad e ingenio, mediante la puesta en juego de nuevas estrategias narrativas, la crónica de la realidad actual y la actividad de lo cotidiano, la entrevista espontánea y la improvisación, etc., así como otras maneras de generar formas de escucha y expectación reflexivas e incluso participativas. Con el afán de aunar la “escritura radiofónica” de Ramón Gómez de la Serna con la propuesta de originar un discurso de estas características, hemos optado por actualizar el formato radiofónico de Ramón y su micrófono privado en su despacho – en aquel entonces *conectado* por medio de la transmisión de ondas de radio – utilizando en esta ocasión la cámara web conectada a la Red – capaz de transmitir audio e imagen simultáneamente como un ojo-ventana al resto del mundo, – permitiendo así orientar el enfoque de Ramón a través

de un nuevo formato ofrecido por este dispositivo sustitutivo – o complementario – del micrófono.

4. Poseedores de cámaras privadas en funciones universales.

Ramón no hubiera cambiado el mensaje, o los mensajes que tenía que dar día a día porque en lugar de un micrófono hoy tuviera una webcam delante. (...). Al final lo importante es que tengamos cosas que decir.²⁶

Juan Ochoa (Matute de la Serna)

Poseedores de cámaras privadas en funciones universales es una actividad de retransmisión directa en vídeo desarrollada entre los días 15 y 17 de noviembre de 2012 de forma ininterrumpida en la web www.poseedoresdecamarasprivadas.com²⁷, que pretendía retomar las incursiones de Ramón Gómez de la Serna en la radio, con el objetivo de poder llegar a ser “tan nuevas, tan fascinantes y tan imprevisibles”²⁸ como describe Benito acerca de la radio de Ramón.

Aunque tecnológicamente casi todos somos hoy día poseedores de cámaras privadas en funciones universales, cuatro han sido los individuos o colectivos seleccionados para representar a este grupo y erigirse bajo la responsabilidad de declararse como tales: Los Matutes de la Serna (colectivo compuesto por Miguel Ángel Benjumea, Mar Barrera y Juan Ochoa), que retransmitían desde Madrid; Benjamin Gibert, desde París; Diego Alberti, desde Buenos Aires; y por último, Verónica Francés, desde Valencia. Las localizaciones de estos poseedores de cámaras privadas, a excepción de Valencia,

corresponden a ciudades importantes en la vida de Ramón, tanto por el hecho de vivir o trabajar en estos lugares como por su exilio a Argentina. En cambio, Valencia ha sido escogida con motivo de que el proyecto fue originado en esta ciudad.

Para el desarrollo del proyecto se requería una plataforma web que alojase, además de la información del proyecto y de una breve descripción de cada uno de los poseedores de cámaras privadas, la transmisión de video en directo (Live Streaming) de los cuatro participantes. Analizaremos, a continuación, el soporte técnico que hizo posible la construcción de esta plataforma de comunicación en directo.



A la izquierda, imagen de Ramón Gómez de la Serna en su despacho. A la derecha, los Matutes de la Serna, participantes que retransmitieron sus crónicas cotidianas desde las cámaras web de sus casas.



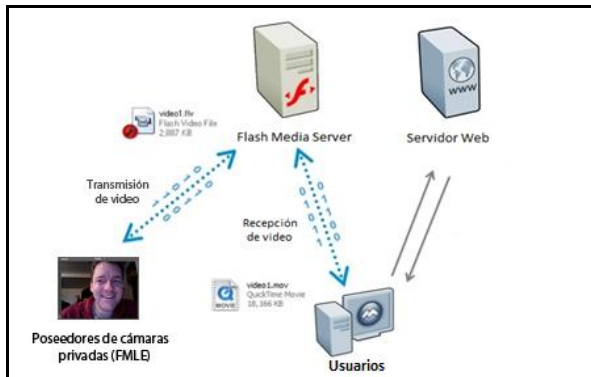
Captura de las vídeo-retransmisiones en la plataforma web de *Poseedores de cámaras privadas en funciones universales*, 2012.²⁹
www.poseedoresdecamarasprivadas.com



Captura de las vídeo-retransmisiones en la plataforma web de *Poseedores de cámaras privadas en funciones universales*, 2012.³⁰
www.poseedoresdecamarasprivadas.com

5. Plataforma del proyecto

Las transmisiones de vídeo en directo se caracterizan por ser muy costosas en cuanto a tráfico de datos y ancho de banda de conexión, dependiendo no solo del número de transmisiones y la resolución de éstas, sino también del número de usuarios conectados a la plataforma visionando el vídeo. La tecnología más usada en este tipo de plataformas continúa siendo Flash, que se ha convertido en uno de los estándares multimedia en la actualidad. Por este motivo, se contrató un servidor FMS (Flash Media Server) capaz de soportar la transmisión en Live Streaming, así como un servidor Web convencional para alojar el resto de la información acerca del proyecto.³¹ De este modo, el usuario podía consultar información acerca de Ramón Gómez de la Serna, además de una pequeña biografía de cada uno de los poseedores de cámaras privadas, acompañada de una cita propia en referencia al dispositivo de la cámara web, en un tono con ecos de greguería.³² La estructura de la web que se ha seguido para la puesta en funcionamiento de la plataforma ha sido la siguiente:



Estructura del funcionamiento de la web *Poseedores de cámaras privadas en funciones universales.*

Por otra parte, como se puede apreciar en la figura, cada uno de los poseedores de cámaras privadas instaló en su equipo el programa Flash Media Live Encoder (FMLE), que permitió de forma rápida y sencilla configurar una nueva transmisión de video en directo. Este programa, permite además modificar parámetros como la resolución, la tasa de frames por segundo o el formato de compresión. En nuestro caso usamos una resolución de 320x240 píxeles, a una tasa de 10 fps.

Al final de la actividad llevada a cabo en *Poseedores de cámaras privadas en funciones universales*, la plataforma web llegó a recibir hasta 409 usuarios únicos durante su efímero funcionamiento, lo cual supuso un total de 27.328 conexiones.

6. A modo de conclusión: Crónica de la actividad de los poseedores de cámaras privadas

*¿Estáis preparados o no para iniciar ya la emisión? Son las doce de la noche. (...) Estamos en directo a través de este invento llamado Poseedores de cámaras en funciones universales en homenaje a una de las personas más representativas e importantes de nuestra cultura y de nuestra comunicación del pasado siglo XX, don Ramón Gómez de la Serna.*³³

Juan Ochoa

Durante las primeras horas de funcionamiento de la plataforma,³⁴ los poseedores de cámaras privadas nos dejaron crónicas de la huelga general del 14-N, realizaron y siguieron comentarios en redes sociales como Twitter o Facebook, e incluso leyeron algunas greguerías de Ramón Gómez de la

Serna ³⁵ y otras escritas por personas inspirándose en este estilo (el Matute de la Serna Miguel Ángel lee una greguería escrita en las redes sociales con motivo del 14-N: “Hoy el frío ha hecho huelga en Madrid”). A partir de entonces, los protagonistas se comunicaron por Skype con amigos y conocidos que seguían sus retransmisiones, mostraron algunos aspectos de su profesión o trabajo (así, por ejemplo, los Matutes llevaron la cámara hasta OchoCasas Estudios para la grabación de una locución de Juan Ochoa para el tráiler de la película *El cuerpo*, o mostraron en la televisión a Mar Barrera presentando una de las secciones del programa *Pido la palabra* de Canal Sur; Benjamin Gibert realizó dibujos para el proyecto escenográfico *Totek* de Istvan Örkény, y también compuso la pieza musical *Glassbirds* en directo; y Verónica mostró aspectos de su profesión como fotógrafa al trabajar el retoque digital de una fotografía de su madre, y también realizó performances delante de la cámara). En ocasiones, los poseedores de cámaras mostraron escenas domésticas preparando el té o la comida en la cocina (Benjamin Gibert), realizaron conciertos improvisados de una lavadora Hoover durante una hora y catorce minutos (Verónica Francés), mostraron el amanecer desde la ventana de su apartamento (Diego Alberti), o incluso utilizaron la webcam como cámara de vigilancia (Verónica vigilaba desde su estudio que su perra Ítaca no se subiera a la cama del dormitorio). También realizaron entrevistas improvisadas a vecinos, amigos y artistas (los Matute entrevistaron al actor Enrique Villén, e invitaron a un cantaor flamenco que conocieron el día anterior, el “Asentaito”, para ofrecer un concierto en directo acompañado de sus hijos). Otras veces, alguno de los poseedores de cámaras como Verónica Francés optó por entrevistar a objetos inanimados (concretamente, Verónica entrevistaría a un plátano maduro en riesgo de exclusión y muerte en la basura, hecho que le llevó a buscar en las redes sociales un comensal).

El carácter ciertamente ininterrumpido de las vídeo-retransmisiones permitía al espectador acceder a todo cuanto sucedía ante la cámara, un espectáculo improvisado que nos mostraría a unos poseedores de cámaras privadas en ocasiones muy conscientes de hallarse frente a una ventana al resto del mundo, mientras que en otras parecían no tener en cuenta la posibilidad de estar siendo observados. Muchas veces, las apariciones de los poseedores de cámaras privadas estuvieron acompañadas de reflexiones o notas que reflejaban la incertidumbre ante la remota posibilidad de ser o no escuchados (“no sé si se me oye”, “no sé si alguien me estará viendo” o “no sé cuántos sois los que estáis ahí... ni siquiera sé por qué estáis ahí...”). La reflexión de Verónica Francés resume manifiestamente esta incertidumbre:

Colocarme delante de una cámara web es como estar en una habitación en la que sé que alguien me mira por la mirilla de la puerta, pero no sé quién o quiénes son, ni tampoco dónde se encuentran. Es un grito al vacío, que puede ser encontrado o perderse por siempre.³⁶

Entre algunos de los aspectos que merecen ser destacados de la experiencia de *Poseedores de cámaras privadas en funciones universales* encontramos que, al tratarse de cuatro retransmisiones simultáneas, en ocasiones los sonidos se solapaban entre sí. Aunque se ofrecía al espectador la posibilidad de silenciar y de ampliar a pantalla completa cada una de las retransmisiones de forma individual, al entrar en la página web el audio estaba habilitado para las cuatro ventanas. De este modo, en ocasiones podíamos ver cómo la música que pinchaba Verónica Francés en su ordenador se solapaba sobre la imagen silenciosa de la mujer limpiadora de la casa de los Matutes. En otras ocasiones, Verónica hacía sonar un órgano de

juguete con el sonido de un maullido mientras Benjamin Gibert mostraba el gato que tenía en casa como mascota.

Otra de las novedades que aportaba la retransmisión por vídeo a través de Internet era la movilidad que permitía a los poseedores de cámaras trasladar el portátil desde un extremo de la casa a otro, e incluso llevarlo al exterior, siempre y cuando consiguiesen establecer la conexión con una red. De este modo, los espectadores fueron capaces de recorrer todos los rincones de las casas de los poseedores de cámaras, desde el despacho a la cocina, o del salón a la terraza, llegando incluso hasta OchoCasas Estudios.

La voz e imagen de los poseedores de cámaras privadas – expandidas en el tiempo y en la distancia a través de redes de cable e inalámbricas – proporcionó una experiencia que, tanto para algunos de los participantes como para parte de su efímera audiencia, acabó dejando un vacío difícil de explicar: algo que, como una radio muy íntima, había permanecido acompañando a todos durante unos días.

Nota Bene:

Este artículo muestra parte de los resultados del Proyecto ref. HAR2008-04687/ARTE del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

Notas:

1. Castilla del Pino, Carlos (ed.): De la intimidad, Editorial Crítica, Barcelona, 1989, p. 115.
2. *Íbid.*, p. 101.
3. Este “hablar en voz baja” nos recuerda a una greguería de Ramón Gómez de la Serna que dice: “En el murmullo se cuecen las palabras”. Gómez de la Serna, Ramón: Total de Greguerías [2ª ed.], Aguilar, Madrid, 1962, p. 805.

4. Término empleado por Ramón en sus “Cartas a mí mismo”.
5. Gómez De La Serna, Ramón: Obras Completas XIV. Novelismo VI. Escritos biográficos II. Escritos del desconsuelo (1947-1961), Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2003, p. 743.
6. *Ibid.*, p. 705.
7. *Ibid.*, p. 743.
8. McLuhan, Marshall: Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996, p. 311.
9. En la poesía del ultraísta Pedro Olmedo Zurita podemos leer:
 “¡Allô, allô!
 Ahora las vibraciones articuladas
 van a poner en contacto dos almas
 de extremo a extremo de la hermosa urbe.
 (...)
 Como una pálida llama de alcohol,
 Un fuego fatuo de voz.
 El espíritu va por un alambre
 De extremo a extremo de la hermosa urbe.”
 Olmedo Zurita, Pedro: "El Teléfono", en Grecia Revista Decenal de Literatura. Año II, núm. XV, Sevilla, 10 de mayo de 1919, p. 11.
10. Gómez De La Serna, Ramón: "Experiencia telefónica", Obras Completas VII. Razonismo V. Caprichos-Gollerías_Trampantojos, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, p. 503. Algunas de estas experiencias telefónicas de Ramón mantienen una estrecha relación con las Conversaciones telefónicas (1973) del artista murciano Isidoro Valcárcel Medina, quien decide llamar por teléfono a números al azar para informar que acaba de instalar su línea telefónica y dar su nuevo número.
11. *Ibid.*, "El azar del teléfono", p. 1088.
12. McLuhan, Marshall, *op. cit.*, p. 343.
13. McLuhan, Marshall, *op. cit.*, p. 350.
14. Gómez de la Serna, Ramón: Total de greguerías, Aguilar, Madrid, 1962, p. 1545.
15. RNE Radio 5, Reportaje en R5 - Ramón Gómez de la Serna y la radio: historia de una pasión. Disponible en: <http://www.rtve.es/alicarta/audios/reportajes-en-r5/reportaje-r5-ramon-gomez-serna-radio-historia-pasion/1537313> [Consulta: 27/09/2012].
16. Ventín, J. Augusto; Ventín, Gemma; Lopera, Alejandra: Ramón Gómez de la Serna. Primer teórico de la radiodifusión española, Fragua: Madrid, 2005, p. 233.
17. *Ibid.*, p. 246.

18. *Íbid.*
19. McLuhan, Marshall, *op. cit.*, p. 351.
20. Ventín, J. Augusto; Ventín, Gemma; Lopera, Alejandra, *op. cit.*, p. 4.
21. *Ibid.*, p. 5.
22. *Ibidem.*
23. *Íbid.*, pp. 5-6.
24. Zafra, Remedios: *Un cuarto propio conectado*, Fórcola, Madrid, 2010, p. 23.
25. *Íbid.*, p. 170.
26. Cita recogida de una de las reflexiones realizada por Juan Ochoa, Matute de la Serna.
27. La web dejó de existir el 15 de noviembre de 2013.
28. Ventín, J. Augusto; Ventín, Gemma; Lopera, Alejandra, *op. cit.*, p. XV.
29. Captura de pantalla durante el funcionamiento de la web, cedida por Verónica Francés.
30. Captura de pantalla durante el funcionamiento de la web, cedida por Verónica Francés.
31. Dados los altos requerimientos de uso previstos de la plataforma, se optó por la contratación del Plan Básico de Influxis, que cubría las necesidades de transmisión de vídeo (hasta 100GB de transferencia). Adicionalmente, se trató con 1&1 el Plan Básico para el servidor Web y el dominio de la plataforma, www.poseedoresdecamarasprivadas.com.
32. Para el proyecto, se pidió a los poseedores de cámaras privadas que escribiesen una cita en referencia al dispositivo de la cámara web. Las citas fueron recogidas en la web del proyecto, y son las siguientes: “Cuando se pone en marcha, tengo ganas de bailar como en un musical, para divertir a la persona situada en el opuesto del planeta.” (Benjamin Gibert); “Si una imagen vale más que mil palabras es porque no hemos encontrado la palabra adecuada que defina el sentimiento de esa imagen.” (Los Matutes de la Serna); “Aprende a ver sólo cómo tú sabes ver es la frase de Robert Bresson. La cámara es mi vehículo en ese aprendizaje y la web es la antena que lo radia.” (Diego Alberti); “Colocarme delante de una cámara web es como estar en una habitación en la que sé que alguien me mira por la mirilla de la puerta, pero no sé quién o quiénes son, ni tampoco dónde se encuentran. Es un grito al vacío, que puede ser encontrado o perderse por siempre.” (Verónica Francés).
33. Cita de Juan Ochoa, Matute de la Serna.
34. Aunque la plataforma estaba pensada para funcionar durante tres días de forma ininterrumpida, no se completaron las 24 horas del tercer día debido a que la capacidad del servidor contratado se agotó antes de finalizar. Las

ventanas de los poseedores de cámaras privadas se cerraron aproximadamente a las 13:00 h del tercer día de emisión.

35. Entre algunas de las greguerías leídas: “Tocar la trompeta es como beber música empinando el codo”, “Un pingüino es una palabra atacada por las moscas”.

36. Cita de Verónica Francés, recogida en la web de Poseedores de cámaras privadas.

Bibliografía:

CASTILLA DEL PINO, Carlos (ed.), *De la intimidad*, Barcelona: Editorial Crítica, 1989.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *OBRAS COMPLETAS VII. Ramonismo V. Caprichos-Gollerías-Trampantojos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. 2001.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras Completas XIV. Novelismo VI. Escritos biográficos II. Escritos del desconsuelo (1947-1961)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Total de Greguerías* [2ª ed.], Madrid: Aguilar, 1962.

MCLUHAN, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1996.

OLMEDO ZURITA, Pedro. "El Teléfono". *GRECIA Revista Decenal de Literatura*. Año II, núm. XV. Sevilla, 10 de mayo de 1919.

Poseedores de cámaras privadas en funciones universales, Disponible en: www.poseedoresdecamarasprivadas.com [Consulta: 18/11/2012].

RNE Radio 5, *Reportaje en R5 - Ramón Gómez de la Serna y la radio: historia de una pasión*, Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/reportajes-en-r5/reportaje-r5-ramon-gomez-serna-radio-historia-pasion/1537313> [Consulta: 20/11/2013].

VENTÍN, J. Augusto; VENTÍN, Gemma; LOPERA, Alejandra, *Ramón Gómez de la Serna. Primer teórico de la radiodifusión española*, Madrid: Fragua, 2005.

ZAFRA, Remedios, *Un cuarto propio conectado*, Madrid: Fórcola, 2010.

Los documentos anatómicos de Leonardo da Vinci

JOSÉ L. CRESPO FAJARDO

Resumen:

El presente artículo ahonda en la faceta de Leonardo como anatomista. Hoy se conoce abundante documentación fruto de las pesquisas sobre las estructuras corporales que efectuó a lo largo de su vida sobre más de treinta cadáveres. Como tantos otros artistas del Renacimiento su interés en este conocimiento tenía como fin dar mayor realismo a la figura humana en las representaciones artísticas. Leonardo tenía también la ilusión de elaborar un tratado que plasmara sus observaciones detalladamente pero su carácter curioso le impidió concretar la publicación de sus numerosos bocetos, diagramas y notas con lecciones para aprendices.

Palabras Clave: Arte, dibujo, anatomía, tratadística, historia.

* * * * *

1. Introducción

Hoy la faceta del Leonardo anatomista es reconocida ampliamente, pero sus contemporáneos apenas sabían que se dedicaba a estos estudios pues nunca ejerció docencia ni publicó nada al respecto ¹. Leonardo era muy inconstante y no acabó ninguno de los libros que comenzó a escribir. Sin embargo, dejó un gran legado de manuscritos, de los que se conservan más de setecientos cincuenta dibujos y cerca de ciento veinte notas anatómicas. Nada de esto influyó en la historia de la anatomía, y sólo cuando a mediados del siglo XVII empezaron a darse a conocer compilaciones de sus obras tomó valor para la anatomía artística ².

2. Leonardo anatomista

Leonardo hubo de presenciar sus primeras disecciones guiado por el maestro Verrocchio, que estaba muy interesado en la anatomía e insistía en que sus pupilos adquirieran este conocimiento ³. Se ha señalado además la influencia de Antonio Pollaiuolo –quien también hizo disecciones- en relación a la configuración morfológica de algunos personajes de sus obras tempranas ⁴. Cuando a los veintiséis años se convirtió en un artista independiente, ya tenía la costumbre de anotar sus observaciones en diarios y hojas volanderas. De forma autodidacta había adquirido una amplia cultura general, pues carecía de formación científica y humanística, y tenía dificultades para leer latín. La filosofía, no obstante, era algo secundario en sus anotaciones, pues Leonardo buscaba comprender los fenómenos y objetos de su atención basándose en la observación y descripción realista de los mismos, procurando ilustrarlos detalladamente.

Sus dibujos anatómicos más antiguos datan de abril de 1489. En este entonces una bula del papa Sixto IV legalizaba el estudio de la anatomía con fines científicos, y Leonardo pudo acudir a escuelas de medicina donde se disecaban cadáveres de criminales. Se cree que hacia 1490 hizo grabados de estas primeras indagaciones ⁵. Hay bocetos hasta 1492, y cabe resaltar aquellos sobre el cerebro y sus compartimentos para las facultades mentales (sensus communis, cogitatio, estimatio, memoria) que prueban cuánto crédito daba a las concepciones medievales. Por otro lado, con el fin de realizar comparaciones con el cuerpo humano, estudió la anatomía de diversos animales. Destacan sus dibujos sobre la anatomía del caballo, que suelen relacionarse con el monumento ecuestre a Francesco Sforza que planeaba a principios de la década de 1590. Vasari afirma que efectivamente escribió un tratado de anatomía equina y

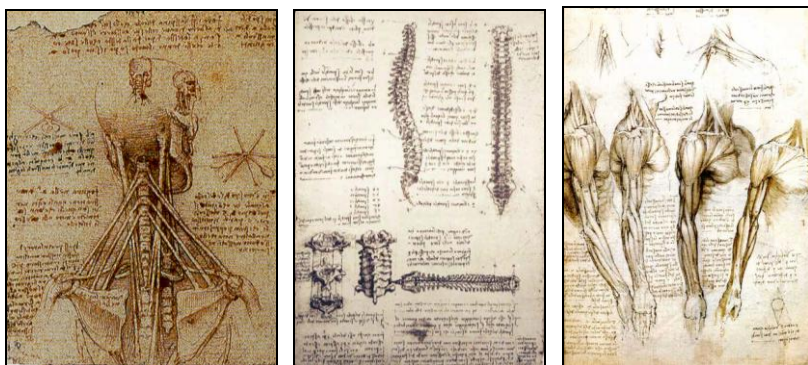
Lomazzo aduce que esta obra se quemó durante los disturbios milaneses de 1499 ⁶.

Hacia 1504, motivado por la composición del mural *la batalla de Anghiari*, retomó sus pesquisas anatómicas con el fin de dar mayor verismo a la superficie corporal de los guerreros ⁷. Posiblemente su notoriedad artística le facilitara el acceso al material cadavérico del hospital de Santa María Nuova de Florencia. Con todo, la curiosidad le llevó más allá de la morfología para adentrarse en la anatomía profunda, realizando estudios del corazón y el sistema venoso. En 1506 prosiguió sus investigaciones en Milán y un año después regresó a Santa María Nuova. Por sus notas del invierno de 1507-1508 sabemos que presencié el fallecimiento de un anciano por circunstancias naturales. Interesado en conocer “*la causa de una muerte tan dulce*” lo diseccionó y realizó una completa y detallada serie de dibujos ⁸. Otros esbozos de esta época tratan especialmente del cerebro. De modo muy ingenioso, Leonardo inyectó cera en los ventrículos vacíos para obtener moldes de aquellos compartimentos donde tradicionalmente se ubicaban las facultades mentales ⁹.



Retrato de Leonardo y bocetos anatómicos de hacia 1489-90.

Leonardo siempre acarició la idea de escribir un tratado de anatomía. Ya en 1504 quiso clasificar sus infinitas notas. Es muy revelador el modo en que se dirige al lector (al que a veces invoca con un *joh pintor anatomista!*), brindándole consejos y subrayando que sus ilustraciones son el resultado más valioso de su experiencia diseccionando, ya que estudiándolas cualquiera puede adquirir un conocimiento claro y aséptico de las estructuras corporales ¹⁰. Debemos considerar también que muchos dibujos y anotaciones se han perdido, pues en 1509 escribió que llevaba compuestos ciento veinte libros (capítulos), y que había realizado más de diez disecciones ¹¹.

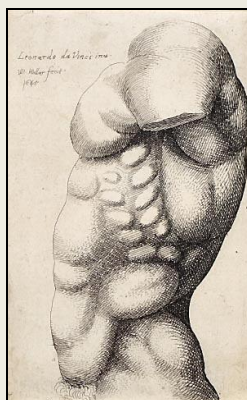
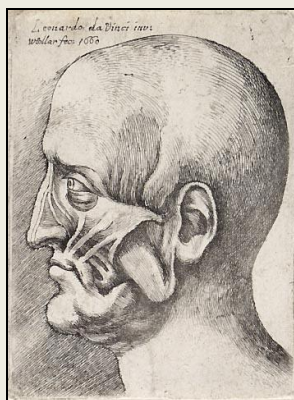
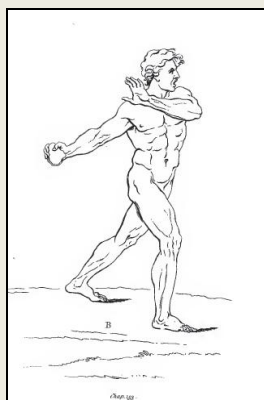
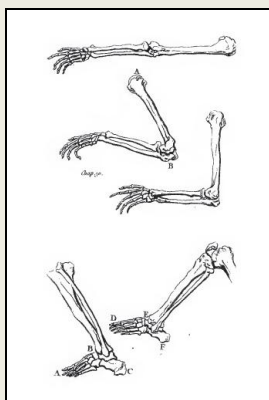


Aquí se aprecian algunos recursos gráficos de Leonardo: la transformación de músculos en hebras y la exposición de partes anatómicas por separado y desde varios puntos de vista.

Definir con precisión la anatomía le llevó a idear diagramas aclaratorios y figuras esquemáticas. Dibujaba hebras delgadas en lugar de músculos contorneados con el fin de evitar confusiones al ver los entrecruzamientos musculares y la situación de sus inserciones ¹². También de esta forma -y con mentalidad de ingeniero- podía percibir el mecanismo de

tensión y fuerza del sistema musculoesquelético. Por otro lado, procuraba mostrar por separado las partes anatómicas y desde varios puntos de vista, ofreciendo así un completo conocimiento tridimensional. A veces hacía una secuencia de dibujos con un ligero cambio de punto de vista de manera que pareciera que la figura rotase ¹³. Otra característica -lugar común en la época- es su permanente contraste entre medidas y proporciones del cuerpo.

Hacia 1510 empezó a colaborar con Marcantonio della Torre, un joven profesor de la universidad de Pavía. Entre ambos pensaban dar salida a un tratado con más de doscientas ilustraciones, muchas de las cuales se conservan hoy en el Castillo de Windsor ¹⁴. El conjunto de estas pesquisas, de orientación galénica, se concentra en el sistema osteológico y miológico. El pintor se esforzó en ser más organizado, y el asesoramiento del anatomista le alentó a no distraerse en otras investigaciones. Lamentablemente, en 1511 Marcantonio falleció víctima de la peste, y los estudios de Leonardo de nuevo se dispersaron en las más variadas curiosidades ¹⁵. Aún efectuó una serie de bosquejos relativos al corazón entre 1511 y 1513. Luego hizo un buen número de disecciones en Roma, en el *Ospedale di Santo Spirito*, y aunque apenas se conservan documentos, al final de su vida declaró haber disecado más de treinta cuerpos. En 1513 el papa León X le tuvo que llamar al orden y prohibió su entrada en el hospital, poniendo fin a la que parece haber sido su última campaña de exploraciones anatómicas.



Ilustraciones de Poussin para el *Traité de la Peinture* y grabados de Wenceslaus Hollar

3. Legado

Cuando Leonardo falleció en 1519, su discípulo Francesco Melzi recibió toda la herencia documental (se cree que unos cincuenta mil legajos) y la llevó a su villa en Vaprio, cerca de Milán. Transcribiendo la escritura especular de Leonardo, Melzi trató de recopilar un tratado sobre pintura, y aunque llegó a completar muchos capítulos nunca pudo concluirlo y darlo a la imprenta. El manuscrito de esta obra, conocido como *Codex Urbinate*, se publicó por vez primera en 1651 a cargo de Rafael Du Fresne, con el título *Traitté de la Peinture de Leonardo da Vinci* ¹⁶. En cualquier caso, hasta 1568, fecha de la muerte de Melzi, los visitantes a su villa podían consultar los legajos ¹⁷. Se sabe que Vasari, Lomazzo y Cardano los examinaron detenidamente, y se ha advertido su probable influencia en la *Anatomia* de Dryander, de 1537 ¹⁸. Sin embargo, los herederos de Melzi no los creyeron valiosos y los dejaron podrir, o que se los llevaran los visitantes. El escultor Pompeo Leoni se hizo con la mayor parte de los documentos, los encuadernó arbitrariamente en volúmenes de piel y sin ningún escrúpulo se dedicó a comerciar con ellos, produciendo incluso falsificaciones. Llevó algunos tomos a Madrid cuando fue llamado a trabajar en el Escorial. En 1609, al morir dejó un códice que contenía la mayoría de los estudios anatómicos de Leonardo -unos seiscientos folios- que pasó a manos del Rey Carlos I de Inglaterra por mediación de su asesor Thomas Howard, Conde de Arundel ¹⁹. Mientras perteneció a Howard, el grabador Wenceslaus Hollar hizo algunos aguafuertes. Posteriormente, el volumen se depositó en la Royal Library del Castillo de Windsor, donde actualmente se conserva ²⁰.

Notas:

Nota Bene: Este trabajo científico ha sido financiado por el Proyecto Prometeo de la Secretaría de Educación Superior de Ciencia, Tecnología e Innovación de la República del Ecuador. El artículo se inscribe dentro del proyecto de investigación "Educación artística sobre las teorías de la figura humana a través de los tratados: anatomía, proporción y escorzos", llevado a cabo por el autor en la Facultad Artes de Cuenca (Ecuador) dentro del Proyecto Prometeo de SENESCYT.

1. Leonardo da Vinci (Vinci, no lejos de Empoli, 15 de abril de 1452-Amboise, 2 de mayo de 1519.)
2. Apunta Clayton: "*Se puede escribir la historia de los conocimientos anatómicos en Europa legítimamente sin mencionar ni una vez su nombre.*" Clayton, M. / Philo, R.: *Leonardo Da Vinci: anatomía humana. Dibujos procedentes de la colección de Su Majestad la reina Isabel II.* Barcelona, 1992, pág. 11.
3. En Florencia fue discípulo de Andrea Verrocchio desde 1469 a 1478.
4. En especial el *San Jerónimo penitente*. Pollaiuolo, que según Vasari disecó la piel de muchos hombres para ver su anatomía profunda, tenía su *bottega* muy cercana a la de Verrocchio. Benet, R.: "Algunas consideraciones históricas sobre Leonardo anatomista". *Medicina e Historia*, fasc. XXVIII, Diciembre, 1966, pág.24.
5. Aunque las impresiones se han perdido, Durero copió algunas en el *Dresden Sketchbook*, de 1517. L. Strauss, W.: *The Human Figure by Albrecht Dürer. The Complete "Dresden Sketchbook"*. N.Y., 1972.
6. Schlosser, J.: *La literatura artística*. Madrid, 1976, pág. 155.
7. Se le encargó decorar con un mural la Cámara del Consejo del Palazzo Vecchio, y Leonardo escogió ilustrar esta batalla victoriosa para Florencia sobre las fuerzas milanesas acaecida en 1440.
8. Estos estudios componen el llamado *manuscrito anatómico B*, en la Colección Real del Castillo de Windsor. Clayton, M. / Philo, R.: *Ob. cit.*, pág. 18.
9. *Ibidem.*, pág. 74.
10. En sus propias palabras: "*Y aquel que crea que sería mejor observar cómo trabaja un anatomista que contemplar estos dibujos, tendría razón si fuese posible observar todas las cosas que se demuestran en estos dibujos en una única figura en la que, con toda su inteligencia, no vería ni aprendería más que algunas venas*". Suh, A.: *Leonardo da Vinci. Cuadernos*. Barcelona, 2006, pág. 150.

11. *Ibidem*. Escribe Leonardo: “Para obtener un verdadero y perfecto conocimiento de esas venas yo he diseccionado más de diez cuerpos humanos(...) Dado que un único cuerpo no dura tanto, fue necesario proceder con varios cuerpos gradualmente, hasta que llegué al final y obtuve un conocimiento completo; y esto lo repetí dos veces para aprender las diferencias.

“Si le gustan estas cosas, tal vez debería prevenirle la aversión, y de no ser así, tal vez le frene el miedo a convivir durante la noche con esos cadáveres, descuartizados, despellejados y horribles de ver. En caso de que esto no le sea impedimento, es posible que no sepa dibujar tan bien como es necesario para una demostración así; o, en caso de que domine la técnica del dibujo, puede que no la combine con conocimientos de perspectiva; y en tal caso, es posible que no entienda los métodos de demostración geométrica y el método de cálculo de fuerzas y de la fuerza de los músculos; también hace falta paciencia y perseverancia. Mis ciento veinte libros darán un veredicto afirmativo o negativo a la pregunta de si mi persona reúne todos estos requisitos. Ni la avaricia ni la negligencia han sido obstáculos para mí, simplemente la falta de tiempo.”

12. Clayton, M. / Philo, R.: *Ob. cit.*, pág. 90.

13. En los dibujos del brazo y busto de un hombre donde aplica este procedimiento hay una estrella de ocho puntas indicativa del modo de giro, a lo que anota Leonardo: “Yo le doy la vuelta a un brazo en ocho perspectivas, de las que tres son desde fuera, tres son desde dentro, una desde detrás y otra desde delante.” *Ibidem*, pág. 102.

14. *Ibidem.*, pág. 19. Componen el llamado *manuscrito anatómico A*, realizado en invierno de 1510-1511. En él Leonardo intenta comprender la fisiología y funcionamiento de las partes anatómicas.

15. *Ibidem*, pág. 21.

16. Se trata del código 1270 de la Biblioteca Vaticana, procedente de la Biblioteca Ducal de Urbino. Debió ser redactado por un lombardo en torno a 1550, y todo apunta a que fue Melzi. Apareció el mismo año en francés y en italiano, editado por Rafael Trichet Du Fresne: *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci, novamente dato in luce con la vita dell'istesso autore scritta da Raff. Du Fresne*, Paris, 1651. Contiene también el tratado *De Statua* de Alberti. Schlosser, J.: *Ob. cit.*, pág. 158. La iniciativa de la publicación partió del cardenal Francesco Barberini y de Cassiano dal Pozzo. Poussin interpretó los esquemas del código para crear las ilustraciones que grabó Charles Errard. Más de 60 reediciones hasta 1960. Al español hizo una versión Diego Rejón de Silva: *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*:

*traducidos e ilustrados con notas...*Madrid, 1784. Bordes, J.: *Historia de las teorías de la figura humana*. Madrid, 2003, pág. 89.

17. Keele, K.: "Leonardo da Vinci's influence on Renaissance anatomy." *Medical History*, 1964, pág. 132.

18. Sin embargo, no parece haber influido en el *De humani corporis Fabrica* de Vesalio, obra fundacional de la anatomía moderna; y es posible que la mayoría de los médicos, por orgullo profesional, no valoraran las aportaciones de Leonardo. Benet, R.: *Ob. cit.*, pág. 19.

19. Cierta hipótesis considera que el verdadero intermediario fue Rubens, que valoraba muchísimo a Leonardo y pudo encargarse de la transacción cuando en 1629 recaló como diplomático en la Corte de Carlos I con la misión de hacer la paz con España. Jones, J.: "El verdadero código da Vinci." *Descubrir el Arte*, Nº 93, 2006, págs. 76-84.

20. En el Castillo de Windsor hay ocho manuscritos: proporciones del hombre, anatomía del caballo, y cuatro tratados de anatomía. Schlosser, J.: *Ob. cit.*, pág. 156.

Bibliografía:

Benet, R.: "Algunas consideraciones históricas sobre Leonardo anatomista". *Medicina e Historia*, fasc. XXVIII, Diciembre, 1966.

Bordes, J.: *Historia de las teorías de la figura humana*. Madrid, 2003.

Clayton, M. / Philo, R.: *Leonardo Da Vinci: anatomía humana. Dibujos procedentes de la colección de Su Majestad la reina Isabel II*. Barcelona, 1992.

Jones, J.: "El verdadero código da Vinci." *Descubrir el Arte*, Nº 93, 2006.

Keele, K.: "Leonardo da Vinci's influence on Renaissance anatomy." *Medical History*, 1964.

L. Strauss, W.: *The Human Figure by Albrecht Dürer. The Complete "Dresden Sketchbook"*. N.Y., 1972.

Schlosser, J.: *La literatura artística*. Madrid, 1976.

Suh, A.: *Leonardo da Vinci. Cuadernos*. Barcelona, 2006.

Estética y política en el teatro contemporáneo desde Ecuador: Isidro Luna

CECILIA SUÁREZ MORENO

Resumen:

Una nueva incursión del ecuatoriano Isidro Luna (Cuenca, 1950) en la dramaturgia, denominada con el provocador y controvertido título de “Teatro político” reúne cuatro piezas escritas entre 2011 y 2012, cuyos títulos son: “El gran animal”, “La silla vacía”, “El último presidente” y “Un pueblo llamado desesperación”. Las obras que analizaremos en este texto revelan una voluntad estética por construir deliberada y conscientemente la forma dramática en el teatro tanto como la compleja unidad del hecho estético y el acto político, en el teatro producido desde el Ecuador actual.

Palabras clave: Ecuador, Isidro Luna, teatro político, estética, política.

* * * * *

1. 2013, julio ... septiembre:

Jóvenes de largas cabelleras, con pantalones rotos de mezclilla, capuchas negras de algodón al estilo del grafitero Banksy; sus miradas nos interrogan y escrutan hasta la línea de horizonte; chicas vestidas a la moda *Street*, con uñas pintadas de diversos colores cada una (magenta, azul prusiano, negro, bermellón, etc.) , mini faldas y medias nylon que imitan el tejido de la telaraña; casi todos llevan un tatuaje o varios *piercings*, ya sea en los párpados o en la nariz; algunos incluso lucen con orgullo un enorme arete de bambú, inserto en los lóbulos de sus

orejas, imitando a los ornamentos de los waoranis o de otros pueblos no contactados de la Amazonia; también asisten algunos profesores, el decano y el propio dramaturgo que, en esta vez, son el mismo; esperamos con ansiedad la apertura de las puertas de la sala de teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, para asistir a la puesta en escena del Ángel Exterminador II de Isidro Luna. (Luna, Teatro, 2010).

Hace un frío impresionante; es julio; el viento no silba entre los últimos árboles que nos han dejado los depredadores sino que parece que echará al suelo la alambrada que cerca del Campus universitario; pese ello, el público ha llegado, como lo hace siempre que se pone en escena una obra de teatro en los espacios de la ciudad. Son los *habitués* de una época especial del teatro en Ecuador, en Cuenca particularmente; son los miembros de una tribu nómada que no faltan a ninguna función o evento; van y vienen, unas veces solos; otras, en manada. Van y vienen del Festival internacional de cine a la Bienal de Cuenca, del Festival de Poesía al de Teatro “Escenarios del Mundo”, o de un concierto de música rock en la Plaza del Otorongo o en la Plaza del Herrero.

Los actores que pondrán en escena la obra de Isidro Luna, El Ángel Exterminador II, están a punto de entrar en trance en los camerinos; es un momento de gran tensión, cada uno de ellos debe interiorizar el papel del personaje que representarán y, por más soltura que posean, experiencia o pasión por el oficio, aún hay algo de temor: y “*si pierdo la memoria en plena obra*”, “*si el público no llega*”, “*si soy presa de un súbito calambre*”, podrían ser algunas de sus angustias en estos instantes terriblemente eternos (. . .)

Junto a los camerinos hay un silencio profundo; afuera junto al Cafetino aletea en torno de una lámpara de neón una solitaria mariposa; adentro, aún, no pasa nada. Sin embargo, alguien baja las gradas, cruza por el pasillo con un gesto de desdén, casi atropella a quienes esperaban de pie en las gradas y se marcha a prisa en su automóvil.

Antes del inicio, en el vestíbulo, logramos conversar con el autor de la obra, hablamos sobre la vida y la muerte —ha fallecido en estos días un gran amigo común: Pepe Serrano, hombre de muchas lecturas, erudito y humanista; la charla con el dramaturgo bordea los inmensos territorios del teatro, la literatura, la política y la solidaridad; la influencia que han tenido sobre su vida y su pensamiento las obras de Simone Weil y Gyorg Lukács.

Isidro Luna dice que él no lee nada sobre teatro, que sólo “escribe, escribe y escribe”. Sin embargo, alguna explicación requiere su prolífica producción, nutrida por sólidas y potentes teorías estéticas y políticas. No encuentro otra que no sea el trato cercano, íntimo, fraterno que mantiene con su *alter*, quien es uno de los mejores lectores que conocemos, uno de los mayores pensadores de estos tiempos y estos márgenes, que es de aquellos que publican con la seriedad, responsabilidad y prisa, como si el mundo estuviera al borde de la catástrofe o a punto de desaparecer.

Es probable que en esto tampoco se equivoque el *alter* de Isidro Luna, por lo que no sólo invierte todo el tiempo posible en la tarea que le hace más feliz, sino que se ha tornado en un referente vivo de todos aquellos que se interesan por la estética, la curaduría, el pensamiento crítico, las nuevas corrientes filosóficas, la epistemología, la ética y la política o lo que queda

de ellas; por lo que estoy segura que le transmite a Luna todo ese rico bagaje que se trans-forma estéticamente en cada uno de sus bellos textos dramáticos.

Por fin, luego de una larga espera, se abren las puertas de la sala y el público compite por hacerse de un asiento y aunque la contienda fue feroz, hubo gente que finalmente contempló la función sentada en el suelo o de pie, apoyada en las paredes.

2. 2011-2012, *La importancia de la(s) forma(s)*:

Esta nueva incursión de Isidro Luna en la dramaturgia, denominada con el provocador y controvertido título de “Teatro político” reúne cuatro piezas escritas entre 2011 y 2012, cuyos títulos son: “El gran animal”, “La silla vacía”, “El último presidente” y “Un pueblo llamado desesperación”, que dejan una marca evidente de su voluntad estética por construir deliberada y consciente de la forma dramática en el teatro.

Esta decisión supone un trabajo inmenso en la estructuración de las escenas, la construcción de los personajes, los diálogos, los espacios y tiempos, los actos, las acotaciones, etc. para que generen en el espectador un determinado efecto estético, por ejemplo: que las obras lleguen, cada una de ellas y todas, con la máxima claridad y calidad, que se creen atmósferas, que se produzcan empatías con ciertos personajes o una antipatía con otros; todo ello implica una voluntad de dar forma a una materia informe: el caos, atravesarlo, aunque fuese por breves instantes y ordenarlo; precisamente de esto se trata el trabajo artístico: dar forma artística a las sensaciones que tenemos de la vida y el mundo, trans-formarlas en arte, en nuevas sensaciones que, a su vez, enciendan otras emociones

que, por su parte también, provoquen reacciones, reflexiones, relaciones, etc. entre los seres, y lo decían Deleuze y Guattari, en ese lúcido texto escrito a cuatro manos “¿Qué es la filosofía?”

Los personajes del teatro político de Isidro Luna presentan y representan géneros: hombres/mujeres; clases sociales: burócratas/ profesores universitarios/ lustrabotas/ vendedoras informales/ profesionales/; grupos de poder: ministros: de Gobierno, Seguridad, del Clima, de la Paz; sus dramas se desarrollan en escenarios simples, con recursos mínimos en cuanto al vestuario y la escenografía, es decir, sin ningún alarde ni parafernalia; por el contrario, la voluntad estética del dramaturgo es que sean mínimas, sugestivas, sugerentes, jamás grandilocuentes.

De entre todos los personajes, destaca la Multitud, como el mismo dramaturgo lo dice en el texto que comentamos: “*la multitud como tal es el actor principal*” (Luna, Teatro político, 2013) lo que se repite varias veces en diferentes partes de las obras contenidas en el presente volumen. Retomaremos luego, en otro apartado de este mismo texto, esta expresión de una voluntad estética para tratar de explicarla.

A nuestro juicio, los textos dramáticos que ahora se publican bajo el título de “Teatro político” constituyen alegorías de un presente dramático, cuando todo se descompone hasta la desesperación y de un futuro incierto que ni siquiera sabemos si existirá, menos cómo será, pero del que aún atesoramos una cierta esperanza, antes de morir.

Desde el Romanticismo que provocó un socavamiento de las viejas formas estéticas y propuso nuevas formas de sentir,

pensar y crear, pasando por las Vanguardias que combatieron contra todas las formas estables y convencionales del arte y la cultura, hasta la postmodernidad que las des-configuró a todas, casi por completo, hemos vivido una larga etapa de relajamiento de las formas en todas las áreas del saber, como ya lo constató Jean François Lyotard en “La posmodernidad, explicada a los niños”. (Lyotard, 1999).

La mayoría de las instituciones religiosas, políticas, civiles, militares, públicas y privadas, la familia, la educación, el arte, etc. se han des-figurado en el capitalismo tardío al punto de que, de muchas de ellas, sólo queda su nombre o, lo que es lo mismo, un pálido reflejo de lo que fueron. Algunas se deformaron tanto que abandonaron su sustantividad, su concepto de *res-publicae* para transformarse en feudo del señor de turno que demostraba la propiedad de “su” territorio, intentando posicionar su nombre para las próximas elecciones con el presupuesto de la comunidad, lo que comprueba el aserto de Jean Baudrillard en “*Memorias cool*”, donde dice: “Las democracias occidentales padecen su menopausia”, es decir, ha cesado su capacidad reproductiva. (Baudrillard, 1986).

Aunque la postmodernidad dure cien o doscientos años más, ya no es sostenible el relajamiento de las formas en el arte, la ética y la política; en el mundo del arte han sido pulverizadas en nombre del facilismo que las desconoce a todas, de modo que “todo vale”; en lo segundo, el relativismo elude definir y distinguir aquello que es bueno y lo que es malo; y por fin, el mundo de la política ha sido colonizado por el marketing, vaciándolo de contenido, al punto de que su éxito electoral está en proporción directa a la cuantía de las inversiones y al uso levemente creativo de unos cuantos *gags* que calen en el sentimiento de las masas, “educadas” por las industrias del

espectáculo que insisten en que el pueblo puede consumir cualquier producto sensible, sin importar su calidad estética.

El polaco Wladyslaw Tatarkiewicz, uno de los más rigurosos historiadores de las ideas estéticas sostiene que :“Pocos términos han sido tan duraderos como el de forma”, (Tatarkiewicz, 2010); sin embargo, desde un buen tiempo a esta parte, ha sido olvidado, descuidado, arrinconado por ciertas corrientes artísticas, con grandes y graves consecuencias para la recepción estética.

El origen del término “forma” es pitagórico -dice el mismo Tatarkiewicz- probablemente fue desarrollado desde el siglo V a.d.e, cuando se pensaba que la belleza consiste en la proporción simple y bien definida de las partes. Lo corrobora Aristóteles tanto en su “Poética” cuanto en su “Metafísica”, donde escribe: “Entiendo por forma la esencia de cada cosa”; lo hace también Epicuro en su “Epístola a Herodoto”; la defendió Platón; la forma está presente también en las reflexiones de los estoicos, en las de Cicerón, Vitrubio y Plotino.

San Agustín desarrolla una antigua idea helénica, dice Tatarkiewicz, cuando sostiene que “no hay ninguna cosa ordenada que no sea bella” (*De vera religione*, XLI, 77). El concepto “forma” sobrevivió mil años y se resumió en la *Summa Alexandri*: “una cosa es bella en el mundo cuando contiene medida, figura y orden (*Quaracchi*, ed.. II, 103).

En el siglo XVIII, la supremacía de la forma, entendida como “la disposición clara y simple de las partes que puede definirse por números” decayó por la influencia del romanticismo. (Tatarkiewicz: 260). No obstante, volvió a surgir con el neoclasicismo de finales de siglo, cuando la Estética es

concebida como “la ciencia de la forma”, esto es, de las interrelaciones de los elementos.

Y, por fin en el siglo XX, concluye Tatarkiewicz, fue Charles Jeanneret, Le Corbusier, quien vuelve al concepto de forma, aunque utilice una terminología diferente; en vez de aquella, pensó y escribió sobre “las invariantes”.

Para no continuar con estas enumeraciones que pueden resultar fatigosas para el lector no interesado en la historia de las ideas estéticas, conviene decir en este punto que, cuando hablamos de una construcción deliberada de la forma en la presente obra de Isidro Luna, nos referimos a una de las cuestiones medulares de la estética, de toda obra de arte, en este caso concreto de un drama, porque si éstos carecen de forma, que es lo más frecuente en esta Edad del Relajamiento, la consecuencia es que la obra no alcanza a captar la atención del espectador o del público, es decir, “no tienen impacto estético” (Tatarkiewicz: 261). Ernest Cassirer está de acuerdo con esta tesis y también la escribió en su momento: “las formas no pueden simplemente imprimirse en nuestras mentes, debemos elaborarlas para poder sentir su belleza.” (El subrayado es nuestro.)

En las teorías recientes, el concepto de forma se expresa más bien en el de estructura, tal como lo vemos en los desarrollos teóricos de Umberto Eco, los formalistas rusos, Louis Hjelmslev, especialmente en sus “Prolegómenos a una teoría del Lenguaje”, y más recientemente en la obra de Pierre Bourdieu, obviamente con diferencias, pero este no es el espacio para desarrollarlas.

En algunas de estas teorías, la forma es un concepto que implica una “estructura estructurante”, en Bourdieu, por ejemplo. Cuando hablamos de formas o estructuras, pensamos en obras de pintura, escultura, drama, poesía, etc. que se construyen con una determinada estética, que persiguen determinados fines, pero al mismo tiempo son “*estructurantes* porque son las estructuras a partir de las cuales se producen los pensamientos, percepciones y acciones del agente”.

Las obras dramáticas no están fuera de estas consideraciones, por el contrario, también requieren de una forma, de una estructura estructurante, para que lleguen al público y lo con-muevan; se trata de construir una forma artística que además sea política, en tanto ingresa en el campo de batalla del reparto de lo sensible, como lo diría Rancière, (Rancière, 2010) para competir por la participación del espectador y que lo alcance hasta el punto de lograr su emancipación, fuera la finalidad estética que fuere: arte por el arte, arte político, arte religioso, etc.

En las obras que nos ocupan ahora, si no existiese un drama debidamente estructurado, no habría la posibilidad de alcanzar la atención del espectador, de conquistarle para el reparto y disfrute de lo sensible, para su contemplación y hasta para su implicación en la resistencia política, con una voluntad deliberada de romper, aunque fuese por un tiempo limitado, el *continuum* de la lógica del capital y convertir esta experiencia estética en un “exceso de vida”.

Isidro Luna lo consigue, al construir con denuedo formas claras, nítidas, “clásicas” –en el sentido hegeliano de las “*Lecciones de Estética*”-, es decir, al lograr que la forma se

corresponda nítidamente con la idea; no hay expresión alguna, menos el predominio de una subjetividad egocéntrica o narcisista en las obras que analizamos; más bien, estas desaparecen por completo para dejar hablar o, aunque solo fueses soñar, a la multitud.

La construcción de personajes, escenarios, diálogos, situaciones, conflictos, dramas, etc. recibe un tratamiento artístico y político a la vez, que les dota de una forma; su belleza radica en vernos representados a nosotros mismos, en esta época de incertidumbre cuando, por ejemplo, tenemos una “silla vacía” para ocuparla y sin embargo nadie se atreve a hacerlo, pese a que sobran las razones.

De modo que el espectador emancipado que busca crear la dramaturgia de Isidro Luna podría preguntarse: ¿Qué nos pasa? ¿Por qué no la usamos? Este es uno de nuestros dramas más profundos, como cuando luchábamos por la libertad y cuando la conseguimos ya no sabíamos qué hacer con ella... o, lo que es peor, nos provocó miedo ejercerla.

3. 1996, El actor, la multitud:

Antes de que concluyera el siglo XIX, Nietzsche ya había escrito sobre la muerte de Dios, con lo que dejó grabado para siempre el malestar de una civilización y una época que padecían el fin de la metafísica y vivían la crisis del racionalismo occidental que había alcanzado una de sus mayores cotas.

Más tarde, con las guerras mundiales y uno de los peores momentos de descomposición de la condición humana - simbolizado en los hornos de cremación de los campos de

concentración- las cartas de defunción se extendieron al hombre y, por supuesto, una de sus consecuencias fue la muerte del autor.

Paralelamente al desarrollo de procesos tan significativos que coagularon en la caída del muro de Berlín, la disolución de la URSS, las guerras civiles en algunas de las “democracias” de Europa del Este, la desconfianza completa en los caminos autoritarios que impusieron los socialismos reales, la existencia del partido único, la vanguardia proletaria de la revolución, etc. surgió un discurso que anunció el fin de la historia, de las ideologías, de la lucha de clases, de la dialéctica, de la superación de las diferencias ideológicas entre derechas e izquierdas, la muerte del sujeto, etc.

Un generalizado nihilismo y escepticismo bloquearon las respuestas políticas, éticas y estéticas que se silenciaron hasta bastante entrado el siglo XXI.

De modo que nos preguntábamos entonces ¿Quién puede ser el nuevo sujeto revolucionario? ¿Dónde está el sujeto? Imposible olvidar a Francis Fukuyama y todo el *tsunami* político que provocó su discurso desde finales de los años ochenta incluso hasta nuestros días. *Ergo*, el proletariado, como sujeto de la historia, ya no existe más; se había convertido en una acomodada burocracia del estado socialista real o tomó otras características como fruto del tránsito del modelo fordista al postfordista. Después de esto, solo el apocalipsis; nada puede esperar la humanidad que no sea un capitalismo tardío, eterno, triunfante y además globalizado.

Sin embargo, no todo es tan sórdido; se han alzado voces de la resistencia como la de Toni Negri que ha valorizado el

potencial político de la multitud -donde estamos todos los dominados por el sistema- en el escenario del imperio global del capital, que con su sola presencia en la calle o en las redes es un auténtico desafío al orden impuesto, al bio poder que nos domina con formas extremas de pautaje, gestión de la población y el territorio que no dejan intersticio libre a su control total.

Isidro Luna recrea artísticamente esta tesis sobre el poder político de la multitud en el presente texto y hace de ella el personaje por excelencia, el sujeto de quien se debe y se puede esperar algo, si aún esperamos algo.

De suerte que en este contexto solo la multitud, anónima, múltiple, diversa, de la que todos somos parte, puede convertirse, en momentos especiales, en acontecimientos deslumbrantes, la única capaz de enfrentar al monstruo poderoso; ella -la multitud- puede librar batallas contra el gran animal del capital y ojalá en una mañana maravillosa, llena de sol, todos declararemos, como en Fuente Ovejuna, todos a una: “se cayó el sistema”.

En esta dimensión de la obra de Luna, es importante destacar también su actitud ética, vivazmente esperanzadora; ese día tiene que llegar, está llegando; no es posible que el ser humano desaparezca sin haberse liberado, parece decirnos entre líneas, en gesto gnóstico.

4. 2001 *Estética y política:*

Las últimas décadas son testigos de la gran revolución científico-técnica que ha transformado la vida humana sobre la tierra; el uso masificado de la tecnologías no ha tenido solo aplicaciones positivas, lo que tuvo que haber ocurrido para

liberar tiempo humano y permitir el acceso de todos a la contemplación, al disfrute y al ocio creativo; desgraciadamente, ha ocurrido todo lo contrario, a despecho del proyecto emancipador de Marx que pensó que la finalidad de ese tiempo libre debía ser el ejercicio del ocio creativo, lo que liberará al hombre de su alienación y potenciará sus mejores valores y virtudes, como lo escribió en sus Manuscritos económico-filosóficos de 1844.

De modo que no sólo que no se liberó ese tiempo humano sino que la tecnología ha sido utilizada por el poder para ejercer control sobre la población y el territorio, -desde el aparentemente simple ingreso/salida del personal a su jornada de trabajo hasta el empleo de las cámaras de vigilancia en hospitales, aulas, vías, vehículos etc. que sirven tanto para el control de la delincuencia como de la “eficacia” del trabajador, lo que nos convierte a todos en habitantes del nuevo Auswicz, ya que en nombre del control de la delincuencia ahora se justifica la “gestión del talento humano”.

Guy Debord sostiene que “la aparición de la dominación espectacular constituye una transformación social tan profunda que ha cambiado radicalmente el arte de gobernar” (Debord: 107). En la sociedad del espectáculo una parte fundamental de la dominación se ejerce desde las industrias del espectáculo: televisión, cine, edición, producción discográfica, que se han convertido junto con la Mafia en “las empresas comerciales (más) avanzadas” (Debord, 1990).

Estamos pues en la Edad del “discurso global del espectáculo” que se extiende por todos los confines del planeta; goza de unos poderes inéditos y totales, al punto de que modela

conciencias, gustos, lenguajes, verbales, no verbales y hasta artísticos.

¿En este escenario existe alguna forma de resistir (se)? ¿Hay alguna forma estética que podría enfrentar ese discurso global del espectáculo, si aún queda alguna? ¿Qué posibilidad tienen hoy las artes de abrir una grieta –por delgada que fuese- no para derrotar al poder total, omnímodo, invisible, ubicuo - porque ello es imposible desde el arte- sino tan solo para intentar confrontar a la condición humana consigo misma?

Isidro Luna elige escribir su obra dramática desde una estética que potencia los “excesos de vida” que se convierten en acontecimientos poderosos capaces de producir esas fisuras en las porosas mallas del poder. Colocar a la vida humana frente a su propia imagen, cada vez más sórdida, absurda, y, por todo ello, increíble. ¿Es posible oponer a la falacia la verdad? ¿Al engaño y al desengaño, alguna esperanza? ¿Existe alguna posibilidad emancipadora que quiebre la impostura, el desconcierto y el miedo? ¿Puede el drama tornarse en una suerte de espejo cóncavo que nos permita apreciar la hondura de nuestra estupidez, el abismo de la infinita banalidad a la que hemos descendido? ¿Qué forma estética puede ser esa? ¿Por qué el drama puede ofrecernos este momento estético y político a la vez?

Quizás el mayor legado que recibimos de Deleuze y Foucault fueron los dos últimos textos que escribieron antes de morir y que paradójicamente trabajan el concepto de vida. Tanto ellos como a partir de ellos: Antonio Negri, Slavoj Žižek o Giorgio Agamben se han preguntado “¿Cómo deshacer los mecanismos de inscripción y control de lo vivo, cómo resistir a ese poder que, reclamándose defensor de los cuerpos y las poblaciones, los sujeta a mecanismo violentamente

normalizadores, los codifica bajo el signo del capital y la productividad, legitimando así las violencias y los genocidios más atroces?” (Deleuze, Foucault, Negri, Zizek, Agamben, 2007)

Lejos, muy lejos de la función didáctica del teatro, bien sea la que promueven un Bertolt Brecht o algunos autos sacramentales del Siglo de Oro español, el teatro político de Isidro Luna desafía al poder con la creación de espacios dramáticos excedentarios que, al resistir y resistirse a la lógica del capital porque nos afirman como seres sensibles, sintientes, capaces de mirar la realidad de otra forma, contrapuntear con el consenso que nos impone la falaz sociedad del espectáculo o la sociedad del simulacro; por tanto, para Luna se trata de enfrentarse en el mismo terreno –el del espectáculo- y producir otras formas estéticas, capaces de convocar a unas prácticas de autonomía para sentir, pensar, actuar y crear otras formas de vida, distintas de la actual, acercándose al drama presente, no para ignorarlo sino para mirarlo de manera crítica.

Se trata de una batalla en el mismo campo, con las mismas armas, pero con fines radicalmente opuestos, o, como lo escribe Roca Jusmet a partir de su lectura de Jacques Rancière:

“Las prácticas artísticas son maneras de hacer la política del arte y consiste en romper los consensos en la construcción de paisajes sensibles y maneras de percibir. Se trata de construir cosas nuevas, de romper el consenso y abrir nuevas posibilidades y capacidades desde la igualdad. Rancière analiza el cine, la fotografía, el teatro y el video a través de ejemplos concretos que nos permiten visualizar su discurso, muy denso conceptualmente y con una retórica a veces difícil. Reivindica una vez más el desacuerdo, ya que el consenso introduce una manera falsa de solucionar antagonismos irresolubles a partir de la negociación y el arbitraje. Al mismo

tiempo homogeneiza discursos que son radicalmente heterogéneos. Ahora bien, plantea Rancière, hay dos cosas que no debemos olvidar. La primera es que no podemos intentar llevar al arte al mundo real, porque éste sencillamente no existe. Nos movemos, en el arte y fuera de él, en construcciones en el espacio, con unos cuerpos que ven, sienten y actúan de una determinada manera.” (Jusmet, 2013)

¿Qué es entonces la política hoy? ¿Qué relación mantiene con la estética? ¿Es posible una política de la estética? Queda demostrado no sólo su posibilidad sino su construcción deliberada y lograda en la obra de Isidro Luna; hoy, más que nunca, es necesaria una estética política que además se la ejerza desde una posición ética. El mismo Jacques Rancière en la primera de sus 11 tesis sobre la política sostiene que:

“La política no es el ejercicio del poder. Debe ser definida por sí misma, como una modalidad específica de la acción, llevada a la práctica por un tipo particular de sujeto, y derivando de una clase de racionalidad específica. Es la relación política la que hace posible concebir al sujeto político, no a la inversa” (Rancière, 2010)

Trabajos citados:

- Baudrillard, J. (1986). *Memorias cool*. Barcelona: Anagrama.
- Debord, G. (1990). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Foucault, Negri, Zizek, Agamben. (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- Jusmet, R. (15 de septiembre de 2013). *rebellion.org*. Obtenido de rebellion.org: <http://www.rebellion.org>
- Luna, I. (2010). *Teatro*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Luna, I. (2013). *Teatro político*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Luna, I. (2013). *Teatro político*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Liotard, J. F. (1999). *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Tatarkiewicz, W. (2010). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza.

Intervenciones restauradoras contemporáneas en escaleras del Renacimiento Español

JORGE MARTÍNEZ MONTERO

Resumen:

Con el presente trabajo pretendemos dar a conocer las principales intervenciones restauradoras realizadas a lo largo del pasado siglo XX, fruto de la tradición más conservadora, frente a otro tipo de acciones en las que la innovación se encontrará al servicio de criterios de intervención más específicos, en función del estado de conservación y la naturaleza material de la escalera. Un estudio centrado en el análisis de algunos de los ejemplos paradigmáticos para la historiografía del siglo XVI en España.

Palabras Clave: Restauración, escaleras, Renacimiento, Siglo XVI, España.

* * * * *

1. Introducción

Entre las múltiples intervenciones sufridas en el patrimonio arquitectónico del Renacimiento Español, la preservación, protección o mantenimiento de los bienes que lo conforman, constituyen desde sus orígenes las principales constantes a seguir por aquellos maestros preocupados por lograr la transmisión de su legado a las generaciones futuras. Premisas que se materializarán desde finales del siglo XIX en un elemento tan característico en el conjunto del edificio como la escalera monumental.

Un elemento estrictamente funcional que se verá sometido a continuas agresiones sufridas por el paso del tiempo, traslados de ubicación o cambios de uso acordes a nuevos gustos estilísticos de la época, e incluso daños ocasionados por la propagación de incendios o impactos fortuitos de misiles con motivo del desarrollo de contiendas bélicas.

En el presente trabajo daremos a conocer las principales intervenciones restauradoras acometidas a lo largo del pasado siglo XX fruto de la tradición más conservadora, frente a otro tipo de acciones en las que la innovación se encontrará al servicio de criterios de intervención más específicos, en función del estado de conservación y la naturaleza material de la escalera. Un estudio centrado en el análisis de algunos de los ejemplos paradigmáticos para la historiografía del siglo XVI en España, con especial atención a las pioneras restauraciones realizadas la década de los años noventa en la Escalera Dorada de la Catedral de Burgos, la reconstrucción de la escalera del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares, la restitución de la escalera de la Real Colegiata de San Isidoro en León, o la reciente intervención en la escalera del Hospital de Santa Cruz en Toledo.

2. La Escalera Dorada de la Catedral de Burgos

En el caso pionero de la Escalera Dorada de la seo burgalesa, realizada por el maestro Diego de Siloe (1519-1522) y el rejero francés Hilario (1523-1526), constituye el primero de los ejemplos documentados donde encontramos continuas referencias alusivas a reparaciones emprendidas durante los siglos XVII y XVIII ¹. Sin embargo, no será hasta el periodo de tiempo comprendido entre los años 1889 y 1918 cuando el arquitecto Vicente Lampérez y Romea lleve a cabo importantes reformas en el foco catedralicio, centrándose una de ellas en la

realización de una puerta de madera para cubrir el acceso desde la propia escalera hacia la portada de la Coronería, que al exterior presentaba una puerta de trazado manierista e inspiración serliana realizada a finales del siglo XVI. Para ello, introdujo una sucesión de batientes de madera en la citada puerta, que afean y oscurecen el vano primitivo de la original portada².

Durante los últimos cien años, comprendidos entre la declaración como Monumento Nacional Histórico-Artístico el 8 de abril de 1885 y la de la U.N.E.S.C.O. como Bien Cultural del Patrimonio Mundial el 31 de octubre de 1984, las obras arquitectónicas y de conservación del templo, dirigidas por los arquitectos Ricardo Velázquez Bosco, el propio Vicente Lampérez y Romea, Julián Apráiz, Francisco Íñiguez Almech o Marcos Rico Santamaría, dentro de los diferentes planes generales de restauración de la catedral, centrados en la mayoría de los casos en intervenciones de carácter estructural como el controvertido aislamiento de la catedral, prácticamente acabaron por dejar a un lado a la escalera.

En este mismo contexto, el estado de olvido en el que se veía inmersa la escalera hizo que llamara la atención a quienes se acercaban a investigar la obra, como el historiador norteamericano Harold Wethey quien afirmaba en el año 1943 los siguiente:

El jaspeado que actualmente aparece en la piedra, es debido a la decoloración dejada por la policromía, a los irregulares depósitos de la mugre del paso de los siglos, y a las secundarias restauraciones y sustituciones en los peldaños y las urnas modernas sobre la piedra de la balaustrada³.

Sin embargo, no será hasta la rehabilitación llevada a cabo durante los años 1996 y 1997 gracias al mecenazgo de la multinacional Rhône-Poulenc, cuando la escalera recupere todo su esplendor, permitiendo eliminar los daños causados por la continua filtración de agua procedente de Coronería (exterior y subsuelo); causante por fenómenos de capilaridad del deterioro de la piedra, elementos metálicos y policromías de la misma ⁴.



Ilustración 1.- Vista general de la Escalera Dorada durante la restauración en el año 1996. Catedral de Burgos. Fotografía cortesía de CPA.

El estado que presentaba la escalera tenía como principales síntomas de su deterioro a numerosas manchas con eflorescencias de sales solubles en aquellas zonas donde se habían producido filtraciones de humedad provenientes del muro exterior, pérdida de adherencia y disgregación de los morteros de rejuntado de la piedra, reintegraciones de cemento

inadecuadas y clara fractura de la piedra caliza producida por los anclajes metálicos ⁵.

La intervención fue realizada bajo la supervisión del arquitecto José Manuel Gómez Barbero, el arquitecto director de la obra Félix Salas Madrigal y los arquitectos técnicos Manuel Pascual García y Javier López Molinero, por la empresa burgalesa CPA Conservación del Patrimonio Artístico, dando comienzo en abril de 1996 hasta su presentación en marzo de 1997 ⁶. En la restauración arquitectónica se emplearon como procedimientos técnicos complejas técnicas de saneamientos de limpieza de la superficie de la piedra (previa limpieza mediante agua destilada y brocha de pelo suave), tratamiento de preconsolidación, extracción de sales, reparación de piezas fragmentadas y grietas, reintegración y reposición en piedra natural de aquellas zonas dañadas por la oxidación de anclajes metálicos, reemplazo de morteros antiguos de cemento por otros de cal, eliminación de óxidos y tratamiento contra la humedad para prevenir que tales procesos no volvieran a repetirse ⁷.

Otra de las intervenciones se centró en la restauración de los antepechos (el superior tuvo que ser desmontado y restaurado en taller), en los que se apreciaban diversas patologías como la acumulación de suciedad ambiental y depósitos de polvo, la pérdida de policromía y ausencia de algunos elementos decorativos, así como la oxidación de los anclajes metálicos empotrados en la piedra (vástagos, sujeciones de hierro, clavos y grapas), corrosión y debilitamiento de la estructura metálica.

Para ello se procedió a la limpieza en seco mediante aire a presión, administrándose un inhibidor de óxido y una disolución protectora de resina en todo el entramado metálico, la

eliminación de diferentes anclajes metálicos causantes de la corrosión, con sus correspondientes pastas decapantes, reemplazos de morteros, labores de preconsolidación, reintegración de volúmenes y motivos decorativos, saneamiento general y limpieza de la policromía ⁸.

Todas estas labores dieron como resultado un acabado perfecto de un elemento emblemático integrado en el conjunto catedralicio, puesto en valor formando parte del itinerario museístico en el que se ve inmerso, pero lamentablemente despoblado de diversos elementos ornamentales como alfombras o tapices flamencos (retirados en el año 1986), junto a la inexistencia de una luz dirigida proveniente de la cegada portada de la Coronería; elementos propios de toda función ceremonial y litúrgica acorde al enclave religioso para el que fue concebida.



Ilustración 2.- Proceso de sustitución del peldañeado en el tramo superior derecho de la Escalera Dorada. Catedral de Burgos.
Fotografía cortesía de CPA.

3. La escalera del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares

Un segundo modelo en las labores restauradoras de las escaleras renacentistas lo encontramos en el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares, cuya obra fue realizada por el maestro Alonso de Covarrubias entre los años 1535 y 1540. La primera restauración fue emprendida entre los años 1879 y 1882 bajo la dirección del arquitecto Juan José de Urquijo, quien alteró la configuración armónica de la propia escalera, rehaciéndose totalmente su balaustrada, el peldañado de la misma, así como diversos paneles decorativos de la embocadura y algunos sillares del paramento, todos ellos desgastados por efecto de la erosión y la humedad a la que se había visto sometida desde su construcción⁹.

Como devenir en la desaparición de la escalera alcalaina, cuyas dependencias sirvieron desde el año 1858 como sede del Archivo General Central de Alcalá de Henares, se ha de señalar una fecha clave, el 11 de agosto de 1939, día en el que el palacio sufrió un devastador incendio que afectó a prácticamente todo el edificio, quedando reducido a ruinas y permaneciendo en estado latente hasta el año 1944, optándose finalmente por su demolición y posterior desescombro¹⁰.

Un lapso de tiempo de más de cincuenta años, hasta que en el año 1997 se llevó a cabo una reconstrucción hipotética del paramento de la escalera mediante la recomposición de 93 de los 253 sillares almohadillados, escudo heráldico y una de las pilastras recuperadas, instalándose bajo la supervisión de los arquitectos Carlos Clemente San Román y Juan de Dios de la Hoz Martínez en las dependencias del claustro catedralicio, formando parte del Museo de la Magistral de Alcalá de Henares. Este tipo de intervenciones descontextualizadoras, centradas en

la recuperación hipotética de la escalera aplicando el criterio de la anastilosis, todavía se siguen llevando a cabo en escaleras como la del Castillo segoviano de Coca ¹¹.



Ilustración 3.- Vista de la escalera inmersa en plena restauración, hacia 1880-1882, en la que se aprecia la inexistencia de su balaustrada. Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares, Madrid. AMT. Colección Casiano Alguacil, CA-0515-VI.

4. La escalera prioral de la Real Colegiata de San Isidoro de León

El tercer eslabón en el análisis de las restauraciones realizadas en las escaleras renacentistas, puede apreciarse en las intervenciones de la escalera prioral de la Real Colegiata de San Isidoro de León (1571-1580) obra de Juan del Ribero Rada y su aparejador Diego de la Hoya ¹². Fruto del paso inexorable del tiempo, en el siglo XIX sufrió el derrumbamiento de la bóveda superior de media naranja

afectando bruscamente al peldañado y estructura del último tramo, hasta el punto de que en 1962 la escalera tuvo que apearse con un muro de carga de ladrillo, manteniéndose in situ hasta que en el año 1999, bajo la dirección de los arquitectos Ramón Cañas Aparicio y Carlos Sexmilo Huarte, se llevó a cabo una restauración de carácter reintegrador con el fin de recuperar su estado original, eliminando el muro y restituyendo su anodino barandal de madera por una balaustrada pétreo en consonancia con el resto del conjunto ¹³. Sin duda una intervención de carácter estilístico, esta última, muy habitual en la recreación ideal de barandales y pasamanos de escaleras, incluyendo montantes de separación y esculturas exentas o motivos heráldicos sobre los mismos, como la materializada hacia 1950 en la escalera del Palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero, Burgos (1520-1535) ¹⁴.

5. La escalera del Convento de las Descalzas Reales de Madrid

En este mismo prisma de restauración en estilo se ha de constatar la existencia de restauraciones de carácter global en escaleras muy dañadas por conflictos bélicos, tal es el caso de la realizada en el año 1948 por Horacio Ferrer bajo la dirección del arquitecto Rafael Barrios (centrada en la reconstrucción de la fábrica, el refuerzo de la estructura de madera interior, el tendido de mortero de reposición y la reintegración de la pintura mural) con motivo del impacto producido por un obús en la caja de la escalera de la Casa del Tesorero Alonso Gutiérrez de Madrid (1525-1534), sede desde 1559 del Convento madrileño de las Descalzas Reales ¹⁵.

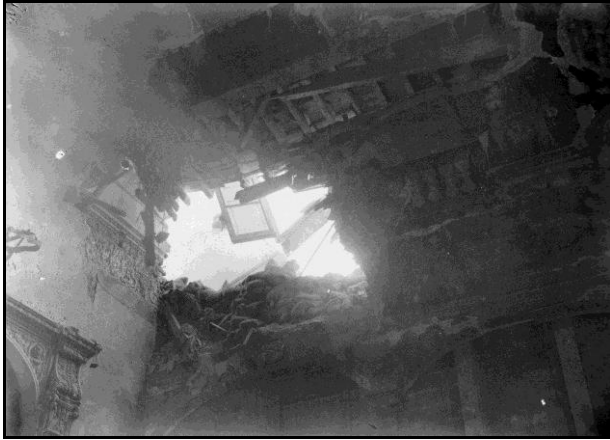


Ilustración 4.- Boquete abierto por un obús en el techo de la escalera de la Casa del Tesorero, Madrid. Fotografía de Aurelio Pérez Rioja, Junta Tesoro Artístico, AJ-0163.

6. La escalera del Alcázar de Toledo

Otro ejemplo de mayor magnitud lo encontramos en la escalera preimperial abierta al patio del Alcázar de Toledo (1552-1579). Comenzada a levantar en el año 1552 bajo la dirección de Alonso de Covarrubias y la supervisión desde 1553 hasta 1579 de Francisco de Villalpando con nuevas trazas de Juan de Herrera, el aspecto que presenta la escalera actualmente tiene poco que ver con su estado original, ya que tras sufrir numerosos incendios durante la Guerra de la Independencia en el año 1810 y demoliciones con motivo del transcurso de la Guerra Civil, se vio sumida en la total destrucción de los paramentos y cubierta de su caja, concluyéndose la última restauración en el año 1961.



Ilustración 5.- Aspecto que presentaba la escalera del Alcázar de Toledo hacia 1936-1939. Fondo fotográfico de la Guerra Civil. Biblioteca Nacional, Madrid. A-22.

7. La escalera del Hospital de Santa Cruz de Toledo

El último ejemplo a examinar se centra en la escalera del Hospital toledano de Santa Cruz, obra trazada por Enrique Egas y materializada por Alonso de Covarrubias (1530-1540) que contó de manera progresiva con intervenciones restauradoras en diferentes fases, motivadas todas ellas por el progresivo estado de abandono en que se encontraba el hospital desde finales del siglo XIX. Síntomas evidentes, según podemos observar en testimonios gráficos de principios del siglo XX, se observaban en el cimentado de numerosos casetones del paramento, la inexistencia de balaustres casi en la totalidad de los tramos,

junto a la delimitación funcional de espacios en el edificio a través de hechos tan significativos como el que la puerta interior del muro en talud de la escalera apareciera cegada o que se observara la presencia de una reja con una puerta de acceso en la desembocadura de la misma.

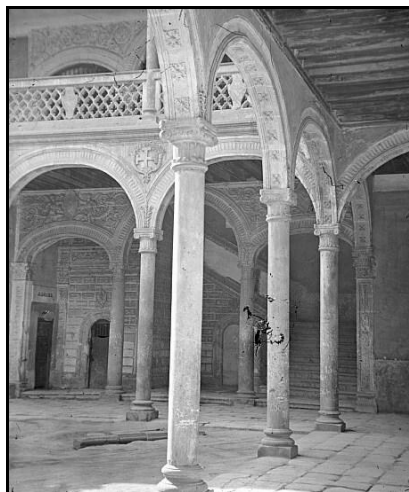


Ilustración 6.- Vista de la embocadura de la escalera del Hospital de Santa Cruz en Toledo, hacia 1880-1903. AMT. Colección Casiano Alguacil, CA-0513-VI.

Hacia 1920 tienen lugar las primeras reposiciones y sustituciones de aquellos elementos que se habían visto resentidos con el paso del tiempo, tales como el escudo del promotor, montantes y balaustres, llegando incluso a apuntalarse la caja de la escalera. No eran más que meras reparaciones de urgencia, necesarias ante el agravante estado de ruina que presentaba la escalera.

El arquitecto José Manuel González Varcárcel, entre los años 1955 y 1962, llevó a cabo la sustitución de numerosos balaustres de la escalera, muchos de ellos prácticamente desaparecidos y otros tapados con un recredido de cemento. También intervino en la recreación de parte del pasamanos y en la disposición de enfoscados y revocos en las paredes interiores de su caja.

Durante los años 1979 y 1983, bajo la dirección del arquitecto Antonio García Vereda, se realizaron obras de restauración y acondicionamiento de espacios para su adaptación como sede del Museo de Santa Cruz. Mientras que entre 1994 y 1995, el servicio de Monumentos del Instituto del Patrimonio Histórico Español dirigido por el arquitecto Ángel Luís Sousa, el aparejador Marcos Toribio y la restauradora Concha Cirujano, desempeñó un trabajo de consolidación en el conjunto de la escalera.

Dicha intervención se completó con la acometida en el año 2006 por la empresa CPA Conservación del Patrimonio Artístico, una obra centrada en la recuperación original del paramento de la caja de la escalera, limpieza de suciedad acumulada en la piedra así como de los revocos en los frisos decorativos y en los despieces de los sillares, junto a la eliminación de cableado y grietas en las uniones de los tramos ¹⁶. Una restauración lo más respetuosa posible que a supuesto la aplicación de nuevas tecnologías al servicio del patrimonio arquitectónico, con la que se ha conseguido devolver a la escalera su aspecto original, de carácter esencialmente uniforme.

Notas:

1. Sobre las intervenciones en la Escalera Dorada durante los siglos XVII al XIX, véase: MARTÍNEZ MONTERO, J.: *La Escalera Dorada de la Catedral de Burgos*. Burgos, 2011, pp. 61-63.
2. CARRERO SANTAMARÍA, E.: “Restauración monumental y opinión pública. Vicente Lampérez en los claustros de la catedral de Burgos”, *Locus Amoenus*, nº 3 (1997), p. 163. Entre los años 1999 y 2001 se llevó a cabo la restauración de la portada exterior de la Coronería, salvaguardando de manera testimonial a través de la instalación de una barandilla de protección, el desnivel existente originariamente en la fábrica gótica con respecto a la entrada original a la propia Escalera Dorada.
3. WETHEY, H.: “The early works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe”, *Art Bulletin*, vol. XXV, nº 3-4 (1943), p. 327.
4. SEDANO, P.: “La catedral de Burgos elimina sus arrugas con láser”, *ABC, Cultura*, Madrid (23-6-1996), p. 63; R & R.: “El Renacimiento recupera su esplendor”, *Restauración & Rehabilitación*, nº 4 (1997), pp. 86-89.
5. CPA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO.: *Proyecto de restauración de la Escalera Dorada en la Catedral de Burgos*, Burgos, 1996.
6. “Burgos recupera su Escalera Dorada”, *Cultural*, ABC de las Artes, Madrid (14-3-1997), p. 24.
7. RHÔNE-POULENC.: *La Escalera Dorada*. [Vídeo]. Burgos, 1997.
8. CPA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO.: *Memoria: Catedral de Burgos, rehabilitación del brazo norte del transepto, Escalera Dorada y Capilla de San Nicolás*. Burgos, 1998. La restauración incluyó la intervención en dos bienes muebles: el lienzo de la Resurrección de Cristo perteneciente al arcosolio central y otro lienzo de San Juan de Ortega, obra de Nicolás de la Cuadra en 1718 por encargo del arzobispo Manuel Francisco de Navarrete, en el muro oeste del transepto junto a la propia Escalera Dorada.
9. ACOSTA DE LA TORRE, L.: *Guía del viajero en Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1882, pp. 110-111. “*Ya no vemos allí aquellos peldaños históricos que tantos interesantes recuerdos suscitaban y que tantos hombres ilustres hollaron con sus nobles plantas, ni aquella secular balaustrada que tantos hechos memorables presenció; no vemos eso que era*”.
10. Sobre la destrucción, intervenciones y posibles reconstrucciones en el palacio arzobispal: GARCÍA PABLOS, R.: “Proyecto de reconstrucción del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 29 (1944), pp. 169-188; LLULL PEÑALBA, J.: *La destrucción del patrimonio arquitectónico de Alcalá de Henares (1808-1939)*. Madrid, 2006; LLULL PEÑALBA, J.: “La restauración del Palacio Arzobispal de Alcalá de

Henares en el siglo XIX”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 19 (2007), pp. 133-157; SAN LUCIANO RUIZ, J. M.: *El incendio y destrucción del Archivo General Central Alcalá de Henares, 1939*. Madrid, 2009.

11. Otro de los motivos más habituales en la descontextualización de las escaleras son los traslados de ubicación motivados por posibles cambios de funcionalidad del inmueble, una buena muestra de ello podemos observar en el caso de la escalera del Hospital de la Latina en Madrid, trasladada a la Casa de Don Álvaro de Luján, sede de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.

12. Diferentes autores han analizado la escalera: RIVERA BLANCO, J.: *La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León*. León, 1982, pp. 135-141; SEOANE FERNÁNDEZ, C. M.: “La escalera prioral de San Isidoro de León”, *Ars Sacra*, nº 21 (2002), pp. 94-100.

13. HUERTA FERNÁNDEZ, S.; LÓPEZ MANZANARES, G.: *Informe sobre la restauración de la escalera de la colegiata de San Isidoro de León*. Madrid, enero de 2001; CAÑAS APARICIO, R.; SEXMILO HUARTE, C.: “Intervenciones de restauración en la Colegiata de San Isidoro de León”. En AA. VV.: *El Gallo de la Torre. San Isidoro, León*, León, 2004, pp. 36-41.

14. MARTÍNEZ MONTERO, J.: “La escalera del palacio de los condes de Miranda en Peñaranda de Duero, Burgos”, *De Arte: revista de historia del arte*, nº 4 (2005), pp. 75-87.

15. BALAO GONZÁLEZ, A.: “La restauración de las pinturas de la escalera del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid”. En AA. VV.: *Pinturas murales de la escalera principal. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid, 2010, p. 88.

16. OLALLA SÁNCHEZ, M. C.: *Notas histórico artísticas en torno a la escalera de Covarrubias del Hospital de Santa Cruz de Toledo*. Trabajo de investigación inédito, Instituto del Patrimonio Histórico Español. Madrid, 26 de octubre de 1994; CPA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO.: *Servicio de Restauración de la Escalera de Covarrubias del Museo de Santa Cruz de Toledo*, Tomo II. Toledo, 2006, pp. 51-55.

Referencias bibliográficas:

AA. VV.: *Pinturas murales de la escalera principal. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid, 2010.

ARNAIZ GORROÑO, M. J.; PAVÓN MALDONADO, B. (coords.): *Libro-guía del visitante del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares. Crónica de su última restauración*, vol. II. Madrid, 1996.

- CAÑAS APARICIO, R.; SEXMILO HUARTE, C.: “Intervenciones de restauración en la Colegiata de San Isidoro de León”, En AA. VV.: *El Gallo de la Torre. San Isidoro, León*. León, 2004, pp. 36-41.
- CLEMENTE SAN ROMÁN, C.; HOZ MARTÍNEZ, J. D.; SEOANE FERNÁNDEZ, C.: “Escalera de Covarrubias”. En MORENA BARTOLOMÉ, A.; CLEMENTE SAN ROMÁN, C.; HOZ MARTÍNEZ, J. D. (coords.): *La Catedral Magistral. Alcalá de Henares, Patrimonio de la Humanidad*. Madrid, 1999, pp. 441-460.
- CPA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO.: *Memoria: Catedral de Burgos, rehabilitación del brazo norte del transepto, Escalera Dorada y Capilla de San Nicolás*. Burgos, 1998.
- CPA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO.: *Proyecto de restauración de la Escalera Dorada en la Catedral de Burgos*. Burgos, 1996.
- CPA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO.: *Servicio de Restauración de la Escalera de Covarrubias del Museo de Santa Cruz de Toledo*, 2 Tomos. Toledo, 2006.
- GARCÍA PABLOS, R.: “Proyecto de reconstrucción del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 29 (1944), pp. 169-188.
- HUERTA FERNÁNDEZ, S.; LÓPEZ MANZANARES, G.: *Informe sobre la restauración de la escalera de la colegiata de San Isidoro de León*. Madrid, enero de 2001.
- MARTÍNEZ MONTERO, J.: *La Escalera Dorada de la Catedral de Burgos*. Burgos, 2011.
- RIVERA BLANCO, J.: *La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León*. León, 1982.
- SAN LUCIANO RUIZ, J. M.: *El incendio y destrucción del Archivo General Central Alcalá de Henares, 1939*. Madrid, 2009.
- SEOANE FERNÁNDEZ, C. M.: “La escalera prioral de San Isidoro de León”, *Ars Sacra*, nº 21 (2002), pp. 94-100.

Abriendo heridas para tender puentes. La literatura de “hijos”

MARÍA BELÉN RIVEIRO

Resumen:

El presente artículo se inscribe en un proyecto de investigación que se centra en la literatura argentina y en escritores que comenzaron a publicar en las últimas décadas y a quien la crítica llama “nueva narrativa argentina”. En este caso tomaremos una serie de libros para indagar en ellos el modo en que representan el pasado, específicamente el de la dictadura militar de 1976 y sus consecuencias. A su vez, analizaremos los modos en que generan grietas en los discursos imperantes hasta el momento.

Palabras clave: Literatura argentina, “nueva narrativa argentina”, campo literario, representación, dictadura 1976.

* * * * *

1. Introducción

“Creo que hay un drama histórico que no se ha debatido lo suficiente y que esa negación se transfiere a las generaciones más jóvenes” afirma el epígrafe de *El ignorante*, el poema de Juan Terranova. De manera coincidente, en el ámbito de la crítica literaria, Elsa Drucaroff, sostiene que en la posdictadura argentina “[...] nacen obras generacionalmente marcadas por la urgencia de semiotizar el mundo de un modo que hasta ahora no había sido semiotizado en nuestra literatura. Un mundo con un pasado impensable, incognoscible, vuelto tabú” (Drucaroff, 2011, 26).

En la última década, en el campo literario argentino, tanto la crítica como los propios escritores nos llaman la atención acerca de una ruptura entre el pasado y el presente; hiato desde el que se escribe una serie de textos literarios que reformulan y reconstruyen las representaciones sobre el pasado reciente ¹. Nosotros tomamos como objeto de estudio estos textos literarios en tanto documentos que reflexionan sobre lo social y que pueden tanto reproducir representaciones como construir conceptos originales y productivos.

El nuestro se trata de un corpus de escritores contemporáneos argentinos que publicaron sus libros entre 2004 y 2013 ². Las trayectorias personales y profesionales de los escritores presentan diferencias, aunque comparten el hecho de que en sus libros aparecen narradores en primera persona con características similares a las de los escritores y que relatan una historia desde el presente pero que se retrotrae constantemente al pasado, para cuestionarlo en gran medida. Este "desfasaje" entre la coincidencia de la temática y la diversidad de las trayectorias expresa un fenómeno que consideramos que permea a la sociedad en general, por lo que se vuelve relevante para ser estudiado ³.

El corte temporal resulta relevante en tanto estos escritores se vuelven herederos de más de dos décadas de profundo y profuso debate acerca del pasado reciente. En ellas se rastrea algunas fisuras en las representaciones del pasado, como la marcha del 24 de marzo de 1996 y los hechos de diciembre de 2001 cuando aparece una mención constante de los "30.000 desaparecidos", por lo que aquella figura abstracta y "angelizada" se comienza a vincular con la confrontación y lucha sociales (Feierstein, 2011). Por otro lado, en 2003, el Congreso Nacional declaró nulas las leyes conocidas como de

Punto Final y Obediencia Debida. Ello permitió reabrir causas a quienes participaron del genocidio. Además, dentro de la crítica literaria encontramos que tanto la década de los 90 como la crisis de 2001 marcaron una inflexión en el modo como se venía narrando el pasado. Saítta encuentra un corpus de novelas que se publican desde mediados de la década de los 90 y que "(...) se preguntan y reflexionan sobre cómo recuperar desde otro lugar la memoria y la identidad colectiva. Es en este conjunto de libros donde, creo, se abre la posibilidad de que cierto diálogo entre la literatura de hoy y la tradición literaria nacionales, entre la literatura de hoy y el resto de los discursos sociales, sea reestablecido" (Saítta, 2004, p.25). Hernaiz resalta la importancia de la crisis de 2001 para ciertos escritores ⁴. A su vez, Dalmaroni (2004) registra que se comenzaron a publicar libros que les daban voz a los militantes de los 60 y 70 para que cuenten sus historias de movilización política anteriores a la dictadura. Es en esta coyuntura en la que identifica la aparición de textos literarios que denomina "nuevas narrativas de las memorias del horror", es decir, aquellos que proponen discursos sobre el pasado reciente que rompen con representaciones que estaban circulando.

Nuestro objetivo será rastrear en estas narrativas los diversos modos de representar el pasado y las posiciones desde las que se lo hace. Por ello indagaremos en los efectos de lo que conceptualizaremos como prácticas sociales genocidas y las grietas que se introducen a los modos en que se elabora el trauma. En el presente trabajo, comenzaremos por explicar el marco conceptual del que partimos para dar cuenta de cómo al comprender lo sucedido como un genocidio podemos aprehender las consecuencias que encontramos en el presente, y que, veremos en este trabajo, se condensan en los textos del corpus. Luego exploraremos las problemáticas que aparecen en

nuestro corpus y las representaciones que ellas construyen. Por último, delinaremos algunas conclusiones.

2. Una manera de comprender el pasado: las prácticas sociales genocidas

El concepto de genocidio se construye en la modernidad en relación con el aniquilamiento de la población armenia y circula en los ámbitos de derecho internacional luego del período nazi. Raphael Lemkin fue el teórico que acuñó el término y que inspiró la definición de la Convención para la Sanción y Prevención del Delito de Genocidio de las Naciones Unidas (Art. 2º, 1948). Feierstein (2011) toma los desarrollos de Lemkin para plantear a las prácticas sociales⁵ genocidas como una tecnología de poder, es decir, un modo de estructurar relaciones en una sociedad, construir la identidad y la alteridad.

Para comprender el caso específico de la Argentina se propone el concepto de genocidio. Feierstein realiza una periodización de las prácticas sociales genocidas cuyo último escalón es la realización simbólica: “Las prácticas sociales genocidas no culminan con su realización material (es decir, el aniquilamiento de una serie de fracciones sociales vistas como amenazantes y construidas como ‘otredad negativa’), sino que se realizan en el ámbito simbólico e ideológico, en los modos de representar y narrar dicha experiencia traumática” (Feierstein, 2011, 237). En relación con ello, sostenemos que cada construcción del pasado posee diversos efectos en el presente y que el hecho de retomar ciertos sucesos o actores y de olvidar otros no es indiferente: “Hay una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca de la memoria misma (...) La ‘memoria contra el olvido’ o ‘contra el silencio’ esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas

memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad 'memoria contra memoria'" (Jelin, 2002, 6).

A su vez, partiremos de Paul Ricœur (2010), quien propone el vínculo entre la narrativa histórica y el relato de ficción, por lo tanto elide la escisión entre los estudios de la historiografía y la crítica literaria. De este modo, esta propuesta se vuelve sumamente productiva para nuestro estudio en tanto tomamos como objeto un texto literario a fin de indagar en los efectos que los procesos históricos tienen en él y también aquellos que la narración produce en la construcción de la memoria.

Partiendo de este supuesto indagaremos en las diversas dimensiones que encontremos en los textos y que se pueden interpretar ya sea como constatación de la realización simbólica de las prácticas sociales genocidas como intentos por romper con ella, por crear grietas. En principio, uno de los aspectos que nos interesa destacar como ruptura con el pasado y con los efectos de las prácticas sociales genocidas es la posición desde la que se enuncia. Hay ciertas posiciones que cuentan con mayor legitimidad para presentar determinados discursos, por ejemplo, aquellos que poseen un vínculo familiar con los desaparecidos. Sin embargo, lo sugerente del corpus es que incluye escritores que son contemporáneos de la generación de hijos pero que no son hijos de desaparecidos, como Terranova y López. De este modo, se resalta cómo la necesidad de reapropiarse del pasado, de tender puentes, interpela no solo a quienes poseen una relación familiar con los desaparecidos o con la "generación de los padres" sino también a un conjunto social más amplio.

3. Empezar a narrar: la persistencia del pasado

“(…) no me interesa construir nada con la obligación de lo previo”

(López, 138) ⁶.

En el corpus que trabajamos rastreamos una tensión entre la generación de los padres y la de los hijos, quienes escriben hoy. En todos los textos, aunque de diferentes maneras, surge la necesidad de narrar esta problemática, quizás como condición para poder encontrar lo propio. Se parte del presente de los narradores pero constantemente emerge la necesidad de retrotraerse al pasado, a la vida de los padres. En un cuento de Bruzzone también parece evidente esta persistencia del pasado. Mota, hijo de desaparecidos, se había comprado una camioneta con el dinero de la indemnización por la desaparición y muerte de sus padres y con ella decidió hacer un viaje hacia el lugar donde habían sido vistos por última vez. El protagonista en un momento desiste de ese viaje y quiere romper con su pasado, acción que consume en el fuego, pero fracasó en ese intento lo que lo deja en la intemperie: “Mota sentía la ausencia que se siente frente al espectáculo del fuego, esperaba que las llamas alcanzaran el tanque y anticipaba una explosión magnífica que diese por terminado su estúpido viaje a Córdoba y la tontería de haberse comprado el camión. Pero entonces empezó a llover y comprendió que el fuego se iba a apagar (...) los recorridos para él ahora estaban cerrados” (Bruzzone i, 34). ¿Qué caminos estaban cerrados? ¿Ello supone que los nuevos recorridos son aquellos que tienen que construir desde su presente y no con los “instrumentos” de generaciones anteriores –como lo simboliza la camioneta del padre?

Hay una tensión con discursos que se reifican y obstaculizan la posibilidad de reapropiarse y cuestionar el pasado: "No me llevo del todo bien con los discursos, los clichés semánticos, los golpes bajos, las consignas precocidas, la figura inflada de los héroes mártires. A veces, cuando se grita '¡Presentes!' por los desaparecidos, se me estrujan el alma y las tripas, de sentirme tan sola. Quisiera gritar: '¡Ausentes! ¡Ausentes, ahora y siempre!' (...) No quiero llenar agujeros, por respeto a ellos y a la ausencia misma. No alcanzan las fotos que los recuerden. Ni el acto, ni la baldosa (...) ni nada, porque hay días en que absolutamente nada llena este vacío, esta derrota, esta muerte miserable que nos tocó conseguir, sin laureles, coronas ni glorias" (Urondo, 197). ¿Por qué "no alcanza"? ¿Lo que se reivindica como resistencia por las generaciones de militantes se vuelve "opresor" para los más jóvenes? Parece tratarse de discursos que en general no responden a las búsquedas de estos escritores: "¿Le habían encargado preparar el terreno y él vivía como un hippie para despistar a sus posibles perseguidores? Podría ser, pero nadie iba a dar testimonio de ello. Las preguntas eran pura especulación. Y como nadie iba a responderlas, pensaba Mariana, ¿para qué formularlas?" (Hacher, 135).

4. La búsqueda de una voz propia

"El punto es lo que vos querés, cómo vas recortando el mundo para que tu propia parte quede definida. Quizás lo más difícil allá abajo es encontrar la propia voz, en medio de tanto ruido"

(Semán, 273)

Uno de los problemas que aparecen en los diversos textos de nuestro corpus no es sólo qué contar sino cómo contarlo. De ahí encontramos diversos modos de construir el

relato: un poema extenso (Terranova), una crónica por un narrador que no es el protagonista de la historia (Hacher), la narración intercalada de documentos de otros sujetos (Pron), los *posts* cotidianos y breves de un blog (Perez), la división entre la recopilación de documentos del pasado, el relato de las vivencias cotidianas y la producción más "poética" (Urondo), la novela estructurada en tres dimensiones que suponen espacios y tiempos diferentes (Semán), los cuentos o la novela que comienzan de una manera realista para derivar en la ciencia ficción o en la novela policial (Bruzzzone).

En relación con lo anterior, encontramos la hipótesis de Sarlo (1987) sobre la producción literaria durante la dictadura. La teórica señala que esos textos cuestionaban tanto el orden de la representación como el orden de lo representado y que se constituyeron en discursos críticos frente al discurso autoritario que imponía un sentido único. En consecuencia, en los textos se vislumbra la profusión de sentidos así como de diversos modos de narrar. Es por ello que podemos trazar un vínculo entre estas narrativas y las que estamos estudiando. Salvando las distancias con respecto al discurso autoritario, encontramos que otros discursos se pueden reificar de tal modo que los modos de dialogar con ellos se pueden asimilar con los de los textos con los que trabaja Sarlo. Así se entiende la diversidad de los géneros que se trabajan. Sarlo afirma: "La literatura intentó, más que proporcionar respuestas articuladas y completas, rodear ese núcleo resistete y terrible que podía denominarse lo real" (Sarlo, 1987, 25). Nosotros podríamos argumentar que los textos de nuestro corpus también "rodean" una cuestión sobre la que no se reflexiona: cómo narrar desde el presente teniendo en cuenta los efectos del pasado sin adoptar acríticamente discursos sobre dicho período.

El modo de narrar se imbrica con la posición que toma el narrador: "(...) comprendí por primera vez que todos los hijos de los jóvenes de la década de 1970 íbamos a tener que dilucidar el pasado de nuestros padres como si fuéramos detectives y que lo que averiguaríamos se iba a parecer demasiado a una novela policial que no quisiéramos haber comprado nunca, pero también me di cuenta de que no había forma de contar su historia a la manera del género policial, que hacerlo de esa forma sería traicionar sus intenciones y sus luchas, puesto que narrar su historia a la manera de un relato policial apenas contribuiría a ratificar la existencia de un sistema de géneros, es decir, de una convención, y que esto sería traicionar sus esfuerzos, que estuvieron dirigidos a poner en cuestión esas convenciones, las sociales y su reflejo pálido en la literatura" (Pron, 170). Por ello, ciertos autores se sienten que la posición de hijos es "aprisionada": "Sólo te conozco en la tortura, en el dolor de imaginar que te torturaron. Picana, golpes pentotal colgado, escribo. Las aristas de los vidrios que forman tu imagen siempre terminan clavadas en mi carne, escribo, mártir, una joven San Pantaleón de los 90 de pelo corto como mi hermano o como mi padre, hondamente hijo antes de H.I.J.O.S." (Perez, 26). ¿Cómo dejar de ser meramente "hijos" sin "traicionar" a los padres?

No obstante, esta búsqueda de diversas voces propias y originales repara en todos los casos en remontarse a un discurso anterior: los fragmentos de la investigación del padre sobre el homicidio del hermano de una desaparecida en la novela de Patricio Pron, la carta del padre desaparecido en la crónica de Sebatián Hacher, los legajos y ciertos "protocolos" que inserta Mariana Eva Perez en su libro, los documentos (cartas, testamentos, entrevistas) que cita Urondo, y el formato de poema de Allen Ginsberg en el poema de Terranova.

Indagar en los modos de narrar, en los discursos que se reproducen y en las maneras de distanciarse de ellos lleva a cambiar el foco hacia el narrador. Jelin (2002) como Feierstein (2011) destacan la relación entre la memoria y la identidad.⁷ En este sentido, una de las propuestas más singulares es la de Semán quien se diferencia de los textos comentados ya que no utiliza formas o documentos del pasado sino que relata una historia que va desde el presente al pasado, desde acompañar los últimos días de vida de la madre enferma hasta el campo de detención donde torturan al padre. En este trabajo se le da la voz al torturador y se lo hace dialogar con los secuestrados, el propio padre del narrador de la novela. No solo eso sino que también se indaga en la "humanidad" de los represores -enloquecen, se suicidan- y en los efectos que el genocidio tuvo también en ellos y en su familia. De este modo, Semán desarticula la categoría de hijos –que, aunque se haya elidido el sintagma, evoca la idea de “hijos de desaparecidos”- cuando pasa el foco hacia otro hijo sobre el que no se suele reflexionar, personaje que también desarrolla desde su relación filial. Estamos refiriéndonos al hijo de Capitán, el represor, quien al final de la novela mata a su padre. Así, Semán fragmenta en tres partes, tres tiempos y tres espacios y entre diversos personajes (militares, militantes, familiares de ambos) la historia como trabajo de elaboración a fin de discutir y de complejizar la unilinealidad de ciertas explicaciones y de ciertas posiciones que restringen los efectos del genocidio a algunos segmentos de la sociedad. La identidad que se reivindica supone separarse de la reducción al vínculo filial. Quizás esa relación se modifique cuando se cambien las concepciones que se ponen en relación. Es decir, redefinir el pasado, reconstruir la figura de los padres, habilita construir una nueva identidad de los hijos y crear las condiciones de posibilidad para que expresen algo diferente, para hacer de lo heredado algo propio.

5. ¿Quiénes son los padres?

"(...) amarlo hasta los huesos en su descomunal imperfección
y no en la chatura de los héroes"

(Semán, 197)

Como mencionamos la construcción de la identidad de los narradores es un problema en el corpus que estamos analizando. En general, se parte de ubicarse exclusivamente como “hijos” o como “detectives de los padres” para discutir con esa posición, lo que supone redefinir la concepción del pasado, de su herencia, de sus padres. Por lo tanto, nos preguntamos cómo es que se conceptualiza a estos actores, a esta "generación" que luchó contra la dictadura y muchos de los cuales se encuentran desaparecidos.

Lo que hallamos en principio es que este movimiento genera fricciones. Encontramos que en los diversos textos hay un punto de partida que se plantea como disruptivo con respecto a cómo se viene configurando la figura de los padres, desde la ironía que utiliza Perez hasta la afirmación de que "[u]na aspiración de restaurar glorias antiguas (...) a Mariana le suena rancia" (Hacher, 9). Sin embargo, en la búsqueda que se emprende ciertas caracterizaciones no logran romper con discursos que venían circulando. Cuando el narrador de la novela de Pron transcribe el discurso del padre sobre los desaparecidos que dio en el sepelio de Burdisso construye una imagen "angelizada": "A Alicia la secuestraron y desaparecieron porque formaba parte de aquella generación que tuvo que luchar para que volvieran las libertades a la patria. Para que personas como Alberto y como todos nosotros pudieran vivir en un

mundo sin miedo y sin mordazas. Sin aquellos jóvenes como fue Alicia, no podríamos decir hoy lo que pensamos" (Pron, 148).

A su vez, en la crónica de Hacher aparece la voz de la hija que le resta relevancia política a la militancia del padre: "- ¡Un Paulo Coelho montonero!" (Hacher, 80). Lo anterior genera efectos, uno de los más claros es la imposibilidad de pensar como proceso social complejo el período de la dictadura. No aparecen sujetos sociales en coyunturas específicas sino abstracciones que portan características ambiguas e impregnadas de las ideas de víctimas inocentes o ingenuas o, por el contrario, de héroes o ángeles. Esto lleva a caracterizar al período como un paréntesis, una excepción dentro de la historia. Además, produce una desconexión total con el presente: "Yo vi a mi generación perpleja/ cuando descubrió en libros de texto/ Que antes de la dictadura,/ no había problemas para conseguir trabajo.// Yo vi a mi generación perpleja/ cuando supo que a tres años de la carnicería/ Festejaban la primavera camporista" (Terranova, 61). También genera angustia y desolación, que fundan la atmósfera del poema de Terranova, de no poder explicar cabalmente ni encontrar respuestas a las problemáticas actuales: "La 'realización simbólica' es el modo por el que opera esta 'confusión'. La derrota es resignificada como lógica, como inmodificable, como final evidente de toda confrontación con el orden hegemónico. La lucha entonces se comprende desde la 'equivocación': fue un error, un disparate, una locura" (Feierstein, 2011, 379).

De todos modos, los textos de nuestro corpus poseen una tensión en su interior y mientras, como vimos, reproducen ciertas imágenes de militantes "ingenuos" también abren grietas con respecto a esta representación ya que las mismas imágenes se reproducen en un tono irónico o de crítica. En el poema de

Terranova se expresa esta tensión en la forma de oposiciones: “Desde los míticos y reales Fords Falcon verdes” (Terranova, 51), “Los torturaron pero yo los desprecio” (Terranova, 50). Otra de las grietas frente a las representaciones anteriores la encontramos en la forma de violencia –que mencionamos con anterioridad: “Generación asesina” (Terranova, 55), así denomina Terranova a los grupos que vivieron y lucharon contra la dictadura. Otro de los modos en que se rompe con estas representaciones acrílicas sobre la generación de los padres es el cuestionamiento de las decisiones políticas que se tomaron: "(...) las herramientas principales de construcción de poder de la organización fueron la palabra y la discusión, cuyo potencial de transformación es, como sabemos, ínfimo" (Pron, 197). También hallamos que la reconstrucción de la vida cotidiana de los padres es un modo de "desacralizar" el pasado. Perez caracteriza a su padre como travieso en la escuela" (Perez, 69). Ello resulta fundamental ya que uno de los efectos del genocidio es “hacer invisible la humanidad de las víctimas” (Bauman, 1997, 34) y la vuelta a la cotidianeidad permite rescatar esta dimensión. En relación con ello, encontramos la propuesta de Sarlo (2005) acerca de un nuevo espíritu de época que denomina “giro subjetivo”: se valora la reconstrucción de la subjetividad, el acento en los detalles cotidianos y personales y la memoria como identidad no fundamentalmente pública.

Estos recursos parecen abrir la posibilidad de construir un punto de vista propio: "Paty *apareció*. La Paty de Martín. Sobre esta Paty modelé la mía. La dejé bella, despistada, divertida, ligerita; le agregué inteligencia, vocación y dotes de madre, de las que me hablaron otros. Perfecta, y no era una fantasía [las bastardillas pertenecen al original]" (Perez, 141).

6. Algunas reflexiones finales

"No hay reclamo ni pase de factura, solamente una ironía
punk en lenguaje capitalista"

(Urondo, 177)

De Ipola (1997) al analizar el campo intelectual de los 80 entrevé que el espacio que parecía haber para la revisión de los 70 no se concretó. Por ello se reemplazaron unos valores por otros o se hicieron sobrevivir los anteriores, lo que llama "doble discurso". De ahí que se haya producido un "legado trunco" entre las generaciones que vivieron durante la dictadura y aquellos que tienen la edad de sus hijos.

Este "legado trunco" se vuelve dificultoso de apropiarse por lo más jóvenes. De ahí también surge la dificultad de abordar estos temas: "No quería preguntarle todo lo que había para preguntar -qué era La Isla, qué estábamos haciendo ahí nosotros, los muertos y los vivos, todos-, en parte porque pensaba que una respuesta demasiado obvia le quitaría el encanto a todo, pero en buena parte por todo lo contrario, por un terror paralizante, miedo a alguna verdad que no pudiera tolerar, o a que no hubiera salida de La Isla" (Semán, 237). Así como también emerge la violencia como reacción frente a lo que aparece como otro que no se puede aprehender.

Por ello creemos que los textos trabajados más que construir su propia versión de la historia lo que realizan es poner en evidencia que ciertas heridas permanecen abiertas y que las suturas fueron provisionales e impuestas y, en muchos casos, que ellas poseen efectos negativos en la actualidad porque esconden dolores que sí siguen teniendo efectos. La violencia con la que se

critican determinadas decisiones del pasado o discursos acerca de él no residen centralmente en juicios de valor acerca de lo que se debería haber hecho sino en el cuestionamiento de mantener el mismo discurso del pasado que no responde a las preguntas del presente: "Nada es comparable. No es nuestro tiempo ni nuestras opciones. Vos escribirás tus cartas, tendrás tus flaquezas, nunca las de él (...) Somos capaces de cosas peores, por causas mucho menos pasionantes" (Semán, 195). La propuesta parece ser no seguir indagando en las mismas discusiones del pasado, sino preguntarse por el presente y hallar allí las huellas de la historia, desde esta posición actualizar el legado.

Estas tensiones que venimos rastreando parecen necesarias para llegar a una conciliación crítica con el pasado que está por construirse: "Se van, tus viejos se van. Se van yendo, son parte tuya (...) Tu historia es lo que hagas con eso, es tu presente" (Semán, 274). Por ello, las preguntas que nos planteamos aquí son: ¿qué particularidades posee este grupo de escritores para compartir los desarrollos que estudiamos? ¿Con qué otros discursos se contraponen? ¿Conforman una generación? ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad específicas para que surjan este tipo de discursos?

Notas:

1. Cabe aclarar que, en general, cuando los autores se refieren al "pasado reciente", en este contexto, es para nombrar el período por el que transcurrió la Argentina desde la última dictadura de 1976.

2. Bruzzone, Felix; 76; Tamarisco, Buenos Aires, 2008; Bruzzone, Felix; *Los topos*; Mondadori, Buenos Aires, 2008; Hacher, Sebastián; *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, Marea editorial, Buenos Aires, 2012; López, Julián; *Una muchacha muy bella*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2013; Perez, Mariana Eva; *Diario de una princesa montonera*; Capital intelectual, Buenos

Aires, 2012; Pron, Patricio; *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*; Mondadori, Buenos Aires, 2012; Semán, Ernesto; *Soy un bravo político de la nueva China*; Mondadori, Buenos Aires, 2011; Terranova, Juan; *El ignorante*; Tantalia, Buenos Aires, 2004; Urondo Raboy, Ángela; *¿Quién te creés que sos?*, Capital intelectual, Buenos Aires, 2012.

3. Si bien resulta muy sugerente el estudio del contexto y las trayectorias personales que constituyen las condiciones de posibilidad para construir determinados discursos, nos centraremos en el análisis textual del corpus. Las preguntas acerca de si estos escritores pueden conceptualizarse como una generación y sobre las razones por las que pese a sus diferencias coinciden en expresar sensaciones y representaciones similares quedan planteadas para estudios posteriores.

4. "(...) la necesidad de la apertura del debate sobre las formas de la militancia y la política de los 70, encontró su punto más potente en lo que va de la irrupción novedosa de la masividad asamblearia como modalidad del activismo político hasta el debate sobre el no matarás que se inicia con la carta de Oscar del Barco, pasando por el beligerante poema largo de Juan Terranova, *El ignorante*, y la clara ruptura que significó la película *Los Rubios* en términos de estéticas, memorias y políticas" (Hernaiz, 2006).

5. Concebirlo como "prácticas sociales" supone que se trata de una construcción social e incompleta; lo que nos conduce a la necesidad de reflexionar sobre el presente como modo de lucha frente a la realización del genocidio.

6. En el presente trabajo las citas correspondientes a los textos del corpus consistirán del apellido del autor y de la página de la cita –en el caso de Bruzzone, autor de dos textos del corpus, lo diferenciaremos según el año de publicación con un "i" y un "ii" seguido del apellido.

7. Zylberman argumenta que en el caso de los directores cinematográficos que son hijos de desaparecidos y realizan documentales contando la historia de sus padres sucede algo similar al caso que estamos estudiando: "(...) estos realizadores no sólo emprenden un camino cuestionador sobre la militancia; lo que estos autores efectúan con sus films es afirmar un yo. Antes que hacer un ejercicio de memoria, estos films le permiten indagar a sus realizadores sobre su propia identidad. Al narrarse en sus films, al autonarrarse, crean y, a la vez, reafirman su identidad, su identidad narrativa" (Zylberman, 2011, 112)

Corpus

Bruzzone, Felix; 76; Tamarisco, Buenos Aires, 2008.

- *Los topos*; Mondadori, Buenos Aires, 2008.
- Hacher, Sebastián; *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, Marea editorial, Buenos Aires, 2012.
- López, Julián; *Una muchacha muy bella*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2013.
- Perez, Mariana Eva; *Diario de una princesa montonera*; Capital intelectual, Buenos Aires, 2012.
- Pron, Patricio; *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*; Mondadori, Buenos Aires, 2012.
- Semán, Ernesto; *Soy un bravo político de la nueva China*; Mondadori, Buenos Aires, 2011.
- Terranova, Juan; *El ignorante, Tantalia*, Buenos Aires, 2004.
- Urondo Raboy, Ángela; *¿Quién te creés que sos?*, Capital intelectual, Buenos Aires, 2012.

Bibliografía citada y consultada

- Armony, Ariel; “La Argentina, los Estados Unidos y la cruzada anticomunista en América Central, 1977-1984”, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1999.
- Bauman, Zigmunt; “Introducción: la sociología después del Holocausto” en *Modernidad y Holocausto* (pp.1-42), Sequitur, Toledo, 1997.
- Dalmaroni, Miguel; *La palabra justa: literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*, Editorial Melusina, Mar del Plata, 2004
- De Ipola, Emilio; "Un legado trunco" en Revista Punto de Vista n°58 (págs.24-28), agosto de 1997, Buenos Aires.
- Del Barco, Oscar; “Carta de Oscar del Barco” en El interpretador, número 15, junio de 2005.
<http://www.elinterpretador.com.ar/15CartadeOscarDelBarco.htm>.
 [consulta: 13 de octubre de 2013].
- Drucaroff, Elsa; *Los prisioneros de la torre. Políticas, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Emecé, Buenos Aires, 2011.
- "Narraciones de la intemperie" en *El interpretador*, junio de 2006.
<http://www.elinterpretador.com.ar/27ElsaDrucaroff-NarracionesDeLaIntemperie.html> [consultado: 10 de agosto de 2013].
- “Por algo fue. Análisis del “Prólogo” al Nunca Más, de Ernesto Sábato”, Tres Galgos, N° 3, Buenos Aires, noviembre de 2002.
- Duhalde, Eduardo Luis; *El estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, Eudeba, Buenos Aires, 2005.

- Fasano, Juan Pablo; "El pasado ¿es un país extraño?" en *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina* de Cecilia Macón (coord), pp.119-129, Ladosur, Buenos Aires, 2006.
- Feierstein, Daniel; *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2011.
- Fernández, Norma; "Reportaje a Graciela Daleo" en *A 20 años del golpe de 1976*, CTA, Buenos Aires, 1998.
- Foucault, Michel; "*Undécima lección. 17 de marzo de 1976*" en *Genealogía del racismo*, Altamira, Buenos Aires, 1993.
- Ginsberg, Allen; "*Aullido*" en *Nueva poesía de América* (pp. 94-102), Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1970.
- Hernaiz, Sebastián; "*Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20 de diciembre*" en El interpretador, diciembre de 2006. <http://www.elinterpretador.com.ar/29SebastianHernaiz-SobreLoNuevo.html#31bis> [consulta: 31 de julio de 2013].
- Jaspers, Karl; *Sobre la culpa*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Jelin, Elizabeth; *Los trabajos de la memoria, Siglo XXI*, Madrid, 2002.
- Laffose, Juan Pablo; "Literatura y crisis. Nuevos modos de representación en los años cero" en El interpretador, diciembre de 2006. http://www.elinterpretador.com.ar/29JuanPabloLafosse-LiteraturaYCrisis.html#_ftnref25 [consulta: 31 de julio de 2013].
- Levy, Guillermo; "*La Los juicios, su importancia histórica y los debates que abre. Lesa Humanidad o Genocidio: más que una discusión jurídica*", *ORT*: <http://static.ort.edu.ar:9009/static/archivos/docum/279526/23864.pdf> [consulta: 08 de agosto de 2013].
- Mannheim, Karl; "El problema de las generaciones" en REIS n°62 (Revista española de investigaciones sociológicas) pp.193-242, Centro de investigaciones sociológicas, Madrid, 1993.
- Marín, Juan Carlos; "Introducción" y "Conclusiones" en *Los hechos armados. La acumulación primitiva del genocidio*, P.I.C.A.S.O., Buenos Aires, 1996;.
- Naciones Unidas; *Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio*, 1948. <http://www2.ohchr.org/spanish/law/genocidio.htm>. [consulta: 13 de octubre de 2013].
- O'Donnell, Guillermo; "Capítulos 4, 5 y 6" en *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*, Paidós, Buenos Aires, 1997.

- Ricœur, Paul; *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010.
- Rodríguez, Emanuel; "*El chico melancólico y pesado que quería llamar la atención del campo intelectual*" en *La voz del interior*, 2012. <http://vos.lavoz.com.ar/content/el-chico-melancolico-y-pesado-que-queria-llamar-la-atencion-del-campo-intelectual>. [consulta: 10 de agosto de 2013].
- Saítta, Sylvia, "Después de Borges: apuntes sobre la nueva narrativa argentina" en *Revista Todavía*, septiembre de 2002. <http://www.revistatodavia.com.ar/notas2/Saitta/textosaitta.htm>. [consulta: 10 de agosto de 2013].
- Sarlo, Beatriz; *Ficciones argentinas*, Mar dulce, Buenos Aires, 2012.
- "La extensión" en *Punto de Vista* pp.12-18, Año XXVII, Número 78, Buenos Aires, Abril de 2004.
- "Política, ideología y figuración literaria" en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza, Buenos Aires, 1987.
- *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.
- Tatián, Diego; "Pensar más allá de la guerra" en *El interpretador*, junio de 2005. <http://www.elinterpretador.com.ar/15CartadeDiegoTatian.htm> [consulta: 13 de octubre de 2013]
- Terranova, Juan; "*Arte provocación y guarradas en la calle*" en *El conejo de la suerte*, 4 de marzo de 2001. <http://elconejodelasuerte.blogspot.com.ar/2011/03/arte-provocacion-y-guarradas-en-la.html>. [consulta: 08 de agosto de 2013].
- White, Hayden; *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Barcelona, 1992.
- Zylberman, Lior; *Estrategias narrativas de un cine post dictatorial. el genocidio en la producción cinematográfica argentina (1984-2007) en Red interdisciplinaria sobre estudios sobre historia reciente*, 2011. <http://www.riehr.com.ar/detalleTesis.php?id=9>. [consulta: 10 de agosto de 2013].

Los autores

Sonia Ríos Moyano Profesora de Historia del Arte de la Universidad de Málaga (España). Es coordinadora académica del Grado de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Investiga sobre temas que abordan múltiples aspectos del diseño y sus relaciones con lo artístico.

Juan Carlos Arañó Gisbert Director del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Plástica, de la Universidad de Sevilla (España). Director de programas de doctorado en Artes en España, Argentina y Venezuela. Presidente fundador de la Sociedad Española para la Educación por medio del Arte.

Lidia S. Cálix Vallecillo Doctora por la Universidad de Sevilla (España). Profesora de la Universidad Católica de Honduras Nuestra Señora Reina de la Paz, Tegucigalpa. Consultora especialista para UNICEF, Tegucigalpa (Honduras).

Carmen Arañó Romero Licenciada en Bellas Artes (especialización en Restauración y Conservación de Bienes Culturales). Becaria de investigación y colaboradora del Dpto. de Didáctica de la Expresión Musical y Plástica de la Universidad de Sevilla (España)

Fátima Narcisa Herrera González Licenciada en Arte y Diseño por la Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador). Ha participado en exposiciones colectivas e individuales en la ciudad de Loja. En la actualidad es becaria de investigación en la Universidad Técnica Particular de Loja.

Juan Manuel Martínez Perea Licenciado en Bellas Artes con Premio Extraordinario de Fin de Carrera al mejor Expediente Académico de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Máster Oficial en Arte: Idea y Producción por la Universidad de Sevilla (España).

Fabio Carreiro Lago Licenciado en Derecho y estudiante de Historia. Es miembro del Ilustre Colegio de Abogados de Santa Cruz de Tenerife. Ha realizado artículos de investigación, participado en varias campañas arqueológicas y desempeñado prácticas en el Museo Arqueológico de Tenerife (España).

Araceli López Alonso Técnico superior en Artes Plásticas y Diseño, con especialidad en Escultura por la Escuela de Arte Fernando Estévez de Santa Cruz de Tenerife. Licenciada en Bellas Artes y Postgrado en escultura en piedra volcánica por la Universidad de La Laguna (España)

Andrea Corrales Devesa Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha (España) y Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales. Investigadora y productora de imágenes, ha participado en proyectos de vídeo, fotografía, street art o performance en Dinamarca, Holanda, Alemania, Nueva Zelanda, Chile y Canadá.

Ricardo Horcajada González Doctor en Bellas Artes. Profesor del Departamento de Dibujo I de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (España). Coordinador académico del Máster en Investigación en Arte y creación de la Universidad Complutense. Autor de artículos y libros sobre dibujo y anatomía

Juan Antonio Cerezuela Zaplana Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada (España). Ha sido becario de investigación en la Universidad Politécnica de Valencia. Ha

realizado estancias de investigación en Ontario College of Art and Design, Toronto (Canadá) y en Norwich University College of Arts, Norwich (UK)

Jesús Cerezuela Zaplana Ingeniero Técnico de Telecomunicaciones e Ingeniero en Organización Industrial por la Universidad Politécnica de Cartagena (España). Becario de Investigación en el Departamento de Matemática Aplicada y Estadística de la UPCT. Apasionado de las nuevas tecnologías y formas de comunicar.

José Luis Crespo Fajardo Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (España). En la actualidad es docente investigador del Proyecto Prometeo en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca (Ecuador)

Cecilia Suárez Moreno Profesora de la Universidad de Cuenca (Ecuador) Su Maestría la hizo en Arte y Cultura Contemporáneos en la Universidad Politécnica de Cataluña. Sus estudios doctorales en la Universidad de País Vasco. Como autora y coautora ha publicado una veintena de libros sobre arte, cultura, estética y crítica de arte.

Jorge Martínez Montero Doctor en Historia del Arte por la UNED, completó su formación con el Máster en Evaluación y Gestión del Patrimonio Histórico-Artístico por la Universidad de Salamanca. Profesor de Historia del Arte en la Universidad de León (España).

María Belén Riveiro Licenciada en Sociología, egresada de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Becada por el Consejo Interuniversitario Nacional, desarrolla un proyecto de investigación acerca del campo literario argentino y de la crítica literaria entre 2000 y 2010.

Los autores



Sonia Ríos Moyano



Juan Carlos Arañó



Lidia S. Cálix



Carmen Arañó



Fátima Herrera



Juan Manuel Martínez



Fabio Carreiro



Araceli López



Andrea Corrales



Ricardo Horcajada



Jesús Cerezuela



Juan Antonio Cerezuela



José Luis Crespo



Cecilia Suárez



Jorge Martínez Montero



María Belén Riveiro

Bellas Artes y Trincheras Creativas

F I N I S.

eumed.net