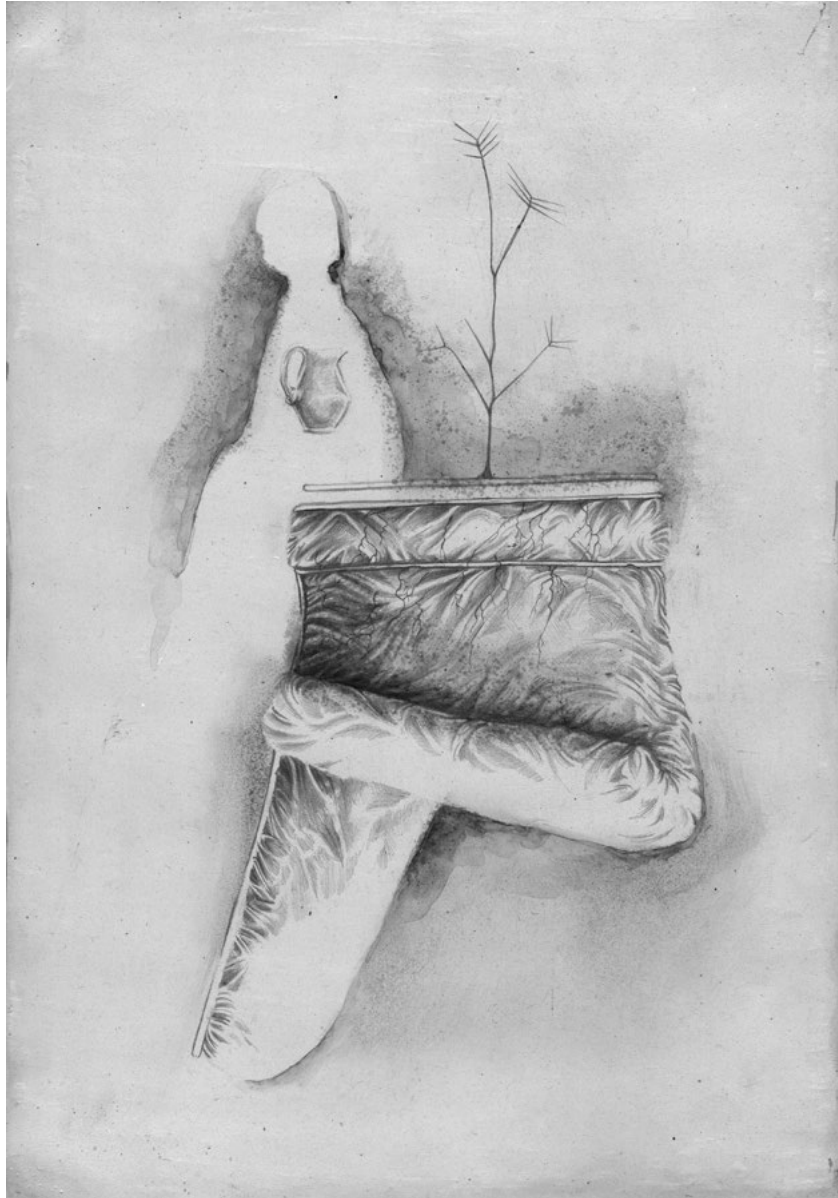


L A T A D E O D E A R T E

ARTE | ARQUITECTURA | DISEÑO | PUBLICIDAD



HISTORIA | MEMORIA

Rector	Carlos Sánchez Gaitán
Vicerrectora Administrativa	Liliana Álvarez Revelo
Vicerrector Académico	Andrés Franco Herrera
Director de Investigación, Creación y Extensión	Leonardo Pineda Serna
Decano Facultad de Artes y Diseño	Felipe Londoño
Decana Facultad de Ciencias Sociales	Julián López Murcia
Decano Facultad de Ciencias Naturales e Ingeniería	Isaac Dynner Rezonzew
Decano Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas	Carlos Andrés Brando Salamanca
Director	Felipe Londoño
Editora general	Ana María Álvarez
Comité editorial	Fernando Lara University of Texas, Estados Unidos Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
	Juan Camilo Buitrago Universidad del Valle, Colombia
	Natalia Builes Escobar Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
	Samuel Ricardo Vélez Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
Comité científico	Ana María Carreira Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
	Carlos Sambricio Investigador independiente, Estados Unidos y España
	Claudia Liliana Fernández Silva Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
	Francisco Jarauta Universidad de Murcia, España
Director de arte	Carlos Francisco Pabón
Diseño editorial	Lina María Lora
Ilustración de cubierta	Sofía Murcia
Corrección de estilo	Laura Arjona
Jefe de Publicaciones	Marco Giraldo Barreto
Coordinador revistas científicas	Juan Carlos García Sáenz
Distribución y ventas	Sandra Guzmán
Asistente administrativa	María Teresa Murcia
Apoyo gráfico	Luis Carlos Celis Calderón
Apoyo editorial	Mary Lidia Molina







PÁGINAS 1, 3 Y 4

**-¿Lo olvidamos?
-No, nos acostumbramos
a olvidar.**

Por: Juan Burbano

Año: 2019

Este proyecto nace de mi interés en el Álbum de familia y la Ilustración, y la relación que encuentro a su vez en estas como técnicas en las que la imagen puede asumir un carácter testimonial e interpretativo de ciertos acontecimientos. Para esto, he optado por revisar tres álbumes de tres núcleos familiares cercanos, los cuales se ubican temporalmente entre la mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI, y proponer, como objetivo específico, el diseño de un proyecto de ilustración editorial puede considere el uso del álbum de familia con el fin de interpretar memorias relacionadas con el tema del pariente ausente.

6 **Presentación**
ANA MARÍA ÁLVAREZ

8 **Editorial**
ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

MEMORIA CONSTRUIDA

18 **Lugares de Memoria: objetos de estudio y reflexión del Patrimonio Cultural**
EVELYN PATIÑO Y ANA CRISTINA HERRERA

42 **Memoria de la historia: publicaciones de arquitectura colombiana**
ALBERTO SALDARRIAGA

64 **Historia, memoria y ciudad. La recuperación de la imagen de Alfonso I, El Batallador**
DIANA MARÍA ESPADA

82 **Iberia emergida, ¿memoria sumergida?**
IRENE RUIZ BAZÁN

DOCUMENTOS

98 **Narrar el dolor, dignificar las víctimas y hacer memoria. Proyecto editorial: relatos, cuentos e ilustraciones**
ALBA LUCÍA CRUZ Y JULIÁN VELÁSQUEZ OSORIO

MEMORIA VISUAL

122 **Rechazar el tiempo para actuar lo posible. Acerca de «The Great Refusal» del colectivo LIGNA**
VALERIA DE LUCA

134 **Memoria y reflexión en el cine de Jaime de Armiñán**
ANA ASIÓN SUÑER

142 **Vestir las memorias**
WILLIAM CRUZ BERMEO

162 **Madrid era el frente. Dibujos de Ángel Díaz Domínguez en la ciudad sitiada**
ALBERTO CASTÁN CHOCARRO

178 **Las tarjetas postales como registro de la Memoria Histórica**
ESTHER ALMARCHA NÚÑEZ - HERRADOR Y RAFAEL VILLENA

204 **Barrio lejano (1998) de Jirō Taniguchi: memoria y *manga***
DAVID ALMAZÁN

222 **La memoria revisada, Zenaida Osorio**
ANA MARÍA ÁLVAREZ

232 **Veinticinco años de memoria parcial**
JULIA MARTÍNEZ CANO

GALERÍA

244 **Una mirada a la exposición sobre la obra gráfica de Jean-Jacques Lequeu**
ANDRÉS ÁVILA

IMAGINACIÓN

ANA MARÍA ÁLVAREZ

Editora revista La Tadeo Dearte

doi: <https://doi.org/10.21789/24223158.1534>

E INVENCION: MEMORIA VS. HISTORIA

NECESITAMOS DAR SENTIDO a lo que vivimos, así que ¿necesitamos comprender de dónde venimos? Parece que nos pasamos la vida escudriñando un hilo conductor que nos indique el camino. O, al menos, buscamos una historia colectiva, alguna mimesis con el vecino. Nos hemos fabricado cómo ver el mundo. Porque así es: la historia nos da forma, nos explica a nosotros mismos. Y la memoria nos desestabiliza pero también nos reinventa.

En esta edición de la revista, los artículos publicados son memorias de la historia y fabricaciones de la memoria. Recogemos historias escritas desde la memoria de libros, esculturas, edificios, cómics, fotos, ropas: registros de valores momentáneos y notificadores de los cambios en esos valores. Porque la historia no es solo académica: es usada por cada uno de nosotros, a costa de la memoria, por políticos, *influencers* y marcas para enredar(nos) sobre y en nuestra propia identidad. Una vez más, se trata de recoger análisis que importan y soportan la transversalidad de la Facultad de Artes y Diseño de la universidad.

«La memoria está de moda» escribe Ascensión Hernández, invitada a coordinar esta edición. Y parece que, al mismo tiempo, nos estamos revelando contra la historia, ese registro que inmortaliza nuestros alcances (más) fugaces. Ascensión nos ha llevado a saltar entre patrones, a explorar la nueva historia del viejo continente, a encararnos a nuestra propia memoria recién extraída.

Como escribía, para este número contamos con la colaboración de Ascensión Hernández como editora invitada. Ascensión es profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza (España). Es doctora

en Historia del Arte con una tesis sobre Ricardo Magdalena, arquitecto municipal de Zaragoza entre 1876 y 1910. Es especialista en arquitectura contemporánea y en patrimonio cultural, y ha investigado sobre las conexiones entre restauración y creación artística, sobre el museo como tipología arquitectónica y obra cultural, y sobre la restauración de la y en la historia.

El énfasis de Ascensión en el territorio construido fue el punto de partida del compendio de artículos que se presenta a continuación. Bajo su dirección, y en trabajo conjunto con el comité editorial, se publican 13 de los 21 artículos recibidos; de estos artículos, nueve de ellos son de investigación y fueron revisados por nueve pares académicos diferentes, cuatro de ellos nacionales y cinco internacionales.

Vale la pena recordar que la revista está incluida en varios directorios: Google Scholar, Academia, Mendeley y ROAD. Y, además, está en las bases de datos de Relib y DOAJ (Directory of Open Access Journals), dos organizaciones comprometidas con la transparencia, la innovación tecnológica y el acceso abierto de las revistas académicas. Finalmente, invitamos a todos, investigadores y académicos que hagan parte de instituciones o que sean independientes, a enviar sus manuscritos para la edición 07 de la revista. Ese número se centrará en lenguajes visuales y lenguajes visibles, con la idea de estimular el debate entre significados y fronteras entre esos lenguajes en el arte, el diseño y la arquitectura. Los convocamos a presentar artículos que aborden estos temas a partir de perspectivas comparativas e interdisciplinarias, así como reportes de caso, reseñas de libros y eventos que estudien e integren la historia y la memoria.

ALGUNAS

REFLEXIONES

SOBRE

EL AR

MEMO

LA HIS

**ASCENSIÓN
HERNÁNDEZ
MARTÍNEZ**

Sugerencia de citación: Hernández Martínez,
Ascensión. Editorial. *La Tadeo DeArte* 5, n.º 5,
2019: 8-15. doi: 10.21789/24223158.1559

—
Doctora en Historia del Arte
Profesora Titular del Departamento de Historia
del Arte de la Universidad de Zaragoza, España

<https://orcid.org/0000-0003-3630-2476>

TE, LA
RIA Y
TORIA

Nuestro tiempo es el tiempo del todo se acaba. Vimos acabar la modernidad, la historia, las ideologías y las revoluciones. Hemos ido viendo cómo se acababa el progreso: el futuro como tiempo de la promesa, del desarrollo y del crecimiento. Ahora vemos cómo se terminan los recursos, el agua, el petróleo y el aire limpio, y cómo se extinguen los ecosistemas y su diversidad. En definitiva, nuestro tiempo es aquel en que todo se acaba, incluso el tiempo mismo.¹

EL PRESENTE se ha convertido en un campo minado por el que transitamos, heridos y confusos, intentando agarrarnos a recuerdos y a vivencias que hagan más soportable los tiempos convulsos que nos toca vivir. «Nuestra época –sostiene la filósofa Marina Garcés– es la de la condición póstuma: sobrevivimos, unos contra otros, en un tiempo que solo resta».² Ante una situación así, el recurso a la memoria y a la historia cobran un creciente auge, conduciéndonos a repensar algunos acontecimientos históricos (generalmente ligados a conflictos y episodios bélicos o políticos) de profundo calado social o a historias personales que emergen como la balsa a la que agarrarse para no naufragar.

La memoria apela al ámbito de lo subjetivo, individual o colectivo, es el recuerdo de un pasado vivido o imaginado, mientras la historia responde a una construcción, incompleta y problemática sobre algo que sucedió, pero que ya no existe, aunque ha dejado rastros. La memoria depende del recuerdo, es azarosa. La historia es una operación intelectual, producto de un análisis y una metodología científica. Entre ambas estalla el conflicto como señala de manera precisa el historiador francés Pierre Nora: «La memoria siempre es sospechosa para la historia, cuya misión verdadera es destruirla y reprimirla. La historia es deslegitimación del pasado vivido»,³ pero ambas son necesarias para comprender (y asumir) la situación actual, y también –si se me permite– para reaccionar activamente ante ella, si no queremos convertirnos en pasivos sujetos arrollados por el paso (y el peso) de los acontecimientos.

De hecho, es fácil constatar hoy una fiebre de *memorialización*, casi como un efecto propio de la posmodernidad y del renacido culto por la historia y el pasado que deberá ser analizado en su momento. La memoria está de moda como evidencian las numerosas obras publicadas al respecto,⁴ hasta tal punto que empieza a acechar el peligro de que este culto al pasado nos paralice, de que no seamos capaces de olvidar y avanzar, una situación sobre la que ya han advertido diversos profesionales: «North America and Europe are obsessed with the cult of memory and the antionalisation of the past into “heritage”, as never before. We have forgotten have to forget».⁵ Y con ella se ha planteado otro aspecto no menos interesante y polémico: frente a la imposición del recuerdo, la posibilidad del olvido. Según el

antropólogo Marc Augé, no sienten lo mismo quienes han experimentado directamente situaciones de este tipo que el resto de la sociedad, lo cual nos conduce a plantearnos si es realmente necesario memorializar los traumas. En su opinión, la memoria oficial necesita monumentos pero las víctimas no, y con estas intervenciones se corre el peligro de estetizar la muerte y el horror.⁶

Por su parte, el intelectual norteamericano David Rieff sostiene una opinión similar respecto al impacto y al uso de la memoria. En dos reveladores ensayos, *Contra la memoria*⁷ (2012) y *Elogio del olvido*⁸ (2017), sostiene que apelar a la memoria colectiva, que es una invención política y cultural, forma parte hoy de un pensamiento políticamente correcto –sobreestimado en su opinión–, que acaba conduciendo más al rencor que a la conciliación, por eso afirma: «hay poderosos argumentos para sostener que lo que garantiza la salud de las sociedades y de los individuos no es su capacidad de recordar, sino su capacidad para finalmente olvidar».⁹ Otros historiadores, como José Álvarez Junco, sostienen la misma tesis: «El exceso de memoria puede detener el avance de las naciones, y esa es desde luego la tesis principal de este libro [en referencia a *Elogio del olvido* de Rieff]».¹⁰

Al margen del posible conflicto entre memoria e historia y del excesivo culto actual a la primera, lo cierto es que la memoria, consciente e inconscientemente, ha formado (y forma) parte del discurso y el mensaje de muchos creadores contemporáneos. Además, tiene un efecto material en la realidad, en tanto que ha dado lugar a espacios producto del recuerdo. Sin olvidar que existen tantos medios para registrarla: el cine, el dibujo, la pintura, la escultura, las tarjetas postales, e incluso (¿por qué no?), el comic y la moda.

El elenco de artículos publicados en este número monográfico dedicado al arte, la historia y la memoria, procede de un extenso campo de disciplinas y geografías. La primera parte, denominada **Memoria construida**, tiene a la arquitectura como hilo conductor de cuatro relatos que, partiendo de lo local, ofrecen reflexiones que sirven al imaginario universal.

En primer lugar, las arquitectas Evelyn Patiño Zuluaga y Ana Cristina Herrera Valencia, profesoras de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, abordan en

su trabajo el concepto de lugar de memoria formulado por Pierre Nora, desde la perspectiva política de la violencia y el conflicto armado en Colombia, reclamando la visibilización de las víctimas sacudidas por este, una demanda sin duda urgente y necesaria desde el punto de vista de la justicia social. Para ello, proponen una metodología de trabajo aplicada a la ciudad de Medellín, específicamente en el eje de La Playa, que fue analizado en un proceso de lectura sobre el territorio, con la participación de la población, se convierte en una herramienta de divulgación del conocimiento histórico y cultural que puede ser aplicada a otros territorios.

A continuación, el arquitecto Alberto Saldarriaga Roa, director de la revista, acomete un comprometido ejercicio: la reconstrucción de la historia de la arquitectura colombiana a través del análisis de la historiografía producida en el país entre 1920 y 2017, un trabajo que forma parte de una investigación en marcha sobre los modos de narrar la historia en Colombia. La atención a la escritura, el interés por la construcción del relato en las ciencias sociales es un tema no ya emergente, sino claramente consolidado. La escritura, por otro lado, es uno de los vehículos (si no el principal) en el que se expresan tanto la memoria como la historia. El riguroso análisis, del que este trabajo es un resultado inicial, ofrece interesantes datos sobre los gustos y preferencias de los autores, sobre el proceso de construcción de una arquitectura nacional (un sentir compartido en tantos países) y ofrece un variopinto y extenso panorama que pone de manifiesto cómo la historia de la arquitectura en Colombia goza de una sólida trayectoria, abierta, por supuesto, a la lectura y la crítica que a ella pueda hacerse desde la contemporaneidad. Será, sin duda, un trabajo de referencia para historiadores nacionales e internacionales que abre la puerta a futuras investigaciones en este campo.

De Latinoamérica a Europa, el artículo de Diana María Espada Torres, historiadora del arte e investigadora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, se centra en un caso que, siendo local, comparte numerosos elementos con el mundo coetáneo. La construcción de una estatua en honor de una figura histórica (el monarca Alfonso I, que reconquistó para los cristianos la ciudad de Zaragoza a comienzos del siglo XII), sirve de punto de partida para el análisis del proceso de construcción de la identidad aragonesa a comienzos del siglo XX, un fenómeno en el que se mezclan la historia, la memoria, el sentimiento nacional, materializados en una monumental figura realizada por el escultor José Bueno, apoyada en un basamento del arquitecto Miguel Ángel Navarro. De monarcas y héroes está llena la historia y la memoria, pero

cada época ha dado forma de una manera precisa a estas figuras que no son más que la materialización de sueños y aspiraciones colectivas.

Cierra esta parte un singular estudio de Irene Ruiz Bazán, arquitecta e investigadora del Politécnico de Turín, sobre un fenómeno emergente (el *turismo de sequía*), que nace para visitar los pueblos sumergidos por la construcción de presas en España durante el siglo XX. Es este un fenómeno común a otros países, en el que la memoria es clave, puesto que los restos que reaparecen hoy por efecto de la sequía producida por el dramático cambio climático, son la materia más viva y dolorosa que puede existir para todas las poblaciones que fueron desplazadas a la fuerza. El desafío actual, como plantea la autora, es la puesta en valor, difusión y fruición de estos restos, mezcla extraña de historia y memoria, que corren el riesgo de ser desnaturalizados si se musealizan excesivamente.

Un segundo apartado incluye bajo el término de **Memoria visual**, un amplio repertorio de trabajos que comparten lo artístico como nota común. El primero, realizado por Valeria De Luca, investigadora del Centre de Recherches Sémiotiques de la Université de Limoges (Francia), que analiza, desde el campo de la semiótica, una obra artística: la performance *Le grand refus* del colectivo LIGNA, un grupo de artistas contemporáneos franceses, en la que se entrecruzan la memoria y la historia. Representada en 2014 y 2015, esta obra crea una ficción de un acontecimiento histórico que no llegó a producirse y que podría haber cambiado el curso de la historia: el Congreso de la Internacional Socialista de 1914. A través de la recreación (inventada) de este hecho, la performance invita a una reflexión personal sobre el comportamiento del individuo en medio de la masa social, y la posibilidad de oponerse y cambiar determinados acontecimientos.

Del *happening* al cine, Ana Asión Suñer, historiadora del arte e investigadora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, reflexiona sobre el cine como ejercicio de la memoria a través de dos películas, *El amor del capitán Brando* (1974) y *¡Jo, papá!* (1975), del director español Jaime de Armiñán. Ambas obras forman parte de un proceso de revisión de la guerra civil española, acometido desde una postura amable y complaciente, según esta autora. El director se sumaba de este modo a otros autores que, también durante estos años, comenzaron a revisar desde el cine las consecuencias de una posguerra que había agudizado la herida abierta con la Guerra Civil, construyendo una memoria inventada (la de los personajes de sus películas), que chocaba con la memoria real de parte de la población.

Y del cine a la moda, porque también el vestido puede ser soporte de la memoria («habitamos la ropa como una especie de segunda piel», sostiene el autor), como demuestra en su artículo William Cruz Bermeo, profesor de la Facultad de Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. En su texto, Cruz Bermeo explora desde una perspectiva inusitada y original las relaciones entre memoria y moda, poniendo de manifiesto cómo esta última ha servido para configurar la memoria histórica de Colombia. Analizando investigaciones y exposiciones sobre el tema desde Nueva York (*Fashion Unraveled*, 2018) hasta Medellín (*Agatha Ruiz de la Prada. Arte y/o Moda*, 2008), revela cómo a lo largo de la historia el poder ha utilizado la moda para construir determinadas imágenes e insiste y demuestra el elevado poder simbólico de la vestimenta. Quizás no somos conscientes de cómo «Las ropas son la memoria solidificada de la vida cotidiana de tiempos pasados»,¹¹ pero sin duda este trabajo abre el horizonte a nuevas miradas sobre el tema.

El dibujo como instrumento para fijar la memoria, para dar forma a los recuerdos en momentos de gran tensión personal y social como es una guerra, es una circunstancia recurrente, como muestra el estudio de Alberto Castán Chocarro, historiador del arte y profesor del Departamento de la Universidad de Zaragoza. Los dibujos inéditos, que salen a la luz gracias a este trabajo, tomados por el artista Ángel Díaz Domínguez durante el sitio de Madrid, en la guerra civil española, son un testimonio clave del dolor de la población y la proximidad entre el frente y la ciudad, puesto que la ciudad era el frente. Se inscriben, por tanto, en una larga tradición que, iniciada por Goya quien precisamente retrataría la violencia de la guerra de la Independencia también en Madrid, utiliza el arte como medio de denunciar los desastres de la guerra.

Junto a las obras de artista, otro elemento de origen popular y clave hoy en el trabajo de los historiadores son las postales. Esther Almarcha, historiadora del arte, y Rafael Villena, historiador, ambos profesores de la Universidad de Castilla-La Mancha, aportan un fascinante estudio sobre las tarjetas postales tomadas de los monumentos a los caídos construidos por el franquismo, que fueron lugares simbólicos fundamentales para la dictadura. Si era común, entre el extenso repertorio de temas utilizado, reflejar hechos históricos entre ellos la misma guerra (son numerosísimas las postales, por ejemplo, de la Primera Guerra Mundial), sin embargo, no eran conocidas las postales a los monumentos y cruces, documentos que, como señalan los autores, formaban parte de la memoria oficial impuesta por el régimen, y que hoy son documentos históricos de primer orden.

Igualmente curioso y peculiar es el uso del manga, el comic japonés, como detallado y poético vehículo de

reflexión y recuerdo sobre la biografía personal del artista Jirō Taniguchi, realizado por David Almazán, historiador del arte y reputado experto en arte japonés, además de profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Según Almazán, Taniguchi es considerado uno de los grandes maestros del *manga*, y en su obra cobra gran peso tanto la historia de Japón como su memoria familiar. Uno de los ejemplos por excelencia del tratamiento artístico en clave de comic realizado por el artista es *Barrio Lejano* (1989), obra de gran éxito en Europa, que ha sido incluso trasladada al teatro.

La memoria visual que a veces asumimos de manera inconsciente, una foto de un niño, de un campesino, de unas mujeres paseando, a menudo es resultado de procesos de memorialización y patrimonialización premeditados, con el fin de conducir y controlar el comportamiento social. La entrevista de la arquitecta y editora de esta revista, Ana María Álvarez, a Zenaida Osorio, investigadora y docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Colombia, nos aproxima a este argumento a partir de un caso concreto: el archivo de Acción Cultural Popular (ACPO), una fundación creada por un sacerdote en la década de los cuarenta del siglo pasado en Sutatenza (Boyacá, Colombia) para llevar ocio y educación a los campesinos de la zona. La revisión sistemática de este corpus de imágenes ha servido para poner en marcha una metodología de trabajo aplicable a fondos similares, a la vez que ha desvelado los mecanismos de construcción de la memoria oficial, invitándonos a reflexionar sobre los objetos y los documentos escritos o visuales que estamos archivando.

Cierra esta segunda parte la reseña bibliográfica de Julia Martínez Cano, investigadora en formación del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, de la publicación *XXV Años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*,¹² que compila los estudios realizados desde diferentes perspectivas académicas sobre la celebración por el franquismo de los veinticinco años de paz de la dictadura. En este caso, nos situamos de nuevo en el ámbito de la memoria oficial y, justamente, lo que realiza este libro es una disección precisa de las falacias y engaños preparados y presentados por la dictadura para ocultar la miseria y las contradicciones de la España oficial frente a la España real. «La lectura de este conjunto de ensayos resulta idónea en 2019 –afirma Julia Martínez–, cuando se conmemoran los 80 años del fin de la Guerra Civil. No solo es pertinente revisar la historiografía sobre el conflicto, sino la instrumentalización hegemónica que de él consiguió el franquismo; la falsa paz que avivó un discurso protagonizado por *El silencio de los otros*,¹³ cuya repercusión llega a nuestros días».

Por último, el apartado **Galería** que cierra este monográfico, incluye la crítica a la exposición de obra gráfica de Jean Jacques Lequeu (1757-1826), «Jean-Jacques Lequeu. Bâtitseur de fantasmés» (del 11 de diciembre de 2018 al 31 de marzo de 2019, en el Petit Palais, París), escrita por Andrés Ávila, candidato a doctor en Historia del Arte en la Universidad París 1 Pantéon-Sorbona. Lequeu, arquitecto y pintor francés descubierto en 1933 por el historiador del arte Emil Kaufmann, fue un revolucionario y poco conocido arquitecto francés de la Ilustración. Su talento para el dibujo se pone en evidencia en los numerosos proyectos de obras no construidas (su trayectoria profesional no le permitió materializarlas), conservados hoy en la Biblioteca Nacional de Francia que han dado pie a interesantísimas investigaciones sobre la cultura visual francesa del siglo XVIII. Andrés Ávila resalta la extraordinaria contemporaneidad de su obra, que se nutre de la cita, la parodia o la alteración, así como también del gusto por la materia, lo orgánico y lo trivial.

En suma, lanzado el desafío de reflexionar sobre la relación entre la memoria y la historia desde las diferentes perspectivas que ofrece el mundo del arte, en un recorrido que nos lleva desde la arquitectura a la moda, pasando por la escultura, el cómic, la pintura o el cine, recogemos en este monográfico diversas investigaciones y reflexiones. Estas no sólo se hacen cargo de la situación presente descrita al inicio de este editorial, sino que apuntan además, a través de su análisis, posibles estrategias de futuro. Frente a la complejidad actual, se presentan estudios estructurados, del caso particular a la reflexión general, teselas de un mosaico que intentan configurar una imagen de este panorama global difícil, o seguramente imposible de resolver, que nos convoca, y al que hay que intentar dar respuesta, entendiéndolo, también, desde el mundo del arte.

NOTAS

- 1 Marina Garcés, *Nueva ilustración radical* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2017), 13.
- 2 Ibid, 10.
- 3 Pierre Nora, *Les lieux de mémoire* (Montevideo: Ediciones Trilce, 2008), 21-22.
- 4 Svetlana Boym, *The future of nostalgia* (New York: Basic Books, 2001) y Robert Bevan, *The Destruction of Memory: Architecture at war* (London: Reaktion Books, 2006).
- 5 Neil Ascherson, «Editorial», en *Public Archaeology* 3 (2004): 129-130, espec. 130.
- 6 Marc Augé, *Rovine e macerie* (Torino: Editore Bollati Boringhieri, 2004).
- 7 David Rieff, *Contra la memoria* (Bogotá: Debate, 2012).
- 8 David Rieff, *Elogio del olvido. Las paradojas de la memoria histórica* (Madrid: Debate, 2017).
- 9 Andrés Seone, «David Rieff: “El olvido es más importante para la paz que la justicia”», en *El Cultural*, suplemento del diario *El Mundo*, 23/03 /2017. <https://www.elcultural.com/noticias/letras/David-Rieff-El-olvido-es-mas-importante-para-la-paz-que-la-justicia/10590>.
- 10 Borja Hermoso, «David Rieff contra la dictadura de la memoria», *El País*, marzo 22, 2017. https://elpais.com/cultura/2017/03/22/actualidad/1490165927_167353.html.
- 11 *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity* (New Jersey: Rutgers, 2003), 1.
- 12 Asunción Castro y Julián Díaz, *XXV Años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964* (Madrid: Sílex Ediciones, 2017).
- 13 Se trata del documental homónimo dirigido en 2016 por Almudena Caracedo y Robert Bahar sobre la lucha de las víctimas del régimen franquista ante el «pacto del olvido».

REFERENCIAS

- *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. New Jersey: Rutgers, 2003.
- Ascherson, Neil. «Editorial». En *Public Archaeology* 3 (2004): 129-130.
- Augé, Marc. *Rovine e macerie*. Torino: Editore Bollati Boringhieri, 2004.
- Bevan, Robert. *The Destruction of Memory: Architecture at war*. Londres: Reaktion Books, 2006.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Nueva York: Basic Books, 2001.
- Castro, Asunción y Julián Díaz. *XXV Años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*. Madrid: Sílex Ediciones, 2017.
- Garcés, Marina. *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2017.
- Hermoso, Borja. «David Rieff contra la dictadura de la memoria». *El País*, 22 de marzo, 2017. https://elpais.com/cultura/2017/03/22/actualidad/1490165927_167353.html
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.
- Rieff, David. *Contra la memoria*. Bogotá: Debate, 2012.
- ——. *Elogio del olvido. Las paradojas de la memoria histórica*. Madrid: Debate, 2017.
- Seone, Andrés. «David Rieff: “El olvido es más importante para la paz que la justicia”». *El Cultural*, suplemento *El Mundo*, 23 de marzo, 2017. <https://www.elcultural.com/noticias/letras/David-Rieff-El-olvido-es-mas-importante-para-la-paz-que-la-justicia/10590>.

MEMEM

ORINA

CONS-
TRUIDA

Evelyn Patiño Zuluaga*

Ana Cristina Herrera Valencia**

LUGARES DE

Fecha de recepción: 14 de marzo de 2019

Fecha de aceptación: 17 de julio de 2019

Sugerencia de citación: Patiño Zuluaga, Evelyn y Herrera Valencia, Ana Cristina. 2019. «Lugares de memoria: objetos de estudio y reflexión del patrimonio cultural». *La Tadeo DeArte* 5, n.º 5, 2019: 18-41. **doi:** 10.21789/24223158.1584

* **Evelyn Patiño Zuluaga**

Arquitecta y Magíster en Restauración de Monumentos Arquitectónicos
Profesora Asociada de la Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia

evelyn.patino@upb.edu.co

<https://orcid.org/0000-0002-5685-6698>

** **Ana Cristina Herrera Valencia**

Arquitecta y Magister en Urbanismo
Profesora Asistente Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia

anacristina.herrera@upb.edu.co

<https://orcid.org/0000-0002-8127-0250>

THE PLACES OF MEMORY: AS OBJECTS OF
STUDY AND REFLECTION OF CULTURAL HERITAGE

MEMORIA:

OBJETOS DE ESTUDIO
Y REFLEXIÓN DEL
PATRIMONIO CULTURAL

RESUMEN

ACTUALMENTE, el concepto *lugar de memoria* se ha asociado a los territorios sacudidos por la violencia, el conflicto y el abandono. Las reflexiones desarrolladas tienden a recuperar los testimonios orales, documentos o cualquier información que visibilicen y dignifiquen a las víctimas. Esta visión, convertida en tendencia, invisibiliza un sinnúmero de elementos importantes a la hora de comprender la memoria de un lugar como parte de una construcción de su Patrimonio Cultural.

Desde esta perspectiva, este artículo reflexiona sobre los *Lugares de Memoria* como la representación física del acto del recuerdo, un territorio cultural conformado por actores sociales que inscriben en un espacio sus memorias. Se trata, entonces, de una sumatoria de *constructos abstractos* relacionados con la tradición oral y la cultura, en un sentido espiritual, intelectual y afectivo, que caracterizan a una sociedad, sus modos de vida, músicas y técnicas tradicionales, conformando lo intangible, y de *constructos tangibles* que se componen de espacios físicos y objetos colectivos, fabricados por las sociedades de nuestro pasado, con el fin de dejar plasmadas sus *memorias* en hechos físicos que garanticen la transmisión del recuerdo a la posteridad.

ACTUALLY, the concept of *the place of memory*, has been associated with territories that have been shaken by violence, conflict and abandonment. The reflections developed tend to recover oral testimonies, documents or any information that makes visible and dignify the victims. This vision that has become a trend, invisibilizes a myriad of elements that are important when it comes to understanding the memory of a place as part of a construction of its cultural heritage.

From this perspective, this article reflects on the *Places of Memory* as the physical representation of the act of memory, a cultural territory made up of social actors who inscribe their memories in a space. It is then a sum of *abstract constructs* related to oral tradition, culture, in a spiritual, intellectual and affective sense, that characterize a society, its ways of life, music and traditional techniques, which form the intangible; and of *tangible constructs*, which are made up of physical spaces and collective objects, manufactured by the societies of our past, in order to leave their memories reflected in the physical events that guarantee the transmission of memory in posterity.

A B S T R A C T

LUGARES DE MEMORIA

Places of Memory

MEMORIA HISTÓRICA

Historical Memory

PATRIMONIO CULTURAL

Cultural Heritage

GESTIÓN

Management

INTRODUCCIÓN

En la investigación en torno a la historia urbana y la historia de la arquitectura ha sido constantemente limitada la dimensión física del espacio, subvalorando hechos substanciales de la conformación territorial como las manifestaciones socioculturales, los espacios sociales, los ritos y costumbres y, en general, todos los aspectos intangibles que subyacen en las características físicas o acontecen en los escenarios urbanos, dotándolos de sentido y configurando sus rasgos particulares. Además de lo anterior, es evidente también un enfoque constante sobre piezas arquitectónicas y/o porciones urbanas que cuentan con declaratorias oficiales y gozan de un reconocimiento y visibilidad social, dejando de lado espacios que no disponen de una validación estética, pero son fundamentales para el entendimiento de la cultura popular, las tradiciones y las características cotidianas de las relaciones en la ciudad, las cuales alimentan diariamente la historia, escena urbana en que se desenvuelve el trasegar de un asentamiento urbano.

Haciendo referencia a un contexto particular, Medellín, nos encontramos con una ciudad envuelta en grandes transformaciones a lo largo del tiempo, especialmente en su Centro tradicional y representativo que ha sido el soporte de un acelerado proceso de construcción, reconstrucción y renovación cíclica, ignorando sistemáticamente la importancia histórica y cultural que este representa para la ciudad. Este fenómeno de demolición y reconstrucción ha borrado huellas importantes de la historia, que repercuten en una debilidad en el proceso de configuración de memoria urbana, dando lugar a una falta de significación y representación simbólica del Centro como espacio histórico, respaldando todas las acciones de transformación irreflexiva que sobre él acontecen.

Por otra parte, los estudios históricos en términos generales se han limitado a la producción bibliográfica y cartográfica, describiendo contextos pasados, sin posibilitar espacios de interacción y reflexión, hoy necesarios desde las nuevas realidades urbanas de participación ciudadana y democratización de la información, situación que exige una transformación importante en la forma de concluir las investigaciones de carácter histórico, permitiendo su divulgación estratégica y la integración de disciplinas, fortaleciendo el impacto que los estudios históricos cumplen en los procesos de transformación y reconocimiento urbano.

Para muchos autores e investigadores relacionados con el espacio urbano y sus transformaciones, es imprescindible ver al espacio urbano actual como un resultado (espacial) de esa reelaboración continua desarrollada en el tiempo, donde el pasado convive con el presente y ambos ofrecen el apoyo del futuro.¹ La historia urbana se ha alejado en sus estudios de los hechos políticos, económicos y sociales, vinculándose directamente con la configuración de la

realidad urbana física, los cambios en la forma, tipologías y consideraciones arquitectónicas, por tanto, apoyándose constantemente en la teorización de la forma y el pensamiento frente a la ciudad. El siglo XIX trajo consigo grandes preocupaciones en relación con el poblamiento urbano, la forma como se ordena, construye y sustenta; a su vez, se dio un momento de auge de las ciencias sociales, como la economía y la sociología, que aportaban desde sus concepciones investigativas, nociones sobre la importancia de relacionar las transformaciones urbanas con los sistemas políticos y sociales, permeando incluso el campo de la filosofía, disciplina que empezó a entender diversas problemáticas humanas propias del vivir ciudadano.

En el período contemporáneo, la historia de la ciudad ha considerado como tópico de especial importancia, la memoria colectiva, las construcciones nacionalistas y la representatividad histórica de los hechos urbanos, teniendo en cuenta los hechos sociopolíticos relacionados con guerras y violencias, los conflictos políticos internos, las reestructuraciones nacionales, entre otros acontecimientos, los cuales no solo efectuaron cambios sobre la composición física de la ciudad, sino también en la forma de vivirla, recorrerla y significarla. En los años 80, el historiador francés Pierre Nora, acuñó la noción «lugar de memoria» para designar los lugares donde se ancla, condensa, cristaliza y se refugia la memoria colectiva, la noción tenía como meta responder a las interrogantes sobre las memorias colectiva y nacional, al mismo tiempo que se preguntaba acerca de las relaciones que estas mantenían con la historia como disciplina. Como espacio público, el lugar de memoria articula prácticas cotidianas y resignifica los lugares en pos de una nueva diferenciación territorial, imprimiendo al sitio una nueva carga simbólica dada por la definición que los sujetos sociales han podido efectuar.²

En este sentido, las nuevas visiones sobre la historia urbana implican la configuración de *lugares de memoria* como territorialización que hace visible y delimita un espacio determinado, donde se imbrican el espacio urbano y la memoria colectiva. En este orden de ideas, componen una oportunidad conceptual para la visión metodológica del proceso de análisis histórico urbano, abriendo campo así a la participación ciudadana colectiva en los procesos de construcción y significación en los espacios de ciudad, además de constituirse en una apuesta para incluirlos como objetos de estudio del Patrimonio Cultural.

Este reto en torno a la reflexión sobre los *lugares de memoria* como objetos de estudio del Patrimonio Cultural, debe generar espacios de diálogo en relación con la compleja pluralidad ofrecida por el mundo actual frente al concepto de patrimonio, la cual sobrepasa la visión reduccionista e individual relativa a la intervención física de las edificaciones históricas, a una perspectiva más holística e integral de entenderlo como un sistema cultural vivo (compuesto por bienes materiales y manifestaciones inmateriales), que se alimentan desde la multivocalidad, es decir, desde las voces emergentes de las profesiones afines (artes, arquitectura, diseño, historia, comunicación, geografía, ciencias sociales, jurídicas y humanas).

Esta pluralidad implica un reto más grande en su gestión y comprensión de las oportunidades que ellos representan para el desarrollo y dinamización económica, social y cultural de los territorios, como único garante para su preservación en el tiempo.

El Patrimonio Cultural es una temática en boga, teniendo en cuenta que, en los grandes procesos de transformación de la ciudad, el patrimonio material e inmaterial se ha convertido en una oportunidad para establecer enlaces significativos entre el pasado, el presente y el futuro de los territorios. Desde las múltiples posibilidades de gestión, el reto más evidente es la posibilidad de integrar a la ciudadanía en los procesos de valoración y resignificación, logrando potenciar la importancia cultural de los diferentes hechos físicos o manifestaciones inmateriales, no solo como parte del pasado sino como la memoria del presente.

Es por esto que el presente texto busca reflexionar sobre los *lugares de memoria* desde una noción ampliada, la cual no solo se enmarca en las *memorias del conflicto*, sino desde una construcción cultural compuesta de lo tangible e intangible de un espacio *en transformación*, producto del trasegar histórico de los grupos humanos que imprimen en estas las vivencias y experiencias cotidianas para ser recordadas como documentos vivos en el presente.

Este texto se deriva de las reflexiones al interior de la investigación denominada «Lugares de memoria: reconstrucción análoga del espacio histórico para la reflexión y la resignificación», que se orienta en torno a la valoración y gestión de los lugares de memoria, un tema que hoy es tendencia en los contextos latinoamericanos por la necesidad de poner en valor los territorios sacudidos por la violencia, el conflicto, el olvido, el abandono y la ausencia de memoria, en

una sociedad que busca ser visibilizada a través del patrimonio y la cultura como máxima expresión de resistencia, mediante la construcción de nuevos territorios culturales que imbrican las manifestaciones inmateriales (como la música, la gastronomía, las artes, los oficios) en espacios físicos y objetos colectivos (plazas, calles, equipamientos, objetos, ruralidad), para resignificarlos en espacios para la memoria, la identidad y el patrimonio.

Bajo esta premisa, en la investigación, se plantearon varias preguntas fundamentales por demostrar, desde la conceptualización, teorización y aplicabilidad del concepto:

1. ¿Por qué, en la actualidad, desde la concepción del concepto *lugares de memoria* se reduce su aplicación solo a los hechos asociados con el conflicto armado y el desplazamiento forzado de los grupos humanos de los territorios, como forma de reconstrucción y reivindicación de sus «memorias»?
2. ¿Podrán ser los *lugares de memoria* incluidos dentro del estudio y valoración del Patrimonio Cultural como espacios y objetos colectivos de la memoria?
3. ¿Cómo configurar o reconstruir un *lugar de memoria* a través de los componentes propios que constituyen el Patrimonio Cultural, objetos y espacios materiales y las expresiones y manifestaciones inmateriales, en un territorio determinado?

Dando alcance a los planteamientos anteriores, el documento que a continuación se presenta, se orienta bajo las premisas anteriormente expuestas, tratando de demostrar cada una de ellas. En una primera parte, a través de las reflexiones, debates y perspectivas sobre los *lugares de memoria*, como concepto trabajado a partir de autores como Pierre Nora, Elizabeth Jelin y Victoria Langland, con el propósito de entender su génesis y su aplicabilidad, en los últimos años en los contextos internacionales y nacionales, aportando desde la comprensión teórica y la descripción general de algunos casos de estudio situados en ámbitos latinoamericanos (Argentina y Colombia) y europeos (Alemania y España), renombrados como *lugares de memoria*, que reúnen las principales características para denominarse como tal, asociadas a la memoria del conflicto, la resiliencia de los grupos sociales para abandonar sus territorios y la memoria histórica que se forja en el presente, a través del trabajo de restitución, reivindicación y resignificación de las víctimas desde la representación literaria, museográfica (montajes permanentes o virtuales), expresiones artísticas, entre otros.

Como conclusión de esta primera parte, se pretende demostrar a través de la descripción de la Zona Bananera del Magdalena en Colombia, un caso de estudio que reúne todas las características para configurarse como *Lugar de Memoria* no solo por ser un lugar recordado por la ignominia de la colonización norteamericana del paso de la industria bananera de principios del siglo XX por el norte de Colombia, que dejó el relato de un conflicto social, laboral y armado que impactó fuertemente en los grupos humanos de la zona hasta la actualidad, sino también porque se puede observar un proceso transformación, desarrollo territorial y consolidación de una cultura, una identidad y una memoria urbana, que inspiró la obra maestra literaria de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, loable conformación de un *territorio cultural de la memoria*, excepcional ejemplo para formar parte del Patrimonio Cultural.

En un segundo apartado, se presenta la propuesta de aplicación de conformación de *nuevos lugares de memoria* desde la perspectiva del Patrimonio Cultural, donde se hace evidente un proceso metodológico construido con el propósito de precisar los componentes fundamentales desde *lo material y lo inmaterial* de un *espacio geográfico* determinado, que deben conjugarse para reconocerlos bajo dicha concepción, así como constituirse en una herramienta que propicie la reflexión en torno a su resignificación en futuros procesos de transformación y desarrollo de la ciudad.

En este sentido, y en aras de validar la metodología de aplicación propuesta, en una primera instancia, dentro de un proceso pedagógico con estudiantes del pregrado de arquitectura de la Universidad Pontificia Bolivariana, en un espacio geográfico determinado, se selecciona la Avenida La Playa. Localizada en el centro tradicional de la ciudad de Medellín, constituye un importante corredor histórico por donde transita la Quebrada Santa Elena desde su nacimiento hacia la desembocadura en el río Medellín; protagonista de importantes transformaciones urbanas, arquitectónicas, económicas, sociales y culturales, que develan la historia del desarrollo y consolidación de la Medellín actual, y que se hace importante reconocer y visibilizar como *lugar de memoria*, dados los procesos de mejoramiento y reconfiguración de su imagen urbana por parte de la administración municipal actual, como un espacio cargado de objetos, historias y vivencias cotidianas del pasado que deben darse a conocer para resaltar su valor cultural y patrimonial como un importante y representativo documento de la historia urbana de la ciudad.



Los lugares de la memoria desde la perspectiva política de la violencia y el conflicto armado

LA PRESENTE REFLEXIÓN en torno al concepto de *lugares de memoria* se orienta en demostrar, en unas breves líneas, que su significación no puede reducirse solo a la noción política del concepto, materializado a través de la creación de monumentos, sitios o actos conmemorativos, buscando recuperar, visibilizar y dignificar a las víctimas de territorios y/o grupos humanos sacudidos por la violencia, el conflicto y el abandono, tratando de recuperar desde los testimonios orales, los documentos escritos o cualquier fuente de información, sus memorias. Esta visión que se ha convertido en tendencia en los contextos internacionales, nacionales y locales, invisibiliza, como ya se dijo, un sinnúmero de elementos importantes a la hora de comprender la *memoria* de un lugar como parte de una construcción de su Patrimonio Cultural.

En este sentido, la apuesta de este escrito es reflexionar sobre la concepción del *lugar de memoria* como una representación física del acto del recuerdo, una construcción de un territorio cultural que se compone o conforma por actores sociales que inscriben en un lugar sus memorias (positivas o negativas), espacios u objetos fabricados por las sociedades de nuestro pasado y presente, con el fin de dejarlas plasmadas en un hecho físico garantizando la transmisión del recuerdo para la posteridad.

Se trata entonces, de configurar una noción ampliada en la época actual y enmarcada dentro de los estudios del Patrimonio Cultural, desde la sumatoria de *constructos abstractos* relacionados con la tradición oral, la cultura, en un sentido espiritual,

intelectual y afectivo, que caracterizan a una sociedad, sus modos de vida, músicas y técnicas tradicionales, formando lo intangible; y de *constructos tangibles*, compuestos por espacios físicos y objetos colectivos.

Lugar de memoria, etimológicamente compuesto por la palabra *lugar* que proviene del latín *localis* (relativo al lugar) y de *locus* (lugar) y *Memoria*, palabra de origen griego, proveniente del adjetivo *memor* (el que recuerda) y el verbo *memorare* (recordar, almacenar en la mente).

Es necesario remontarnos a los orígenes del concepto que se acuña a Pierre Nora, quien precisa:

Los lugares de la memoria son, ante todo, restos. La forma extrema bajo la cual subsiste una conciencia conmemorativa en una historia que la solicita, porque la ignora. Es la des-ritualización de nuestro mundo la que hace aparecer la noción. Aquello que segrega, erige, establece, construye, decreta, mantiene mediante el artificio o la voluntad una colectividad fundamentalmente entrenada en su transformación y renovación, valorizando por naturaleza lo nuevo frente a lo antiguo, lo joven frente a lo viejo, el futuro frente al pasado. Museos, archivos, cementerios y colecciones, fiestas, aniversarios, tratados, casas, monumentos, santuarios, asociaciones, son los cerros testigo de otra época, de las ilusiones de la eternidad.³ (Subrayado por fuera de texto)

Hablamos entonces de una noción, bajo la escuela historiográfica francesa, de fragmentos o partes de «una historia» que debe recomponerse para completarse y relacionarse, armada a través de la memoria que, como fenómeno siempre actual de una sociedad que vive integralmente el presente, debe enlazar el pasado con el presente en un hecho concreto que, en este caso, se representa en un espacio, en un gesto, una imagen o un objeto, configurando un «lugar» donde se pueden anclar las memorias colectivas⁴ de las personas que necesitan su supervivencia para ser recordadas.

En este sentido, podríamos interpretar que desde su génesis un *lugar de memoria* es una noción abstracta, cargada de signos y símbolos orientada a relatar, recordar o conmemorar a través de un espacio u objetos, las actividades cotidianas, las experiencias y la representación simbólica de un colectivo, una sociedad o grupos humanos, los cuales se encargan diariamente de dejar una huella, positiva o negativa, como documento viviente y habitado de un trasegar en el tiempo.

Se entretejen en este proceso de impresión de memorias cotidianas, la constante necesidad de apropiarlos y resignificarlos en el presente, desde las diversas expresiones que pueden conllevar a reproducirlos, precisamente como lo mencionan Jelin y Langland:

[...] lo que intentamos comprender no es solamente la multiplicidad de sentidos que diversos actores otorgan a espacios físicos en función de sus memorias, sino los procesos sociales y políticos a través de los cuales estos actores (o sus antecesores) inscribieron los sentidos en esos espacios –o sea, los procesos que llevan a que un "espacio" se convierta en un "lugar"-. Construir monumentos, marcar espacios, respetar y conservar ruinas, son procesos que se desarrollan en el tiempo, que implican luchas sociales, y que producen (o fracasan en producir) esta semantización de los espacios materiales.⁵
(Subrayado por fuera de texto)

Si hablamos de la construcción de lugares o territorios desde la vivencia, la experiencia y la apropiación social, inmediatamente supone el vínculo indisoluble del pasado con el presente, entre los actores o personajes, la práctica o el hecho y el espacio desde una verdad simbólica que va más allá de su realidad histórica, postulado que desarrollaremos más adelante en la propuesta metodológica.

No obstante, a lo anterior, no podríamos solo referirnos a la construcción de un conjunto de símbolos y enunciar la lógica que los articula e integra a través solo

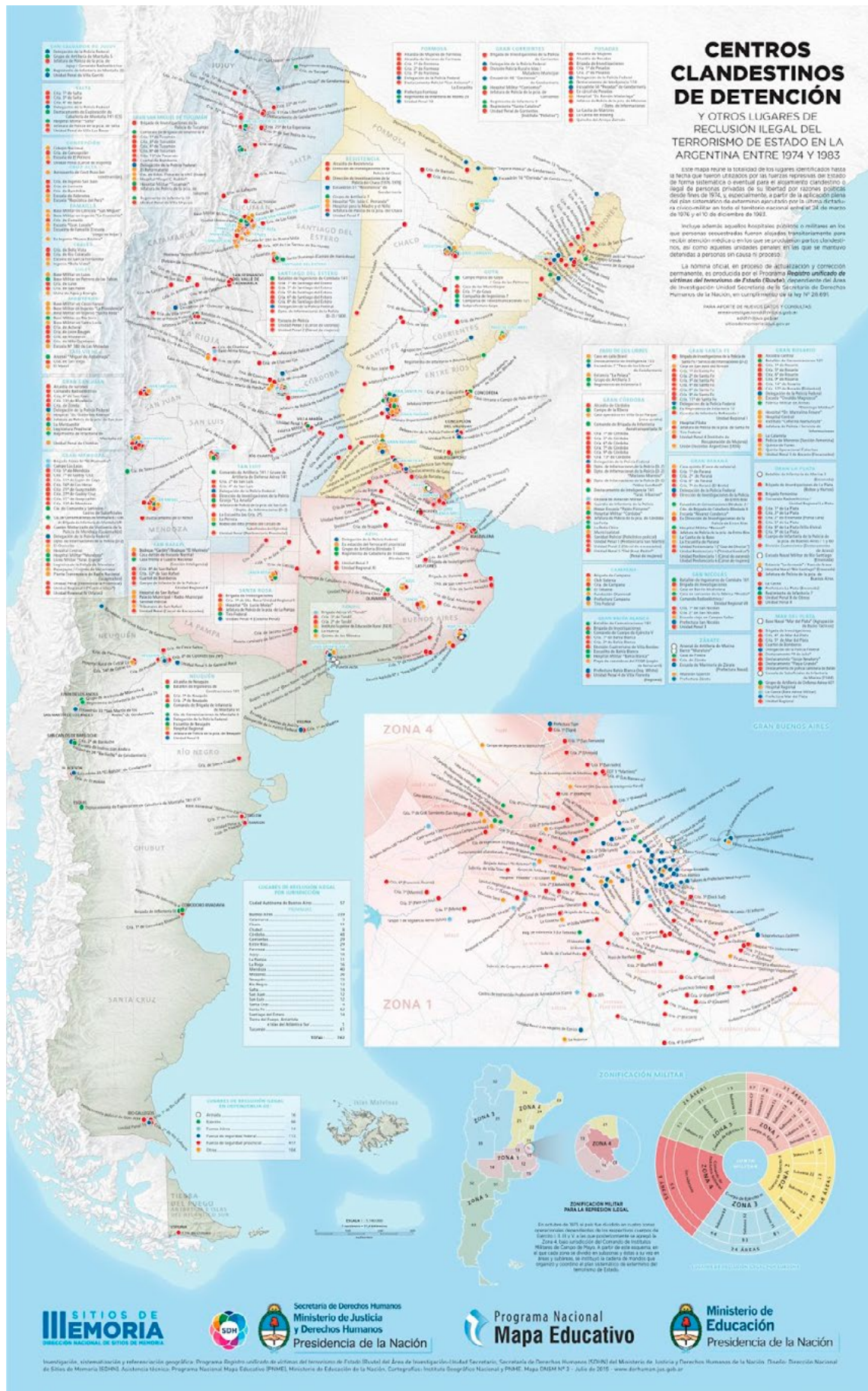
de monumentos alusivos o acontecimientos memorables, desde objetos materiales físicos, tangibles y visibles simbólicamente destinados como «objetos para el recuerdo», utilizados generalmente por los poderes políticos para «hacer memoria», como se hace referencia en la actualidad en diferentes contextos como Alemania, Argentina, España y Colombia. Hacemos mención de estos ejemplos sin que esto conlleve un estudio profundo y una reflexión «responsable» sobre los distintos debates suscitados por esta perspectiva, que para efectos de este escrito, no va más allá de la búsqueda de un discurso oficial desde los gobiernos locales y los documentos gubernamentales encontrados, como sucede en el contexto colombiano, para demostrar el direccionamiento y tendencia actual en torno al concepto en mención.

En el caso de Argentina, es interesante la definición que se establece en el artículo 1 de la Ley 26.691:

Declárense Sitios de Memoria del Terrorismo de Estado, en adelante Sitios, a los lugares que funcionaron como centros clandestinos de detención, tortura y exterminio o donde sucedieron hechos emblemáticos del accionar de la represión ilegal desarrollada en el país hasta el 10 de diciembre de 1983.⁶

Estos sitios protegidos mediante un sistema de normas y reglamentaciones encaminadas a garantizar la preservación, señalización y difusión de los sitios de memoria, por su aporte y valor testimonial son una representación de la historia política del país. Dicha ley para la preservación y señalización de sitios de memoria, sancionada en 2011, buscó institucionalizar las políticas en la materia, con la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, a través de la Dirección Nacional de Sitios de Memoria, como la autoridad de aplicación de la ley, aunque el Estado argentino había iniciado su implementación y desarrollo desde el año 2003.

Esta preservación inició con un proceso de investigación que resultó en la identificación y recopilación de más de 600 lugares, los cuales fueron utilizados por la última dictadura cívico-militar argentina para el secuestro, la tortura, el asesinato y la desaparición forzada de personas perseguidas por su militancia política, social y sindical y para la instalación del terror en todo el país, según reporte a cargo de la Unidad de Investigación de la Secretaría de Derechos Humanos que reúne en un mapa los centros clandestinos de detención y otros lugares [Fig. 1] de reclusión ilegal del terrorismo de Estado desde fines de 1974 y, especialmente, a partir de la aplicación plena del plan sistemático de exterminio ejecutado entre el 24 de marzo de 1976 y el 10 de diciembre de 1983.



[Figura 1. Mapa de centros clandestinos de detención.]
 Fuente: <https://www.argentina.gov.ar/derechoshumanos/sitiosdememoria>

En el caso de España, el discurso más allá del oficialismo, sí ha suscitado un sinnúmero de investigaciones y reflexiones en torno a los *espacios o lugares de la memoria producto de la represión franquista*, los cuales se definen como:

[...] los escenarios de crímenes contra la humanidad, crímenes de guerra y las peores formas de violaciones manifiestas de los derechos humanos llevadas a cabo por la represión franquista en el contexto de la guerra civil y posterior dictadura contra los defensores de la Segunda República Española y sus familias.⁷

y respecto de los que el Estado tiene el deber de rehabilitación, cuidado y conservación para el futuro como parte del «*deber de recordar*» y con la finalidad de preservar del olvido la memoria colectiva.

Por su parte, Colombia desde el Centro Nacional de Memoria Histórica, adscrito al Departamento para la Prosperidad Social, tiene como objeto «reunir y recuperar todo el material documental, testimonios orales y por cualquier otro medio, relativos a las violaciones de que trata el artículo 147 de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras», cuya finalidad se encamina a desarrollar, proporcionar y enriquecer el conocimiento de la historia política y social de Colombia, mediante actividades museísticas y pedagógicas. A su vez, orienta las discusiones hacia la importancia de hacer memoria desde las problemáticas locales para visibilizar los impactos de violencia que el conflicto armado ha tenido en las diferentes zonas del país y descubrir las dinámicas de la guerra en cada región con sus características y elementos específicos.⁸

La estrategia empleada por el Estado avanza en la *reparación simbólica* desde el acompañamiento permanente a las autoridades territoriales para el *conocimiento, sensibilización y formulación de acciones de memoria*, para convertirlos en proyectos replicables en los diversos contextos del ámbito nacional. Entre otros proyectos, es de destacar el Observatorio de Memoria y Conflicto (OMC), sistema de información sobre el conflicto armado colombiano, que documenta 11 hechos de violencia en el marco del conflicto, sucedidos entre 1958 y el 15 de septiembre de 2018, y quizás, uno de los proyectos bandera desde la institucionalidad en torno a la Reconstrucción de la Memoria focalizada en los Centros de Memoria o Casas de la Memoria que derivan del Museo de Memoria Histórica de Colombia (un museo para las víctimas) que por un mandato de la Ley de Víctimas, vigente desde 2011, y precede la firma del acuerdo de paz con las FARC, en diciembre de 2016, se diseña como un desafío que busca reunir en un espacio construido la representación de un conflicto armado aún vivo, donde se busca dignificar a la víctimas a través de exposiciones temporales y permanentes direccionadas a la construcción de memoria.

[...] «cada conflicto necesita su propio relato», apunta Cristina Lleras, curadora de la exposición, bautizada *Voces para transformar a Colombia*. Con un espacio de 1.200 metros cuadrados incluye más de un centenar de eventos académicos, culturales y artísticos alrededor de la memoria y la guerra en el país.⁹

Aunque los casos antes mencionados de Colombia, Argentina y España, o incluso Alemania y Polonia a través de los *lugares de la memoria* producto de la segunda guerra mundial como Auschwitz-Birkenau, Treblinka, Belzec y Dachau, hoy sitios declarados como Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, incluidos bajo el Criterio IV que se destacan por ser un ‘ejemplo de un tipo de edificio, conjunto arquitectónico o tecnológico o paisaje que ilustra las etapas significativas en la historia humana’, haciendo alusión en este caso particular de Auschwitz Birkenau, pero dejando lecciones importantes sobre la reflexión en torno a los numerosos sitios que buscan honrar a quienes fueron víctimas de crímenes de Estado, hechos de violencia y conflicto armado, con el propósito de generar conciencia para que dichos episodios no vuelvan a ocurrir.

[...] monumento al genocidio deliberado de los judíos por el régimen nazi alemán y a la muerte de muchos otros, presenta pruebas irrefutables de uno de los crímenes más grandes jamás perpetrados contra la humanidad. También es un monumento a la fuerza del espíritu humano que, en las terribles condiciones de adversidad, resistió los esfuerzos del régimen nazi alemán para reprimir la libertad y el pensamiento libre y para eliminar razas enteras. El sitio es un lugar clave de memoria para toda la humanidad para el Holocausto, las políticas racistas y la barbarie; es un lugar de nuestra memoria colectiva de este capítulo oscuro en la historia de la humanidad, de la transmisión a las generaciones más jóvenes y un signo de advertencia de las numerosas amenazas y consecuencias trágicas de las ideologías extremas y la negación de la dignidad humana.¹⁰ (Subrayado por fuera de texto)

No obstante, a lo anteriormente expuesto, es importante traer a la reflexión de este documento la construcción de un emergente *lugar de memoria* en el territorio colombiano que se fundamenta en la noción del relato historiográfico de un territorio golpeado por la evolución y transformación del conflicto y la violencia sistemática, que si bien deja una marca imborrable en el territorio, a su vez, erige una memoria colectiva construida desde el imaginario literario, recreado desde un escenario natural que ve cómo, desde la arquitectura y



[Figura 2. Imágenes de Auschwitz-Birkenau.]

Fuente: <https://whc.unesco.org/en/list/31/>.

el urbanismo, se construye una de las más importantes colonizaciones del principios del siglo XX en Colombia, a través de la producción bananera.

Así es la zona bananera del Magdalena, como se le llama al Territorio Cultural e Histórico conformado por una extensa área dedicada a las actividades agrícolas y de producción que incorpora los municipios de Fundación, Aracataca, Retén, Zona Bananera y Ciénaga, zona antes denominada las Tierras bajas del Magdalena Grande. El modelo agroindustrial que permitió la modernización de los procesos de siembra, recolección y comercialización de recursos agrícolas en ese territorio —comparables con los encontrados en la producción de la caña de azúcar a través de ingenios, anteriores a la extracción y comercialización del caucho—, es producto de una historia de uso y transformación que se remonta desde finales del XIX, época cuando se comenzó a cultivar y exportar banano.

Posteriormente, desde principios y hasta mediados del siglo XX, se dio un proceso único de transformación y apropiación del sistema natural para ser convertido en grandes extensiones de banano que permanecen hasta la actualidad. Los medios de vida, la cultura, infraestructura, economía, historia, tradiciones, política y relaciones socio-ecológicas han sido influenciados por el paso de la industria bananera por esta zona. Esta, a su vez, ha sido influenciada por el gran ecosistema adyacente del piedemonte de la Sierra Nevada de Santa Marta, área clave por su capacidad de producir y regular el agua de todo este territorio y de zonas urbanas importantes en la región; agua que después va ser depositada en el complejo Lagunar de Ciénaga Grande de Santa Marta, convirtiendo a este paisaje productivo en el corredor biológico entre estos dos paisajes naturales.

El gran valor de este territorio sobresale al recordar y reflexionar sobre los eventos de violencia ocurridos a lo largo siglo XX, eventos que resaltan la lucha de las clases obreras por mejores condiciones de trabajo, recordado por la masacre de las bananeras en 1928 y otros más recientes de violencia asociados al desplazamiento. Estos acontecimientos no han impedido conformar un gran paisaje productivo que presta servicios de alimentación a escala local y global, mantiene una economía estable en la zona y permite la supervivencia de grupos familiares que viven y dependen del banano.

Por otra parte, la Zona Bananera o del Magdalena Grande es considerada como un referente literario, pues se considera que en gran parte de la producción literaria de Gabriel García Márquez es posible identificar aspectos comunes que dan cuenta de la transformación en los modos de vida y, para este caso, de las implicaciones de la producción de banano en las transformaciones sociales y territoriales del lugar. A partir de *Cien años de soledad*, se creó un mito sobre esta zona, que actualmente marca su singularidad, el cual no solo referencia una imagen asociada a su configuración geográfica y espacial como escenario material cargado de una «inmaterialidad» simbólica, narrada en la obra cumbre del premio nobel, sino un relato que viaja del presente al pasado, constituyéndose en un objeto del recuerdo, que impulsó movimientos sociales, alteró la estructura social heredada y permitió forjar una identidad cultural de la Región Caribe, desde la inter-culturación de diferentes grupos poblacionales habitantes de la región. En la actualidad, nos permite reflexionar sobre un ejemplo complejo de construcción social, política, histórica y cultural de un territorio como *lugar de memoria*, que integra los diversos componentes para tener en cuenta en su identificación.¹¹



[Figura 3. Imágenes de la Zona Bananera.]

Fuente: Grupo de investigadores Fundación Erigaie. Convenio Ministerio de Cultura Expediente para la Unesco (2016).

2

Lugares de Memoria como objeto de estudio del Patrimonio Cultural: una propuesta metodológica

«**LA MATERIA** de los bienes culturales, antes incluso de que se conocieran como tales, fue interpretada como el contenedor de una serie de valores, cuya definición se fue elaborando a lo largo del S. XX». ¹² La misma autora, haciendo referencia a la síntesis realizada por Olaia Fontal Merillas en su texto *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e internet*, consolida a través de seis aspectos, los valores referentes a la construcción colectiva que ha representado la definición del Patrimonio Cultural: valor de uso, valor material, valor simbólico o relacional, valor histórico y valor emotivo. Estos valores, no son propios del patrimonio *per se*, es el ser humano quien los define, consolida y capitaliza como el sustento de la identidad individual y colectiva; las comunidades emplean estos bienes y valores como «referente común sobre el que ser, actuar, comunicarse, pensar, sentirse de un lugar, tener determinados gustos, etcétera». ¹³

«El objeto cultural es, como transmisor del pasado, único e irremplazable y lo es a través de su materia [...] lleva en sí mismo la acción del tiempo sobre la materia». ¹⁴ El objeto cultural es por sus características un dispositivo de memoria, un contenedor de información recopilada en el tiempo, materializaciones simbólicas en las cuales convergen el tiempo y el lugar constituyendo la materia de la cual se nutre la memoria individual y la colectiva. Estos dispositivos se convierten en lugares de memoria que representan la ubicación física del acto del recuerdo, lugares donde

los actores sociales inscriben territorialmente su cotidianidad, componiendo así una temática de interés en torno a la compleja pluralidad que ofrece el mundo actual frente al concepto de patrimonio. Teniendo en cuenta lo anterior, la construcción del Patrimonio Cultural como hecho colectivo, implica entender que el proceso de configuración de memoria es subjetivo y se ancla en experiencias y en marcas simbólicas y materiales; además, ponerlo en valor, visibilizarlo y develarlo, demanda «*historizar*» las memorias, reconocer los cambios históricos no solo en el aspecto cultural, sino en el «lugar» asignado a la memoria por cada sociedad. ¹⁵

Considerando que un *lugar de memoria* se define como un territorio conformado por factores materiales e inmateriales, compone un hecho clave para el estudio del Patrimonio Cultural, en la medida en que, a través de estos como construcción conceptual, es posible no solo orientar los procesos de lectura territorial mediante variables diversas, sino también ejemplificar la relación sistémica existente entre los varios componentes articuladores del Patrimonio Cultural como sistema vivo y sus valores en tanto sinergias que lo configuran y determinan. Elizabeth Jelin los define como la dimensión territorial y espacial de la memoria, ubicando sentidos simbólicos dentro del territorio físico.

En este orden de ideas, los *lugares de memoria* también representan una alternativa metodológica para la comprensión y reflexión frente al concepto de

Patrimonio Cultural, toda vez que entender sus componentes y ponerlos en correspondencia, abre la mirada a quien los estudia respecto a las relaciones continuas que en ellos se configuran. Con el ánimo de consolidar un ejercicio de reflexión sobre el Centro de Medellín, específicamente en el corredor de la Avenida La Playa, se propuso un proceso de lectura sobre este territorio que se estableció como una metodología aplicable para la valoración de los *lugares de memoria*, su configuración y composición.

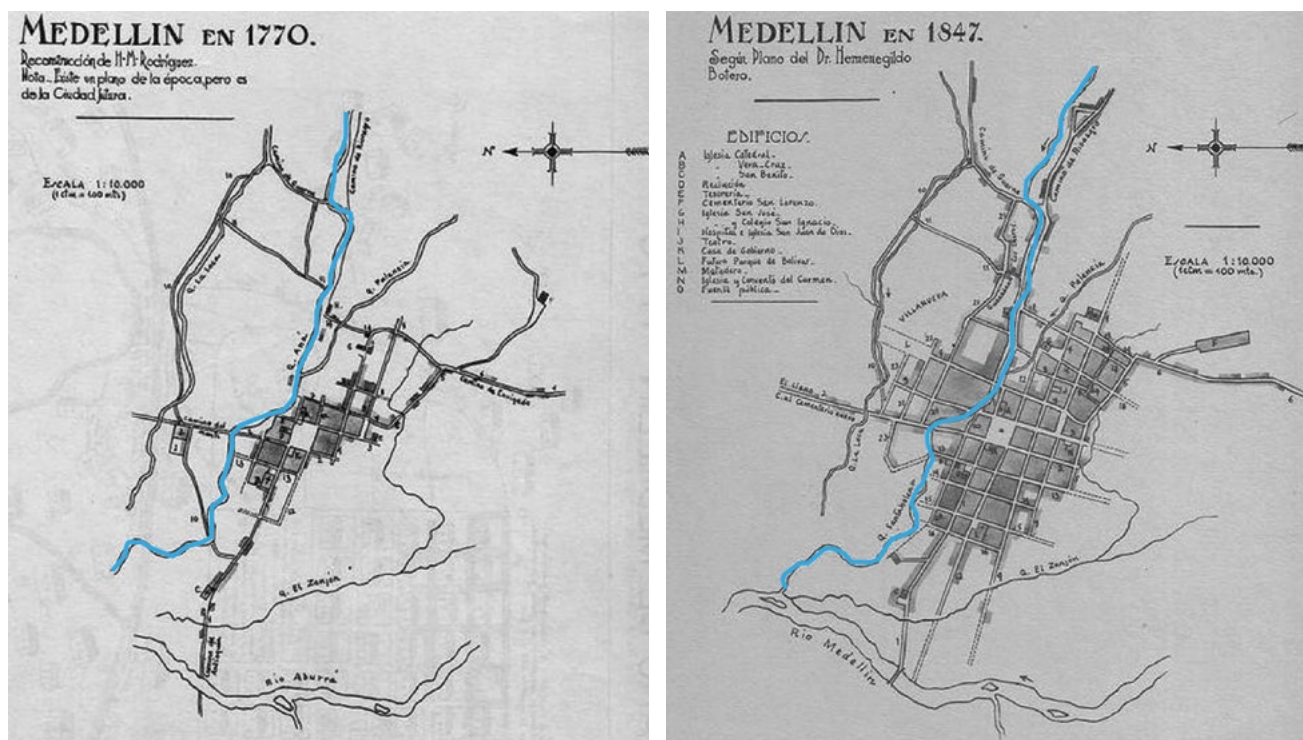
La ciudad de Medellín tuvo una fundación tardía,¹⁶ a diferencia de otras ciudades del país, el Valle de Aburrá, zona geográfica donde se localiza, tuvo un poblamiento disperso, con algunos agrupamientos espontáneos de mayor densidad, entre los cuales el más importante era el llamado Sitio de Aná, donde estaban agregadas más de 30 familias españolas, otras de mestizos y mulatos, además contaban con iglesia, cura y se organizaron con los criterios urbanos tradicionales de pueblo.¹⁷ Este asentamiento se encontraba delimitado hacia el norte por la Quebrada Santa

Elena, barrera natural que sería superada en la primera mitad del siglo XIX, debido a procesos migratorios, los cuales aumentaron considerablemente la población y obligaron al crecimiento hacia el norte convirtiendo a la quebrada misma en el centro de la ciudad, lo cual llevaría, posteriormente, a sus procesos de embellecimiento bajo la idea de un paseo urbano que consolidaría el corredor de La Playa.

En la planimetría, que a continuación se presenta, se puede evidenciar el proceso de crecimiento urbano hacia el norte del asentamiento, convirtiendo a la Quebrada Santa Elena y al paseo La Playa, en el centro de la ciudad desde diversos puntos de vista, ya que no solo sería en el ámbito físico espacial, sino también como referencia urbana, desde los oficios desarrollados en la época, los recursos naturales disponibles, el valor del paisaje urbano, la consolidación de tradiciones y costumbres, en torno al ocio y la representatividad social que suponía el asentarse en sus inmediaciones.

[**Figura 4.** Relación del poblamiento de la Ciudad con la Quebrada Santa Elena.]

Fuente: Elaboración de las autoras a partir de planimetría histórica reconstruida por H. M. Rodríguez y Hermenegildo Botero.



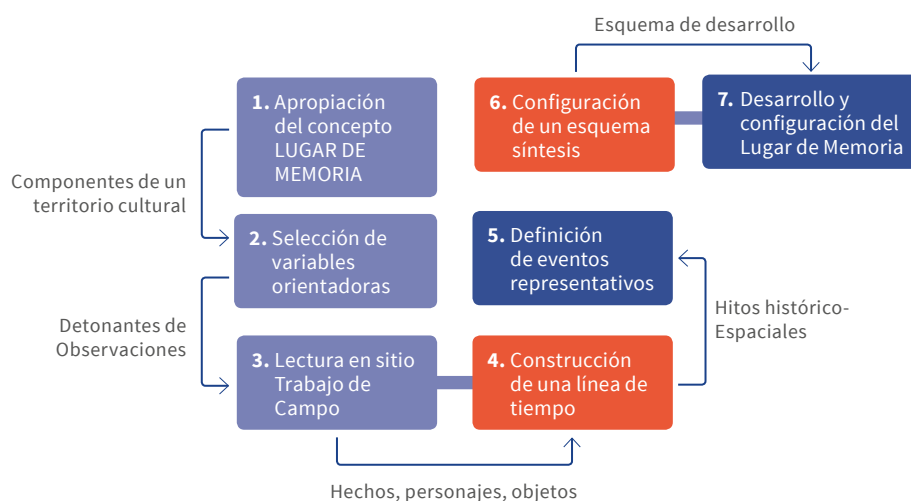
La segunda mitad del siglo XX aumentaría aún más la población con el fortalecimiento de las industrias de la ciudad, generando diversas dinámicas y problemáticas no solo en el Centro de Medellín, sino en las áreas de expansión urbana tanto planificadas como de desarrollo espontáneo, afectando de manera indirecta al corredor de La Playa. Varios historiadores hacen mención, que a inicios de este siglo el corredor de la Playa era un lugar donde se emplazaban elegantes construcciones de acaudalados propietarios que vertían sus aguas al cauce de la quebrada, lo que apresuro el cubrimiento de esta, dadas las condiciones desfavorables de higiene y salubridad que se empezaron a presentar en el sitio. No obstante, a lo anterior el corredor de La Playa y sus vías transversales en los cruces con la misma, componen un epicentro de oferta cultural, gastronómica y de actividad social. Este proceso de consolidación histórica, así como los diferentes acontecimientos, costumbres, hechos y tradiciones asociados a este eje urbano, lo caracterizan como un componente clave de la historia de la ciudad y por lo tanto, un lugar de construcción de memoria colectiva.



[Figura 5. Avenida La Playa antes y después de su proceso de cobertura.
Fotografías de Gabriel Carvajal.]
Fuente: Colección Biblioteca Pública Piloto.
<http://patrimonio.bibliotecapiloto.gov.co>

En este contexto, la metodología propuesta tiene como finalidad orientar un proceso de lectura urbana, más allá del ámbito espacial, buscando hacer un reconocimiento de diferentes aspectos inmateriales, a partir de los cuales es posible establecer una línea de tiempo de actores, sucesos, tradiciones, símbolos y valores intangibles que, inscritos en un territorio específico, conforman un *lugar de memoria* y ponen de manifiesto

componentes tácitos del Patrimonio Cultural de la ciudad. Este proceso de lectura construido por el grupo de investigadores y validado en una primera instancia con estudiantes en formación investigativa del pregrado en Arquitectura de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, se orientó desde una serie de acciones y actividades que se explican en detalle a continuación y se sintetizan en la figura 6.



[Figura 6. Esquema síntesis del proceso metodológico.]

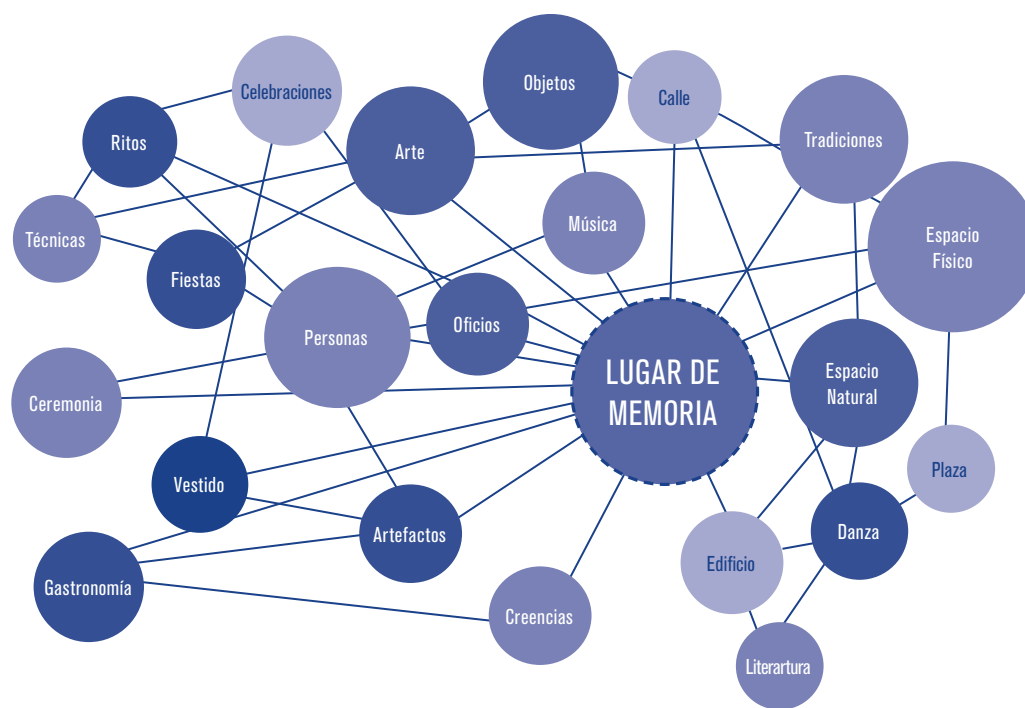
Fuente: Elaboración de las autoras.

Apropiación del concepto Lugar de Memoria

EL PRIMER PASO de la metodología implica necesariamente la apropiación del concepto, teniendo en cuenta que los estudiantes, a partir de la formación en arquitectura, han concentrado siempre la mirada en el espacio como aspecto fundamental del desarrollo de sus estudios. En este sentido, lo que se busca es una sensibilización frente a lo que representa el espacio como materialización simbólica de factores transversales y valores inmateriales, el acercamiento al concepto de «territorio cultural» como expresión simultánea de los aspectos propios del patrimonio material e inmaterial. Para efectos de este proceso, se empleó la figura 7, a partir de la cual se pretenden establecer las

relaciones entre los diferentes aspectos que componen un territorio cultural y, por lo tanto, son la base conceptual de los lugares de memoria.

Esta apropiación conceptual sensibiliza al *actor* frente a los diferentes componentes del territorio que quedan relegados o subyacentes al entender el espacio como elemento de soporte de la vida humana. Además, le permite comprender las correspondencias que existen y persisten en el tiempo, a través de las manifestaciones culturales que componen el patrimonio inmaterial, y que se convierten en el efecto de valor que significa al espacio como contenedor y escenario de la cotidianidad y la memoria colectiva.



[Figura 7. Mapa de componentes de un territorio cultural.]

Fuente: Elaboración de las autoras.

a. Selección de variables orientadoras

Partiendo del mapa de componentes de un territorio cultural, cada estudiante selecciona un aspecto material y un aspecto inmaterial de su interés, esto, con el fin de imbricar las dos dimensiones del Patrimonio Cultural para establecer conexiones entre ellas y lograr así la definición del concepto a partir del ejercicio práctico de reconocimiento. Estas dos variables de análisis componen el eje directriz de la mirada investigativa y relacionan los conocimientos previamente adquiridos acerca del espacio urbano arquitectónico, entendiendo las edificaciones, el espacio público, la calle, las materializaciones artísticas, entre otros aspectos, con los nuevos cuestionamientos y perspectivas que incluyen los valores inmateriales como componente activo del proceso de lectura territorial.

b. Lectura en sitio-trabajo de campo

Teniendo en cuenta las dos variables elegidas por cada estudiante, se realiza un recorrido por el lugar de trabajo, el corredor histórico de la Playa en la ciudad de Medellín, donde cada uno realiza una búsqueda consciente de los enlaces entre el espacio y las manifestaciones inmateriales presentes, buscando relaciones no solo desde la observación en sitio, sino desde el conocimiento histórico previo de la composición urbana del sector, que es propio de la disciplina de la arquitectura y que debe reforzarse a través de lecturas previas al trabajo en campo.

En este recorrido, se tiene como objetivo principal la recopilación de información relacionada con tres ejes temáticos:

- i. **Los hechos:** entendidos como aquellos aspectos que, a través de la historia, han marcado los procesos de transformación, definiendo el espacio construido como referente en un proceso de construcción acumulativa en el tiempo que aporta un valor que trasciende las modificaciones de los valores inmateriales en relación.
- ii. **Los personajes:** en este eje temático, se incluyen los oficios, los personajes cotidianos y/o singulares y los grandes representantes en la historia de las manifestaciones humanas en el territorio.
- iii. **Los objetos:** hacen referencia a los hechos espaciales a diversas escalas, desde una pieza objetual de uso común hasta edificaciones representativas e incluso artefactos que modifican la relación con el espacio público y privado.

El resultado del trabajo de campo, se consolida a través de una «bitácora» donde se registran las diferentes observaciones, resaltando los tres ejes temáticos bajo la perspectiva de las variables asumidas como orientadoras de la observación. Este proceso de compilación y sistematización de los datos a través del dibujo establece principios de reconocimiento, en la medida en que la representación espacial exige al estudiante la identificación de diversos componentes de la imagen urbana.

c. Construcción de una línea de tiempo

Los hechos, los personajes y los objetos se convierten en los elementos claves para la configuración de una línea de tiempo por parte de cada estudiante, cuyo objetivo principal es construir la secuencia histórica del lugar, a partir de cada una de las temáticas particulares abordada, localizando en ella las problemáticas, causas, consecuencias y soportes históricos de las diversas situaciones identificadas en el trabajo de campo.

Para la construcción de esta línea de tiempo, se establecen los siguientes principios:

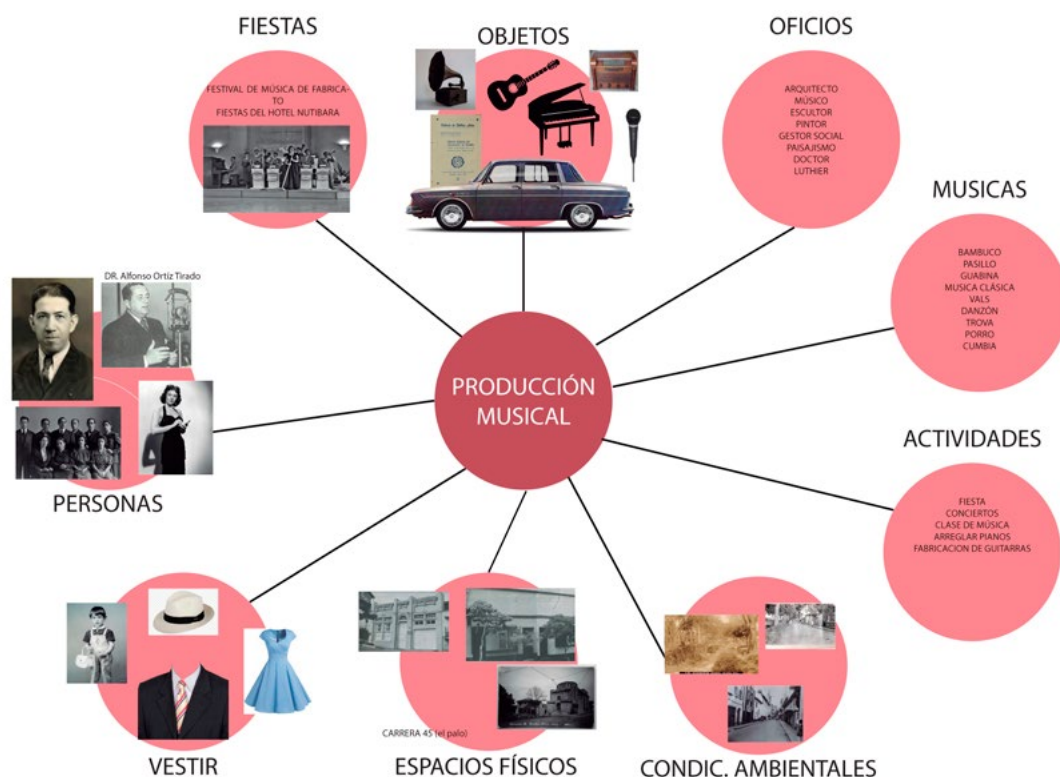
- i. La periodización temporal parte de los hechos representativos en relación con las variables elegidas, primando así los hitos temporales significativos sobre la división cronológica específica o la definición de fechas de manera exhaustiva. En este sentido, lo que se propone puntualmente es entender los diferentes momentos característicos de la composición histórica del lugar, que se evidencia en las huellas presentes en el sitio, tanto desde el punto de vista material como inmaterial.
- ii. Los personajes y los objetos como referencias temáticas para desarrollar a lo largo del tiempo, partiendo del principio de integridad en el análisis que demanda no solo concretar la forma como las huellas espaciales han materializado el paso del tiempo, sino también registrando las manifestaciones que, a través de los grupos humanos, se reflejan en el espacio, influyendo en la configuración de su valor.

Los resultados de este paso de la metodología son claves dentro del proceso de configuración del *lugar de memoria*, ya que, si bien se plantean como una secuencia lineal de acciones sucesivas, su determinación como elemento principal de construcción de la memoria del lugar es una herramienta que desde su construcción se convierte en un receptor de información. Alimentándose continuamente del proceso investigativo, profundiza su contenido a través de la consulta de fuentes primarias y secundarias, y se convierte en el instrumento orientador para la identificación de problemáticas, formulación de hipótesis, reconocimiento de aspectos relevantes y comprensión del concepto de «Patrimonio Cultural», como sistema complejo de hechos y relaciones humanas que se reflejan en el espacio físico, representando la concreción de la cultura humana.

La figura 8 ejemplifica, a través de uno de los trabajos realizados por un estudiante perteneciente al proyecto de investigación, la construcción temporal de la influencia de la música en la configuración espacial del corredor de la Playa en Medellín. Allí se pueden apreciar los espacios representativos, los personajes que caracterizan cada época y la forma en que estos se relacionan con el fortalecimiento urbano de algunos sectores.



[Figura 8. Mapa de componentes de un territorio cultural. David Álvarez Hernández. *La música en el corredor de La playa* (2019).]
 Fuente: Elaboración por parte de estudiante adjunto a la investigación.



[Figura 9. *Revolución fonográfica* (2019).]

Fuente: Elaboración por parte de estudiante adjunto a la investigación. Elaboración del estudiante David Álvarez Hernández para la monografía de grado titulada *Revolución fonográfica* - UPB dirigida por las autoras (2019).

d. Definición de eventos representativos

Con base en la línea de tiempo y la configuración histórica, se rastrean los eventos claves que marcaron la memoria desde el punto de vista abordado por cada estudiante en su estudio, buscando identificar un momento particular que represente la concreción de los aspectos más relevantes respecto a la composición de tradiciones, símbolos, costumbres, legados artísticos o personajes trascendentales, junto con los elementos urbanos y espaciales asociados. En la figura 8, se ha resaltado con un recuadro punteado en rojo el momento de la *revolución fonográfica*, específicamente durante los años 40 cuando se da la consolidación de la música como un hecho representativo de la ciudad, componiendo relaciones a través del corredor de La Playa donde se compraban y vendían productos y objetos relacionados con la música, se situaban los espacios de estudio, preparación, composición y exposición de esta manifestación artística, e incluso, se localizaban las viviendas de los personajes más representativos.

e. Configuración de un esquema síntesis

El momento histórico clave identificado en la línea

de tiempo por cada estudiante marca el punto de partida para la configuración de un esquema que planteará los aspectos relevantes desde el punto de vista material e inmaterial, relacionados con las variables abordadas. Este esquema síntesis será elucidario para comprender los elementos en relación que se pueden evidenciar y valorar en el proceso de conformación del *lugar de memoria* y que, por lo tanto, componen la base significativa del patrimonio cultural asociado a un territorio específico. En este sentido, marca a la vez una conclusión y un punto de partida, porque desde allí también se traza el camino de investigación final, entendiendo cada uno de sus componentes como elementos que se van a caracterizar y valorar en el proceso de configuración.

Este esquema síntesis, tal como se evidencia en la figura 9, reúne aspectos de carácter material e inmaterial que se abordan retomando el mapa de componentes de un territorio cultural (véase [Fig. 7]) Se define así un proceso articulado, con origen en el momento de concreción y apropiación conceptual por parte del estudiante hasta su aplicación a través del ejercicio práctico traducido en la lectura territorial.

f. Desarrollo y configuración de un lugar de memoria

La etapa final de la metodología propuesta y aplicada se compone como un ejercicio autónomo de investigación por parte del estudiante, quien, tras haber superado las etapas anteriores tiene asimiladas las siguientes competencias:

- i. Reconocer el concepto de *lugar de memoria* en el marco del Patrimonio Cultural, a partir de sus representaciones materiales e inmateriales.
- ii. Relacionar diferentes variables compositivas de los territorios culturales, para la configuración de un *lugar de memoria* desde la perspectiva del Patrimonio Cultural.
- iii. Identificar, a partir de una experiencia etnográfica, los componentes claves de las dinámicas humanas que se *espacializan* en el territorio, y a través del tiempo conforman la memoria colectiva.
- iv. Configurar una línea de tiempo a partir de hechos claves y variables de análisis que permita componer la memoria de un territorio.

Con estas capacidades, el estudiante se encuentra frente a una construcción que, partiendo de los diferentes productos, le permite no solo vincular los conceptos de *lugar de memoria* y Patrimonio Cultural, sino tener claridad frente a la diversidad de componentes que lo conforman. Estos componentes, en la etapa final, deben ser descritos y valorados por sus elementos característicos y su importancia en el tiempo, por lo cual la línea del tiempo y el esquema síntesis se convierten en las principales herramientas de la metodología, no solo desde el punto de vista investigativo, sino como enlaces del proceso de aprehensión del conocimiento en torno al Patrimonio Cultural.

La aplicación de esta metodología ha permitido tener como principal resultado el acercamiento a la ciudad y sus componentes más allá del espacio físico, entendiendo esta como un soporte de la cultura y la sociedad y asociando sus manifestaciones al espacio físico. Es fundamental destacar la importancia que representa el paso a paso en el proceso de reconocimiento del Patrimonio Cultural, en tanto acerca a los estudiantes a la diversidad de valores subyacentes en los espacios construidos.

Uno de los principales retos evidenciado durante el proceso de aplicación, se encuentra en la búsqueda y compilación de información histórica, toda vez que la formación del arquitecto no ahonda en temas de investigación en fuentes primarias ni indagaciones en fuentes históricas. En este sentido, ha sido muy enriquecedor el proceso ya que, además de apropiarse el concepto de *lugar de memoria* y aplicar la lectura territorial en el proceso de valoración patrimonial, los estudiantes enriquecen sus procesos educativos a través del acercamiento a disciplinas transversales a la arquitectura que la complementan y fortalecen.

Además de constituir una estrategia metodológica, la apropiación del concepto de lugar de memoria se convierte también en una herramienta de divulgación del conocimiento histórico y cultural del territorio, simplificando sus componentes, develando sus hechos representativos y tejiendo las relaciones entre todos los actores, sucesos y objetos que se entrelazan para componer el Patrimonio Cultural.

3

Conclusiones

LA MEMORIA, como construcción colectiva, representa un diálogo continuo entre diferentes posturas, saberes, prácticas y vivencias. En este sentido, está cargada de simbolismos y arraigos que definen los procesos de identidad de una comunidad y que trascienden el plano inmaterial individual para inscribirse en hechos materiales de carácter urbano. De esta forma, imprime en los territorios, valores específicos cohesionadores, a través del Patrimonio Cultural, lo material y lo abstracto de la cultura humana. Así, hablar de los lugares de la memoria es una temática de interés para todos, en la medida en que estos nos representan en lo individual y lo colectivo, manifestando de maneras diversas las características sociales y el trasegar histórico de los acontecimientos que marcan las particularidades de una comunidad.

Por lo anterior, reducir el concepto de *lugar de memoria* a las condiciones de violencia y conflicto, deja de lado la concepción de la memoria misma y sus inscripciones físicas que persisten como huellas en los territorios, aminorando el valor que tienen *per se* al alojarse en los sistemas culturales vivos que compactan la sociedad compuesta de individualidades, traduciéndola en unanimidades históricas, significantes y simbólicas. Ampliar la mirada propone, entonces, posibilidades ilimitadas frente a las oportunidades de visibilidad, divulgación, valoración y significación de las ciudades y los territorios que, a través de los *lugares de memoria*, se explican y comprenden en diversas capas de información que permean lo material y lo inmaterial.

El desarrollo de la metodología para configurar los *lugares de memoria* ha representado un proceso pedagógico que trasciende el patrimonio material, suscitando nuevos cuestionamientos frente a la significación del espacio como constructor de las ciudades y reivindicando

el papel de los actores, las relaciones humanas, las tradiciones, las manifestaciones culturales y la historia. Simultáneamente, ha propiciado una lectura integral del territorio donde la comprensión de la importancia del Patrimonio Cultural como concepto resulta siendo el logro más importante, que se amplía y se entiende más allá de los límites del reconocimiento y legitimidad institucional, y que abarca todos los aspectos de la historia y la cultura que se encuentran en convergencia en un determinado lugar para dotarlo de valores y memoria, y visibilizarlo desde ellos mismos.

En su aplicación metodológica, el proceso pedagógico propuesto exige propender por el desarrollo de estrategias y/o actividades de construcción colectiva del conocimiento que involucren una visión holística del lugar, aprovechando la historia como eje articulador y configurador de los espacios, a través de la apropiación de los grupos humanos que han dejado huellas materiales e inmateriales que, en la actualidad, permanecen como un relato vivo de sus cotidianidades. Esto, como una forma de aprender y enseñar que el pasado no es una situación finita que queda atrás, sino una oportunidad para comprender los fenómenos que se presentan en el presente y que constituyen el nuevo patrimonio de las ciudades.

Investigar en su propio contexto, a partir de la construcción de memoria urbana, permite a los estudiantes encontrar una nueva forma de aprender a través de la investigación relacional y de análisis, que no solo les aporta un conocimiento contextual sino una forma de aproximarse a otras disciplinas y de ir más allá de la descripción histórica de un lugar para entender, a través de sus transformaciones, los fenómenos urbanos emergentes a los cuales se enfrentan, y cómo estos pueden constituirse en *lugares de memoria* de la ciudad.

NOTAS

- 1 Fernando de Terán. *El pasado activo. Del uso interesado de la historia para el entendimiento y la construcción de la ciudad* (Madrid: Ediciones Akal, 2009).
- 2 Silvina Fabri «Reflexionar sobre los Lugares de Memoria: los emplazamientos de memoria como marcas territoriales.» *Geograficando* (2010): 101-118.
- 3 Pierre Nora, dir., *Les lieux de mémoire* (París: Gallimard, 1998), 24-25.
- 4 Ibid., 21.
- 5 Elizabeth Jelin y Victoria Langland, *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* (Madrid: Siglo XXI, 2003), 3-4.
- 6 Ley 26.691 de 2011. Por la cual se declaran Sitios de Memoria del Terrorismo de Estado, a los lugares que funcionaron como centros clandestinos de represión ilegal. Junio 29 de 2011. Promulgada el 27 de julio de 2011. <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/sitiosdememoria>.
- 7 Resolución de la Comisión de Derechos Humanos de Naciones Unidas del 8 de febrero de 2005.
- 8 Centro Nacional de Memoria Histórica (2018).
- 9 https://elpais.com/cultura/2018/04/28/actualidad/1524944416_547704.html.
- 10 <https://whc.unesco.org/en/list/31/>.
- 11 Grupo de investigadores Fundación Erigaie. Convenio Ministerio de Cultura Expediente para la Unesco (2016).
- 12 María Pilar García Cuetos, *El Patrimonio Cultural. Conceptos básicos* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011), 69.
- 13 Olaia Fontal Merillas, *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e internet* (Gijón: Ediciones Trea, 2003).
- 14 Ignacio González-Varas Ibáñez, *Las Ruinas de la memoria. Ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural* (México: Siglo XXI, 2014), 126.
- 15 Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI, 2002).
- 16 Medellín fue fundada en 1675, fue erigida como Villa inicialmente y en el año 1813 se le concedió el título de ciudad. No obstante, lo anterior, solo se consolidó como capital de la provincia de Antioquia en 1826, hasta entonces la capital era Santa Fe de Antioquia por su cercanía a los yacimientos mineros en explotación.
- 17 Fernando Botero Herrera, *Medellín 1890-1950: historia urbana y juego de intereses* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1996).

REFERENCIAS

- Botero Herrera, Fernando. *Medellín 1890-1950: historia urbana y juego de intereses*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1996.
- Centro Nacional de Memoria Histórica, adscrito al Departamento para la Prosperidad Social, 2018.
- de Terán, Fernando. *El pasado activo. Del uso interesado de la historia para el entendimiento y la construcción de la ciudad*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- Fabri, Silvina. «Reflexionar sobre los Lugares de Memoria: los emplazamientos de memoria como marcas territoriales.» *Geograficando*, 2010: 101-118.
- Fontal Merillas, Olaia. *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e internet*. Gijón, ES: Trea, 2003.
- García Cuetos, María Pilar. *El patrimonio cultural. Conceptos básicos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.
- González-Varas Ibáñez, Ignacio. *Las ruinas de la memoria*. México: Siglo XXI, 2014.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Jelin, Elizabeth y Victoria Langland, comps. *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid/Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Nora, Pierre, dir. *Les lieux de mémoire [Los lugares de la memoria]*. París: Gallimard, 1998.

OTRAS FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/sitiosdememoria>
- https://elpais.com/cultura/2018/04/28/actualidad/1524944416_547704.html
- <https://whc.unesco.org/en/list/31/>
- http://www.jorgeorlandomelo.com/espaciomedellinhtm#_ftn14

DOCUMENTOS INSTITUCIONALES

- Ministerio de Cultura/Fundación Erigaie. Convenio de Asociación. Expediente para la inclusión de la Zona Bananera como Patrimonio Mundial. Unesco (2016).
- Resolución de la Comisión de Derechos Humanos de Naciones Unidas (8 de febrero de 2005).

MEMORIA HISTORIA:

ALBERTO SALDARRIAGA ROA*

DE LA

PUBLICACIONES DE
ARQUITECTURA COLOMBIANA

Fecha de recepción: 13 de febrero de 2019

Fecha de aceptación: 31 de julio de 2019

Sugerencia de citación: Saldarriaga Roa, Alberto. Memoria de la historia: publicaciones de arquitectura colombiana. *La Tadeo DeArte* 5, n.º 5, 2019: 42-63. doi: 10.21789/24223158.1596.

* Profesor emérito de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia

asaldarriagaroa@gmail.com

ESTE ARTÍCULO hace parte de una investigación en curso sobre la escritura de la historia de la arquitectura en Colombia, iniciada en 2014, en la cual se propuso como objeto de estudio dar cuenta de los modos como se ha escrito dicha historia a lo largo del siglo XX e inicios del siglo XXI. El punto de partida fue la construcción de una muestra bibliográfica básica de 218 títulos, que cumple el papel de un «estado del arte» en cuanto a publicaciones sobre el tema se refiere. Los títulos incluidos en la bibliografía se clasificaron de acuerdo al año de su publicación, en tres grandes períodos cronológicos: primera y segunda mitad del siglo XX y primeras décadas del siglo XXI. Por su parte, la clasificación temática incluye los siguientes campos: historia urbana (67 títulos), historia general (15 títulos), historia de la arquitectura colonial (24 títulos), historia de la arquitectura republicana (20 títulos), historia de la arquitectura moderna (35 títulos) y monografías (56 títulos). Con base en los resultados de esta clasificación, se destacaron, con cierto detalle, 26 publicaciones que revisten un carácter especial, bien sea por ser avances tempranos, por ser las primeras en tratar determinado campo temático o por representar un punto de giro en el curso de la escritura de la historia. Esta mirada permite presentar algunas conclusiones sobre el desarrollo cronológico y temático de la producción editorial derivada de este campo de estudio.

THIS ARTICLE is part of an ongoing investigation into the writing of architectural history in Colombia, initiated in 2014. The focus is to remark about how this history was written throughout the 20th century and early 21st century. The starting point was the construction of a basic bibliographic of 218 titles, which configures the actual "state of the art" in terms of publications on the subject. The titles included were classified according to the publication year, in three major chronological periods: first and second half of the 20th century and the first decades of the 21st century. In addition, the thematic classification includes the following fields: urban history (67 titles), general history (15 titles), colonial architecture history (24 titles), republican architecture history (20 titles), modern architecture history (35 titles) and monographs (56 titles). Based on the results of this classification, 26 publications were highlighted in some detail, either because they were early advances, because they were the first to deal with specific thematic fields or because they represented a turning point in the course of the writing history. This view allows presenting some conclusions about the chronological and thematic development of editorial production centered on this field of study.

**HISTORIOGRAFÍA,
HISTORIA DE
ARQUITECTURA,
HISTORIA URBANA,
SIGLO XX.**

HISTORIOGRAPHY,
ARCHITECTURAL HISTORY,
URBAN HISTORY,
20TH CENTURY

AHORA BIEN, del mismo modo que el acontecimiento histórico, la obra de arte o arquitectura cumplió una determinada función histórica en el momento de su producción y, quizás, en más de un período subsiguiente, incluso hasta la actualidad (no hay ejemplo más evidente de este papel permanente en la historia que el de la arquitectura greco-romana, con su persistente presencia a lo largo de los siglos). Pero, a diferencia del acontecimiento histórico, la consideración del hecho artístico no se agota en el examen de sus circunstancias históricas, pues su permanencia en el tiempo –su permanencia significativa en el tiempo– se debe a una cualidad extrahistórica, esto es su valor artístico o arquitectónico, su condición propia de obra de arte, de monumento.¹

Este artículo hace parte de una investigación en curso sobre la escritura de la historia de la arquitectura en Colombia, iniciada en 2014, en la cual se propuso como objeto de estudio dar cuenta del proceso y de los modos como se ha escrito dicha historia a lo largo del siglo XX e inicios del siglo XXI. Hasta ahora, no se han encontrado publicaciones colombianas que traten específicamente de cómo esta se ha escrito, y solo en muy pocos casos los autores consultados explican su enfoque historiográfico. El punto de partida fue la construcción de una muestra bibliográfica básica de 218 títulos, que cumple el papel de un “estado del arte” en cuanto a publicaciones sobre el tema se refiere. En la selección de títulos se dio preferencia a los libros, y solo en casos excepcionales, se incorporaron artículos o capítulos de libro. Los títulos incluidos en la bibliografía se agruparon según el año de su publicación en tres grandes períodos cronológicos: primera y segunda mitad del siglo XX y primeras décadas del siglo XXI. La clasificación de su contenido se agrupó en los siguientes campos: historia urbana (67 títulos), historia general (15 títulos), historia de la arquitectura colonial (24 títulos), historia de la arquitectura republicana (20 títulos), historia de la arquitectura moderna (35 títulos) y trabajos monográficos (56 títulos). Con base en los resultados de esta clasificación, se destacaron, más detalladamente, 26 publicaciones que revisten un carácter especial, bien sea por ser las primeras en tratar determinado campo temático o por representar un punto de giro en el curso de la escritura de la historia. En el cuadro de síntesis, se presenta el resultado de esta clasificación.

CLASIFICACIÓN CRONOLÓGICA SEGÚN EL CONTENIDO TEMÁTICO

PERIODO	URBANA	GENERAL	COLONIA	REPÚBLICA	MODERNA	MONOGRAFÍAS	TOTAL
1920-1950	3	0	1	0	0	0	4
1951-1960	0	0	3	0	1	0	4
1961-1970	0	0	2	0	1	0	4
1971-1980	2	2	1	2	1	1	9
1981-1990	9	5	4	6	1	9	34
1991-2000	18	4	7	7	9	14	59
2001-2010	16	2	5	3	12	19	57
2010-2017	14	2	1	2	10	10	39
SIN FECHA	5					3	8
TOTAL	67	15	24	20	35	56	218

En este listado bibliográfico, es interesante observar la cantidad apreciable de títulos de historia urbana y el número igualmente significativo de trabajos monográficos. Son pocos los títulos referentes a la historia general de la arquitectura en Colombia, en los que se estudian ejemplos de varios períodos en el territorio actual. Las publicaciones sobre la arquitectura moderna superan en número a los de los dos períodos precedentes. En el primer período (1920-1950), solo se encuentran tres publicaciones sobre historia urbana y una sobre el período colonial. Entre 1951 y 2000, se publicaron 110 trabajos, y entre 2000 y 2017, se encuentran 96 publicaciones. Lo colonial y lo republicano cuentan con un número similar de publicaciones, lo moderno los supera por un margen estrecho y lo monográfico presenta un número apreciable de títulos. Este giro es de importancia pues muestra un cierto distanciamiento de los temas de pasado y un acercamiento a los de la modernidad. Las cuatro últimas décadas son las más prolíficas en cantidad de publicaciones, lo que indica que es a partir de 1980 cuando cobra impulso el trabajo sobre la historia de la arquitectura en Colombia. Todas estas cifras son aproximadas pues es posible que haya varias publicaciones aún no registradas.

Un simple repaso a la selección bibliográfica incluida permite afirmar que la escritura de la historia de la ciudad y de la arquitectura en Colombia es un campo que cuenta ya con una trayectoria reconocida, con bases cada vez más sólidas y con un amplio universo de posibilidades investigativas. La escritura de la historia de la arquitectura colombiana es y será siempre un proyecto inacabado. Cada vez son mayores las exigencias metodológicas, y la mirada crítica a lo que ya se ha hecho da origen a revisiones y a nuevos proyectos. Las historias que abarcan varios períodos han dado paso a otras más focalizadas, cronológica y temáticamente. Los aportes del pasado son siempre valiosos, es necesario leerlos críticamente y entenderlos en el contexto de su producción.

Este artículo está ordenado cronológicamente. De cada período se han seleccionado los ejemplos más representativos o influyentes a los cuales se les dedica una breve reseña. No es un estudio analítico en profundidad de cada texto, solo es una primera aproximación. En el desarrollo futuro de la investigación, esta base documental estará sujeta a una mirada más detallada.

CRONOLOGÍA

PRIMER PERÍODO 1918-1960

LA HISTORIA de la arquitectura en Colombia comenzó a escribirse en forma de relatos dispersos de carácter histórico, con énfasis en el periodo colonial. Las *Crónicas de Bogotá* de Pedro María Ibáñez, publicadas en cuatro tomos al comienzo del siglo XX, se pueden considerar como el soporte de los primeros escritos, en ese caso, de la arquitectura bogotana. Ibáñez (1854-1919), un cronista dedicado al estudio de la historia capitalina, trató distintos aspectos de la ciudad, desde su fundación hasta el momento de su publicación. A lo largo de las crónicas, aparecen numerosas referencias a temas urbanos y a obras de arquitectura, con datos sobre sus autores y sus características. Se identifican así dos temas imprescindibles para el registro de la historia de la arquitectura de Bogotá: las obras o edificios (edificaciones religiosas, civiles, militares, etc.) y sus promotores, o creadores, llámense cantero, albañil, maestro de obra, ingeniero, arquitecto, fundador, obispo, arzobispo, sacerdote, licenciado, prelado, cura, oidor, vecino, deán, alcalde, ministro, presidente, etc. Estos tópicos, propios de la escritura de la historia de la arquitectura, están presentes en todos los trabajos historiográficos posteriores.

Es tal vez por la abundancia de referencias urbanísticas y arquitectónicas que las *Crónicas* de Ibáñez sirvieron como base a autores como Alfredo Ortega Díaz, Guillermo Hernández de Alba, Carlos Martínez Jiménez y Moisés de la Rosa, y continúan ofreciendo su copiosa información a quienes desean acercarse a la historia de Bogotá.²

Los ingenieros Cristóbal Bernal y Darío Rozo pueden ser considerados como precursores tempranos gracias al artículo titulado «Alfarjes Santafereños», escrito conjuntamente y publicado en Bogotá en 1918. En él, se trata el tema del arte constructivo de las techumbres, cúpulas y artesonados de influencia *mudéjar*. En el caso de Santafé, los autores exponen algunos casos de templos religiosos y de casas donde esta técnica (conocida también como carpintería de lo blanco) fue implementada.

El objetivo del texto es interesante. Rozo y Bernal lo escribieron para demostrar que en Santafé de Bogotá se construyeron «alfarjes», es decir techos artesonados en madera, iguales en calidad a los de la ciudad de Lima, elogiados por el historiador español J. Pijoan. Los autores, además de describir algunos de los artesonados santafereños, invitan a indagar sobre el tema del gremio de los alarifes o carpinteros españoles y criollos que con sus conocimientos en

geometría y dominio de las técnicas necesarias para la ejecución de cubiertas mudéjar, fueron presencia obligada en la construcción de la ciudad en sus primeros siglos de existencia. También prestan especial atención a los techos de las iglesias de La Concepción, Las Nieves (demolida), San Francisco, Santo Domingo (demolida), San Diego, La Tercera, San Ignacio, La Candelaria y Las Aguas. Hacen también mención a alfarjes construidos en algunas casas particulares. Una cualidad del texto es el empleo de abundantes referencias a pie de página. Es de especial interés una cita incluida en la página ocho del libro, tomada de un documento de 1660, en la que se da cuenta del levantamiento de la capilla mayor de la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves en Santafé. Las fotografías de los artesonados de los diferentes templos que aparecen en el escrito fueron tomadas por los autores mismos.³

En 1924, Cristóbal Bernal publicó «Templos y palacios bogotanos», título prestado de otro que fuera publicado en la revista *Cromos* por el presbítero Juan C. García, cuyas apreciaciones sobre la arquitectura bogotana Bernal descalificaba rotundamente. Este opúsculo tiene poco valor desde el punto de vista historiográfico, pero es relevante porque pone en evidencia los prejuicios en contra de la arquitectura del momento. Bernal considera de poco o ningún valor la iglesia de Lourdes, el Palacio Municipal y el templo del Voto Nacional, a los que califica como *esperpentos*, pero alaba la obra del Colegio de San Bartolomé del ingeniero Carlos Camargo Quiñones. En cuanto a los *palacios coloniales* menciona los claustros de Santo Domingo, El Rosario y San Bartolomé, las casas del Marqués de San Jorge y otras que muestran en sus fachadas la *influencia morisca*, edificaciones que distan mucho de ser consideradas como *palacios*.

En el presente artículo, se encuentra un listado de profesionales que, según Bernal, contribuyeron al embellecimiento de la ciudad (a pesar de llamar *esperpentos* algunas de sus obras). Figuran allí nombres muy conocidos como los de Alberto Manrique Martín, Escipión Rodríguez, Gastón Lelarge, Arturo Jaramillo y Mr. (Robert M.) Farrington junto a otros menos conocidos como Mauricio Jalvo, Benjamín Dissaan Canals, Andrés Santodomingo Navas, Diego Tobar Borda y Joaquín Fonseca; los primeros han sido ampliamente reconocidos en estudios historiográficos posteriores, los otros han sido ignorados.⁴

Bernal declara abiertamente su hispanismo en los términos tomados del prólogo de un texto titulado

Europa trágica de Ricardo León, cita donde se percibe con claridad una manera de pensar de sectores de la élite bogotana, en boga en ese entonces.

Muy bien me parece la idea del españolismo en nuestra arquitectura; hijos somos de españoles y debemos llevarlo a mucha honra, pues aunque se halle abatida en los últimos tiempos, ha sido «España, madre de naciones, solar de caballeros merced a los cuales tiene en la Historia silla principal, corona de reina, y ejerce todavía en el mundo tutela de gentes y magisterio de almas».

La arquitectura de Bogotá, de Alfredo Ortega Díaz, escrita entre 1922 y 1924, se publicó primero en los números 373 y 374 del volumen XXXI de los *Anales de Ingeniería* y luego en formato de libro en la Editorial Minerva de Bogotá. En más de un sentido, puede considerarse como el primer ensayo historiográficamente significativo, cuyo tema central es la arquitectura. Ortega Díaz (1874-1959), ingeniero de profesión, inicia su libro con una ojeada crítica a la ciudad de Bogotá, con cierta añoranza de su pasado colonial y con la consideración de los efectos de la industrialización y de las reformas físicas consideradas por él como «epidemia», por ser «una mezcla híbrida de estilos que lejos de embellecerla, como se ha pretendido, más bien la afean». Esto denota, desde un comienzo, la añoranza, ya enunciada por Bernal, del pasado colonial santafereño, y también cierto recelo frente a la arquitectura que se construía en Bogotá en la primera década del siglo XX. Esta actitud, como ya se ha dicho, permeará, por varias décadas más, la mirada al pasado y el presente de la arquitectura en Colombia.⁵

Ortega inicia su recorrido por la arquitectura bogotana con una breve sección sobre la arquitectura indígena, la que, según su punto de vista, no ejerció influencia alguna en las construcciones españolas del período colonial. De la lectura de las crónicas de Juan de Castellanos, deduce que las construcciones con las cuales contaba la población indígena chibcha al momento de la llegada de los españoles eran «construcciones modestas hechas de madera, cañizos, barro y paja para los muros y la cubierta» y que, por el contrario, los alcázares o construcciones de jefes indígenas fueron construcciones vistosas y fortalecidas.⁶ Para Ortega, era extraño que los chibchas, teniendo a la mano la materia prima: piedra de sillar, roca calcárea, arena y arcillas plásticas, no las emplearan en edificaciones más resistentes y duraderas, como sí lo hicieron los Mayas, Incas y Aztecas. Esta mirada hacia lo indígena local también prevaleció durante décadas y aún se hacen ese tipo de comparaciones.⁷

La mayor parte del texto está dedicada al período colonial con referencias cruzadas entre los

tres siglos de su duración. En relación con las obras de arquitectura mencionadas por Ortega, abundan las referencias a las *Crónicas* de Ibáñez. El texto se traslada, sin solución de continuidad, a los sucesos del siglo XIX, donde se destaca la sección dedicada a la construcción del Capitolio Nacional, que incluye la transcripción completa del informe del arquitecto Thomas Reed al Gobierno en el que explica minuciosamente los principios que se deberían seguir en el proyecto, el programa de necesidades y la descripción del edificio en todas sus partes y detalles. Esta transcripción es un documento único en su género y permite comprender las intenciones del arquitecto Reed en relación con este, el primer gran edificio público de la vida republicana. A la fecha, no existe evidencia alguna sobre la existencia del documento original.⁸

Respecto a la arquitectura del final del siglo XIX y comienzos del XX, el libro de Ortega es pródigo en datos acerca de obras y autores. En el texto, se encuentran los nombres de arquitectos e ingenieros de las obras que Ortega considera dignas de mención, entre ellos, Julián Lombana, Mariano Santamaría, Pedro Cantini, Tomás Reed, Gastón Lelarge, Mauricio Jalvo, Alejandro Manrique, el padre Juan Bautista Arnaud y Robert M. Farrington. La lista de obras en este período es bastante extensa y ha servido como referente para estudios posteriores sobre la arquitectura republicana en la capital.

Uno de los datos de interés que registra el libro de Ortega Díaz es la mención con algunos detalles del Plan Bogotá Futuro, elaborado por el ingeniero Enrique Uribe Ramírez, que ostenta el honor de ser el primero en abarcar la totalidad de la ciudad y del cual se ha conservado el plano general. Otro dato llamativo es la mención al Primer Congreso Panamericano de Arquitectos, celebrado en Uruguay en 1920, de cuyas conclusiones Ortega destaca las referentes al estudio de la historia de la arquitectura y a la creación de Facultades especiales dedicadas a la formación de profesionales capacitados en la materia. Estos temas cobrarían especial importancia en los años posteriores a esa publicación.

El libro *Teatro del arte colonial. Primera jornada en Santa Fe de Bogotá*, del historiador bogotano Guillermo Hernández de Alba, publicado en 1938 como aporte a la celebración del cuarto centenario de la fundación de Bogotá, puede añadirse a este listado de trabajos precursores. El autor trata por igual las artes (pintura, talla en madera) a través de algunos de sus maestros y las obras de arquitectura que aparecen en forma de una secuencia cronológica, desde la recoleta de San Diego (1608) hasta la iglesia de La Candelaria (1686). Cada una de las diez obras, todas fechadas en el siglo XVII, es tratada en una sección especial en la que se mezclan datos de carácter histórico con juicios apreciativos del autor. Este recuento de obras

constituye la contribución de Hernández de Alba a la historiografía de la arquitectura colonial en Bogotá. Un aspecto valorable de su libro es el apoyo en la investigación de archivos: los archivos notariales de Bogotá y Pamplona, el archivo de la Parroquia de las Nieves, los libros del archivo de la ermita de Belén, diversos fondos del Archivo Nacional (hoy Archivo General de la Nación en Bogotá), las crónicas de Juan Flores de Ocaríz, Pedro María Ibáñez y Fray Alonso de Zamora, el Archivo del Departamento de Cundinamarca, algunas biografías, la revista *Cromos* y el diario *El Tiempo*, escrituras, registros de varios escribanos, documentos de la Biblioteca Nacional, el catálogo de Manuscritos de América y el Archivo de la parroquia de San Pedro. Estas fuentes aportan al texto una base documental más explícita que en los trabajos precedentes.

El libro titulado *La arquitectura colonial en Colombia* del historiador argentino Mario Buschiazzo, publicado en Buenos Aires en 1940, es el primer documento en el que se intenta dar una mirada amplia a la arquitectura colonial en varias regiones y ciudades del país y, por su enfoque, se puede considerar como un hito importante en la escritura de la historia arquitectónica del país. El autor considera inicialmente que Colombia es uno de los países hispanoamericanos que cuenta con una gran riqueza arquitectónica de los tiempos coloniales, pero afirma que ha sido muy poco estudiada. Presenta un breve y somero balance historiográfico que se inicia con los escritos de los ingenieros Darío Rozo y Cristóbal Bernal, previamente citados, los cuales califica como *interesantes monografías*. Menciona también el libro de Alfredo Ortega Díaz, al que califica como *folleto* sobre el que no propone ningún comentario especial. La obra de Guillermo Hernández de Alba *Teatro del arte colonial* es calificada como *reciente e importante obra*, y afirma que el suyo es el primer trabajo en el que se incluye un plano, el de la catedral, levantado por el ingeniero Darío Rozo M.

Buschiazzo basa su estudio en la consideración de que las formas arquitectónicas coloniales en Colombia responden a los estilos dominantes en España, lo que se evidencia, por ejemplo, en la ciudad de Tunja. La hispanidad, según su opinión, se pierde al acercarse al Caribe, donde se desarrolla una arquitectura «litoral o costera», dicho en sus propios términos, lo que equivale a reconocer un componente de mestizaje distinto de la «pureza» estilística de Tunja. Valora, en la arquitectura colonial colombiana, su sobriedad exterior y su gran riqueza interior gracias al influjo ejercido por la escuela quiteña en nuestro territorio. Esta influencia ha sido estudiada por otros autores en la talla escultórica en madera y en otros motivos ornamentales.⁹

Mario Buschiazzo trabaja el contenido del escrito en forma de monografías de obras o edificios. Dedica una buena parte del texto a la arquitectura colonial

bogotana, que inicia con la descripción de la construcción de la catedral de Bogotá desde la historia narrada por los cronistas hasta la intervención de la misma realizada por fray Domingo Péres de Péres, en el siglo XIX. Continúa su recorrido con el templo del Sagrario con base en las crónicas de Pedro María Ibáñez y los escritos de José Manuel Groot. Prosigue con el templo de San Francisco y toma como base los escritos de Rozo sobre los artesonados y alfarjes de Santafé. Concluye, finalmente, con una mirada rápida a otros templos y conventos santafereños que considera más destacados durante el periodo colonial en Bogotá.¹⁰ El texto continúa con miradas a la arquitectura de Tunja, Popayán, Cali, Pasto y Cartago y concluye con unas notas sobre la arquitectura del Caribe. En la primera ciudad destaca varios ejemplos de la arquitectura religiosa: la catedral, los templos de Santo Domingo y San Francisco y la iglesia de la Compañía de Jesús. Las joyas de la arquitectura tunjana son, en su concepto, las capillas de Santa Clara y del Rosario.¹¹ Resalta además tres monumentos civiles de la ciudad de Tunja importantes por su «antigüedad y mérito artístico»: la casa del conquistador Suárez Rendón, la del cronista Juan de Castellanos y la portada de la casa que perteneció a la familia de Ladrón de Guevara. En Popayán, ubica como ejemplos de arquitectura civil los casos de la Torre del Reloj y la casa de Doña Asunción Campo de Velasco y como ejemplos de arquitectura religiosa la Catedral y los templos de San Francisco, Santo Domingo, San Agustín y de la Compañía (San José).¹² Manifiesta especial aprecio por el arquitecto Antonio García, autor del templo de San Francisco, obra excelente de arquitectura religiosa.

La intervención de Marcelino (Pérez de) Arroyo en el templo de Santo Domingo de Popayán sirve de puente para dar una corta mirada a la arquitectura colonial de Cali, en especial, a la iglesia de San Francisco, obra de Arroyo, y a la torre mudéjar que Buschiazzo ubica cronológicamente en el mismo conjunto, pero que en realidad es anterior. En Pasto, señala la actual casa colonial de Taminango y la Catedral con su alfarje mudéjar y en Cartago resalta la Casa del Virrey cuya ornamentación exterior considera como de influencia indígena. En un párrafo, menciona el conjunto conventual de Monguí, la iglesia parroquial de Siecha y los templos de Zipaquirá y Chiquinquirá, obras ambas de Fray Domingo de Petrés. Todos estos ejemplos han sido incluidos en los estudios posteriores sobre la arquitectura colonial colombiana.

En la costa del Caribe, Buschiazzo solo toma en cuenta las ciudades de Santa Marta y Cartagena. En Cartagena, valora el «notable conjunto de monumentos históricos y artísticos» y dedica especial atención a la catedral, cuyo plano original se encuentra en el Archivo de Indias y a las fortificaciones. A continuación, se refiere a los conventos de Santo Domingo, San Francisco, al de la Compañía con la iglesia de San Pedro Claver, al

convento de San Diego, al de la Candelaria (La Popa), La Merced y la Iglesia de la Orden Tercera en Getsemaní. En la sección de arquitectura civil, releva edificaciones tales como el hospital de San Sebastián y San Lázaro, el antiguo caserón de la Contaduría Real (Aduanas y Correos en el momento de la escritura del texto), la Casa de la Moneda y el Palacio de la Inquisición con su «magnífica» portada que, junto con el palacio del Virrey en Cartago, califica de «ejemplos especiales en que los cuales el americanismo aflora».¹³

Cabe destacar que el texto de Mario Buschiazzo fue pionero en su enfoque estilístico de la arquitectura del periodo colonial en Colombia. Sorprende que un autor extranjero estuviera tan bien documentado sobre el tema y que enumerara o conociera tantos ejemplos hasta entonces ignorados en los pocos trabajos sobre arquitectura colonial. Es interesante anotar además la mención que hace de las obras de los estudios pioneros anteriormente reseñadas. Años más tarde, hacia 1960, fue el impulsor de la fundación de los institutos de investigaciones estéticas en las universidades Javeriana, de los Andes y Nacional de Bogotá, cuyos trabajos son considerados hoy en día como los primeros intentos formales por escribir la historia de la arquitectura en Colombia.

En 1951, Carlos Martínez Jiménez, junto con Jorge Arango Sanín, ambos arquitectos de profesión, publicaron el libro titulado *Arquitectura en Colombia*, a manera de compilación del material publicado en la revista *Proa* desde su fundación en 1946. En la primera parte del libro, Martínez Jiménez incluyó un artículo titulado «Arquitectura colonial 1538-1810», donde deja su apreciación sobre obras localizadas en Bogotá y en otras regiones y ciudades. Ese artículo tiene el mérito de ser el primer ensayo histórico escrito por Martínez sobre la arquitectura colonial colombiana. Su trabajo se orientó posteriormente hacia la historia urbana del mismo período y especialmente a la de Santafé de Bogotá. En los tres campos fue pionero.

Un trabajo de mayor amplitud es el titulado *Colombia. Monumentos históricos y arqueológicos*, publicado en México en 1955 y cuyo autor es el etnólogo y arqueólogo Luis Duque Gómez, quien contó con el patrocinio del Instituto Panamericano de Geografía e Historia de México. Este balance de investigación arqueológica y etnográfica consta de dos volúmenes titulados *Monumentos y objetos arqueológicos* y *Arte colonial neogranadino. Un estudio somero de algunas de sus características*, respectivamente. El segundo libro, de interés para este artículo, se encuentra dividido en cinco partes o capítulos. La primera titulada «Visión de conjunto» reúne cinco subcapítulos: «Introducción», «Antecedentes del desarrollo arquitectónico», «Los estilos arquitectónicos», «La escultura» y «La pintura». Las siguientes tres partes están dedicadas al estudio de la arquitectura erigida en tres regiones distintas: el litoral Atlántico, el oriente colombiano y

el occidente colombiano. La quinta parte, «Anexo», reúne el compendio de leyes, decretos y proyectos legislativos en defensa, protección y conservación del patrimonio histórico, arquitectónico y arqueológico colombiano cuyo origen se remonta, según el autor, al año 1865. Esta última está conformada también por un listado bibliográfico de 84 textos y 42 fotografías e ilustraciones de iconos arquitectónicos con detalles, pinturas, tallas y esculturas coloniales de las ciudades de Cartagena, Tunja, Monguí, Mariquita, Bogotá y Popayán. Al final, se incluyen un índice alfabético y un listado de las publicaciones de la Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia con sede en México.

El valor de este segundo libro radica en ser una primera aproximación al estudio histórico del patrimonio arquitectónico colombiano. El enfoque del autor corresponde con la concepción hispanizante propia del momento de su preparación, matizada probablemente por la influencia de la escuela historiográfica mexicana y compartida, con seguridad, por otros investigadores latinoamericanos. La identificación de obras anteriormente no incluidas por otros autores es uno de los rasgos característicos de la evolución de la historiografía arquitectónica de Colombia.

Igualmente, Luis Duque Gómez publicó, en 1967, dos tomos del volumen I de la *Historia extensa de Colombia*, el primero titulado *Etnohistoria y arqueología* y el segundo, *Tribus indígenas y sitios arqueológicos*. En este tomo, figuran datos referentes a la arquitectura de los grupos indígenas que habitaban el territorio a comienzos del siglo XVI, sustentados por hallazgos arqueológicos o por textos de algunos cronistas españoles. Este segundo libro es todavía el estudio más extenso que se ha publicado sobre la arquitectura de las culturas precolombinas en Colombia.

Una rápida mirada a los trabajos previamente mencionados permite apreciar que en ellos se aproximaba a la arquitectura en dos sentidos: lo monumental, en obras religiosas o civiles y lo doméstico, en las viviendas. La historia comenzaba a escribirse al comienzo del período colonial; lo indígena se mencionaba tangencialmente gracias a las crónicas de la conquista y, aparte de esto, su rescate se inició gracias a la arqueología. El culto por la arquitectura colonial, por ser herencia hispánica, opacó, a lo largo de este periodo, la valoración de los aportes de la era republicana, en particular, la influencia del historicismo. Lo colonial se leyó a través del concepto de «estilos», tal y como lo propusieron Diego Angulo Iníiguez y Enrique Marco Dorta en sus trabajos basados en la evolución de la arquitectura hispánica. Con ello se afianzó la idea de que, a partir del descubrimiento de América, la arquitectura colonial en el territorio americano fue una réplica de lo que sucedía en la España. La afirmación del «mestizaje» de la arquitectura colonial tardaría algunos años en reconocerse.

CRONOLOGÍA

SEGUNDO PERÍODO 1960-2000

LAS PUBLICACIONES anteriormente mencionadas forman lo que para los fines de este artículo se consideran como los trabajos precursores de una escritura historiográfica más estructurada y orientada por ejemplos externos. Una de esas influencias, muy significativa por cierto, fue el trabajo de los historiadores españoles Diego Angulo Iñiguez y Enrique Marco Dorta quienes incluyeron a Colombia en su *Historia del arte hispanoamericano*, publicada en Barcelona entre 1945 y 1956. El énfasis de estos historiadores recayó, por obvias razones, en la arquitectura del período colonial y su enfoque fue estilístico. Marco Dorta, por su parte, publicó estudios especiales sobre Cartagena y Tunja. Su libro *Cartagena, puerto y plaza fuerte* (1960), es considerado todavía un documento fundamental en el estudio histórico de la arquitectura de esa ciudad. Algo semejante hizo el historiador español Santiago Sebastián cuyo interés por la arquitectura del período colonial en Colombia le permitió elaborar una extensa serie de textos, algunos sobre obras individuales y otros de mayor amplitud y cobertura, como *Arquitectura colonial en Popayán y el Valle del Cauca*, que fue publicado por

la Universidad del Valle en 1965. En sus *Itinerarios Artísticos de la Nueva Granada*, publicados en ese mismo año y sectorizados en tres regiones zona central, costa atlántica y zona occidental, Sebastián hizo una compilación de notas sobre obras arquitectónicas y centros históricos del período colonial en las que estudia minuciosamente los detalles artísticos y ornamentales.

Entre 1960 y 2000, se publicaron varios estudios que habrían de conformar la columna vertebral de la historiografía arquitectónica colombiana. Las investigaciones de los centros universitarios de estudio patrimoniales fueron publicadas en forma de artículos en las revistas *Proa* y *Escala* y en la revista *Apuntes*, fundada por Carlos Arbeláez Camacho como órgano de difusión del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Javeriana. Otros medios de difusión fueron los boletines de la Subdirección de Patrimonio del Instituto Colombiano de Cultura, las revistas universitarias e incluso artículos en revistas y periódicos de amplia circulación. A eso se añaden algunos intentos editoriales ambiciosos que se detallan a continuación.

LA HISTORIA EXTENSA DE COLOMBIA

DE GRAN ENVERGADURA fue el proyecto conjunto de la Academia Colombiana de Historia y la Editorial Lerner titulado *Historia Extensa de Colombia*, cuya publicación se inició en 1967 y que comprende 25 volúmenes compuestos por varios tomos de temas diversos cada uno. El Tomo 4, «La arquitectura colonial en Colombia», escrito por Carlos Arbeláez Camacho y Santiago Sebastián López, hace parte del volumen XX, *Las artes en Colombia*. Carlos Arbeláez Camacho, arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia, y Santiago Sebastián López, historiador español del arte y discípulo del profesor Diego Angulo Iñiguez, especializado en el estudio del arte barroco español e hispanoamericano, pueden considerarse los primeros que abordaron de manera integral el estudio de la arquitectura colonial en Colombia. La iniciativa, según ellos mismos, fue impulsada por el historiador argentino Mario J. Buschiazzo en 1963. Se desarrolló gracias a la oportunidad dada por

la Academia Colombiana de Historia al incluirla como parte del ambicioso proyecto historiográfico denominado la *Historia Extensa de Colombia*.¹⁴ El resultado es un extenso tomo de 555 páginas, dividido en 12 grandes capítulos, el primero de los cuales está dedicado a establecer la plataforma historiográfica desde la cual van a desarrollar su objeto de estudio.

Para dar comienzo al estudio de la historia de la arquitectura colonial en Colombia, Arbeláez Camacho y Sebastián López hacen un recorrido por algunos trabajos significativos, especialmente los de Diego Angulo Iñiguez condensados en su obra *Planos de monumentos de América y Filipinas*, trabajo continuado por Enrique Marco Dorta. Según los autores, la historia del arte colonial se encuentra en un periodo denominado *filológico*, caracterizado por tres aspectos: la crítica de fuentes literarias, la «topografía» o identificación de los monumentos y su historia, casi inexistente en

el momento y, por último, la crítica del estilo de la obra.¹⁵

A partir del capítulo III, Arbeláez Camacho y Sebastián López recurren a una división del contenido basada en el seguimiento de los posibles estilos arquitectónicos que se manifiestan en la arquitectura colonial colombiana. Dada la obsesión de los autores por la terminología y el origen estricto de los órdenes y estilos del arte y la arquitectura, recurren a ellos a lo largo de todo el libro, con reiteradas ejemplificaciones que llegan hasta la presunta identificación de los artífices y el momento del nacimiento de los estilos. Por este motivo, la periodización planteada es por capítulos o estilos propios de lo que es conocido como historia general e historia de los estilos artísticos que para los autores aplican también a la historia de la arquitectura colonial colombiana. El listado temático es el siguiente:

- III. El legado de la Edad Media I: Las últimas expresiones del Gótico
- IV. El legado de la Edad Media II: Persistencia del mudejarismo.
- V. La interpretación del Renacimiento
- VI. Hacia una expresión hispanoamericana
- VII. El Manierismo
- VIII. El ámbito decorativo de la arquitectura neogranadina
- IX. El Barroco I. Su desarrollo en el ámbito de Hispanoamérica
- X. El Barroco II. Su mesura en la Nueva Granada
- XI. El Neoclasicismo
- XII. Arquitectura civil y militar.

Del listado anterior se deduce un recorrido cronológicamente lineal en paralelo al desarrollo de los estilos en España; solo los capítulos VI y XII parecen escapar a esa mirada. Se infiere de ella que la arquitectura colonial o neogranadina es una réplica de la arquitectura hispánica, entre 1492 y 1819. La visión de la arquitectura mestiza está ausente de este enfoque, mientras que la hispanizante ha sido favorita de otros historiadores y, por tanto, es casi la única que ha imperado en el estudio de la arquitectura colonial en Colombia.

En 1986, se publicaron dos nuevos tomos del volumen XX de la *Historia Extensa de Colombia*, dedicados esta vez a *La arquitectura en la República*, entendida cronológicamente como aquella posterior a la independencia, con la autoría de Carlos Arbeláez Camacho y Gabriel Uribe Céspedes. El Libro Primero del Tomo 1 de ese volumen trata de la arquitectura del siglo XIX y comienzos del XX y el Libro Segundo del

Tomo II se refiere exclusivamente de la arquitectura moderna en Colombia. Aun cuando por la fecha de su publicación estos dos libros no son, en estricto orden cronológico, los primeros en abordar los temas de la arquitectura «republicana» y de la «moderna», sí cuentan con méritos suficientes para ser valorados como aportes historiográficos significativos, especialmente el primero. Curiosamente, estos dos tomos figuran como el primero y el segundo del volumen XX, mientras que el de la colonia, publicado casi veinte años antes, figura como el cuarto.

El Contenido del Libro Primero está dividido en ocho capítulos que tratan sucesivamente de los siguientes temas:

Capítulo I. Génesis de la arquitectura en la república de Colombia

Capítulo II. Análisis espacial de la vivienda y de la arquitectura de fines del siglo XVIII y de principios del XIX

Capítulo III. La arquitectura en la primera mitad del siglo XIX

Capítulo IV. El Capitolio Nacional o el «Enfermo de Piedra» (autor: Carlos Arbeláez Camacho)

Capítulo V. La instrucción pública, las sociedades democráticas y el enfriamiento religioso

Capítulo VI. La desamortización de bienes de manos muertas y la desintegración del patrimonio monumental neogranadino (autor: Carlos Arbeláez Camacho)

Capítulo VII. El historicismo en la arquitectura de las últimas décadas del siglo XIX

Capítulo VIII. La decadencia del historicismo en la arquitectura colombiana

Como se puede apreciar en el listado anterior, el contenido es bastante variado y se trabaja a través de grandes bloques temáticos. Solo hay un capítulo de carácter monográfico, el dedicado al Capitolio Nacional, y es uno de los dos en los que figura el nombre de Carlos Arbeláez Camacho como autor. Esto hace pensar que el resto de los capítulos fueron escritos conjuntamente.

El interés y la valoración excluyente de la arquitectura del período colonial habían contribuido a desarrollar una especie de *fobia* historiográfica hacia la arquitectura republicana. Frente a la sobriedad casi austera de lo colonial, el gusto ornamental de la arquitectura posterior a 1850 fue considerado de *mal gusto*. El aporte del Libro Primero de Arbeláez Camacho y Uribe Céspedes llegó en un momento significativo, por la seriedad de su enfoque y por las fuentes consultadas.

LA ENCICLOPEDIA DEL ARTE COLOMBIANO

ENTRE 1970 y 1980, se produjeron dos intentos ambiciosos por dar cuenta de toda la arquitectura hecha en Colombia desde el prehispánico hasta el siglo XX. El primero de ellos, de carácter principalmente divulgativo, fue la *Historia del Arte Colombiano*, un proyecto editorial de Salvat, publicado primero en forma de fascículos compilados en 1977 en siete

tomos. La coordinación general de la colección corrió a cargo de Eugenio Barney Cebrera y la de los temas de arquitectura, del arquitecto Jorge Rueda Gutiérrez, entre los cuales se incluyeron 17 artículos sobre las etapas prehispánica, colonial, republicana y moderna. Los textos publicados y sus autores fueron los siguientes:

La tumbas pintadas de Tierradentro

Los artífices de la sierra y el mar

El legado indígena en la arquitectura

Las primeras fundaciones

Las órdenes religiosas y el arte

Reflejos del siglo XVI

La ciudad en la colonia

La casa colonial

Le huella mudéjar

Un buen vestido para la arquitectura

Las fortalezas de Cartagena de Indias

Llega la Ilustración

Manierismo y amaneramiento

La casa de hacienda

Arquitectura hasta los años 30

Arquitectura en Colombia (1930-1952)

Arquitectura en Colombia (1952-1976)

Leonardo Ayala

Leonardo Ayala y Pablo Gamboa

Carlos Morales y Dicken Castro

Jorge Rueda

Germán Téllez

Jorge Rueda y Francisco Gil Tovar

Jorge Rueda

Jorge Rueda y Francisco Gil Tovar

Francisco Gil Tovar

Francisco Gil Tovar

Jorge Rueda

Jorge Rueda

Francisco Gil Tovar

Germán Téllez

Dicken Castro

Dicken Castro y Germán Téllez

Germán Téllez

El contenido temático de la *Enciclopedia* dio como resultado tres artículos sobre arquitectura indígena, once artículos sobre la del período colonial, un artículo sobre la arquitectura del siglo XIX e inicios del XX y dos artículos sobre la moderna. El desequilibrio temático es evidente y pudo obedecer a varias causas, entre ellas, la mayor disponibilidad de conocimientos sobre lo colonial, el relativo desconocimiento de lo

republicano y un tenue interés por lo moderno. Entre los autores, se destacan como investigadores reconocidos los nombres de Leonardo Ayala, Pablo Gamboa, Francisco Gil Tovar y Germán Téllez. Los demás textos fueron obra de profesionales destacados en el mundo de la práctica de la arquitectura interesados en la historia como Carlos Morales, Jorge Rueda y Dicken Castro.

EL MANUAL DE HISTORIA DE COLOMBIA: TOMOS 1 A 3

UN SEGUNDO TRABAJO, incorporado como parte del proyecto la «Nueva Historia de Colombia» lo forman los tres tomos del *Manual de historia de Colombia*, publicados entre 1978 y 1980. Este trabajo colaborativo fue auspiciado por el Instituto Colombiano de Cultura y dirigido por el historiador Jaime Jaramillo Uribe. En cada tomo se incluyó un capítulo sobre el tema de la arquitectura: en el primero, Alberto Corradine Angulo, arquitecto e historiador, escribió «La arquitectura colonial»; en los dos tomos siguientes el arquitecto Germán Téllez Castañeda contribuyó con los artículos «La arquitectura y el urbanismo en la

época republicana, 1830-40/1930-35» y «La arquitectura y el urbanismo en la época actual» (1935 a 1979), respectivamente. El texto de Téllez sobre la arquitectura posterior a la independencia es importante por ser cronológicamente el primero que abordó con amplitud el estudio de este período, cuya publicación fue anterior a la del Libro Primero de la *Historia Extensa de Colombia*. El segundo artículo es también historiográficamente significativo por ser pionero en presentar, en forma ordenada, una visión del surgimiento de la arquitectura moderna en Colombia.

LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA EN COLOMBIA. VISIONES PANORÁMICAS

HACIA 1980, se había acumulado ya un conjunto bastante amplio de trabajos sobre obras de arquitectura antiguas y modernas, formulado los principios de una periodización y alcanzado un primer nivel de análisis de fuentes historiográficas, especialmente de planos y documentos. Los textos mencionados hasta ahora fueron preparados por arquitectos interesados en la historia, y cuya formación derivó principalmente de su trabajo como investigadores y docentes universitarios. El trabajo investigativo en este campo adquirió cierto prestigio y motivó el adelanto de nuevos ensayos, orientados no solo al tema patrimonial, sino a un estudio más detallado de períodos, obras y autores. Se abrió así la puerta a la idea de una historia «total» de la arquitectura colombiana.

Un primer intento, historiográficamente débil, fue la publicación, en 1975, del libro titulado *El arquitecto y la nacionalidad*, un proyecto editorial de la Presidencia Nacional de la Sociedad Colombiana de Arquitectos. Los capítulos fueron escritos por Jaime Coronell Arroyo, Leopoldo Combariza Díaz, Gabriel Uribe Céspedes y Antonio Nariño Collás. Tres de las

cuatro partes del libro se dedican al período colonial y la última trata de la arquitectura posterior a la independencia. En esta parte, se trata de manera poco respetuosa la arquitectura republicana a la que se le califica como «la larga noche del mal gusto». El libro concluye con una crítica al ejercicio profesional de la arquitectura en Colombia, que parece fuera de contexto e incluye una bibliografía relativamente extensa. A pesar de sus debilidades, este libro fue el primero en que se intentó esbozar una «historia general» de la arquitectura colombiana, iniciativa que en esos años comenzaba a germinar en la comunidad académica interesada en ese tema.

La publicación, en 1989, de la *Historia de la arquitectura en Colombia*, preparada por la arquitecta e historiadora Silvia Arango, fue el primer intento de síntesis de lo entonces conocido y de la propuesta de nuevos enfoques historiográficos. La investigación de Silvia Arango, junto con un equipo de colaboradores, fue promovida por el decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Los Andes, Carlos Morales Hendry, y se llevó a cabo entre 1983 y 1988. Su primer resultado fue una exposición

itinerante y un libro de gran formato de contenido eminentemente gráfico, *La arquitectura en Colombia*, publicado en 1985. En la versión definitiva del libro en 1989, Silvia Arango demuestra su familiaridad con el manejo de fuentes gráficas y documentales y en la Introducción hace explícitos sus criterios de orden historiográfico para el análisis y presentación del material. En primer lugar presenta el problema que plantean «[...] los procesos paulatinos y progresivos —las continuidades— y por otro los cambios relativamente abruptos inducidos por elementos externos o por la acción de personalidades excepcionales —las rupturas—». Para resolver la dialéctica establecida entre continuidades y rupturas se establecen tres niveles de análisis de los fenómenos históricos, así:

- a. Un primer nivel, el de un tiempo histórico lento, manifiesto en «los usos y costumbres y las creencia más enraizadas», el que se solidifica en los tipos arquitectónicos: concepciones espaciales, distribuciones típicas y elementos formales establecidos, que se desdoblan en variaciones locales y que son utilizados por toda la población. Este nivel, según la autora, resulta particularmente adecuado para períodos históricos de escasas transformaciones, como los siglos XVI y XVII.
- b. Un segundo nivel de un tiempo histórico de mayor celeridad, el de las ideas y valores, «con un ritmo de variación normalmente ligado a los cambios generacionales». Este tiempo se expresa en los lenguajes arquitectónicos entendidos como «la apariencia o envoltorio de la arquitectura», catalogado eventualmente como *estilos* o *modas*. La autora explica que este nivel se utiliza en el libro como «sustento primario de la periodización adoptada, especialmente en lo concerniente al siglo XX».
- c. Un tercer nivel de análisis, el monográfico, «es puntual, esporádico, especializado y el único que no es colectivo sino individual». La autora aclara que se refiere a obras excepcionales, realizadas por un gran creador, que se definen por su capacidad de contradicción o ruptura, las que en Colombia son escasas. Esta aclaración

define de antemano cierta visión cerrada de las obras excepcionales como agentes de cambios o transformaciones.¹⁶

Hechas estas aclaraciones, la autora explica sus criterios de periodización que consta de siete períodos o capítulos donde propone algunos cambios respecto a las divisiones convencionales. Detalla el contenido de cada uno de ellos y destaca tres momentos de inflexión: la primera mitad del siglo XVI, el siglo XIX y los años 30 del siglo XX. En el panorama general, destaca la característica de poseer un «tempo» en continua aceleración, es decir que los períodos estudiados son cada vez más cortos, a lo cual atribuye el hecho de que más de la mitad del libro se refiera al siglo XX. Esta característica es propia, según la autora, no solo de los fenómenos arquitectónicos, sino en general de otras manifestaciones históricas en Colombia. Añade además que en las épocas más alejadas en el tiempo se enfatizan las continuidades, mientras que en el siglo XX se consignan más claramente las rupturas.

En el último párrafo de la introducción, asegura que «es difícil que la arquitectura colombiana resista, a lo largo de su historia, la comparación arquitectónica con la arquitectura de otras naciones». Esta afirmación parece ratificar la tendencia a calificar la arquitectura construida en Colombia a lo largo de los siglos como *inferior* respecto a la de otros países latinoamericanos, por no hablar de la de Estados Unidos o Europa. En esto, se revela cierta influencia del enfoque de Germán Téllez Castañeda. Sin embargo, Arango plantea sorprendentemente que hay un solo aspecto en el que «desde hace mucho tiempo se ha trabajado con ingenio y habilidad y que le da fuerza y particularidad a la arquitectura colombiana»: la tradición del ladrillo, señalando que «la más antigua y extendida en el territorio colombiano» y que además es «la herencia que con gran propiedad se recoge y enriquece en las últimas décadas para tener hoy, por fin, una arquitectura que es decididamente nuestra y definitivamente contemporánea».¹⁷ Estas afirmaciones son algo peregrinas y corresponden más a la euforia *ladrilla* del momento de la escritura del libro que a una verificación histórica comprobada.

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA COLOMBIANA: VOLUMEN «COLONIA»

EN EL MISMO año de 1989, Alberto Corradine Angulo publicó el que se anunciaba como el primer volumen de una historia completa de la arquitectura colombiana. La cobertura del volumen Colonia abarca el lapso fechado entre 1538 y 1850, extendiendo así este período hasta mediados del siglo XIX. En la introducción, hace un recuento crítico de los estudios precedentes sobre el tema; seguidamente, divide el contenido del libro en cuatro partes correspondientes a los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX y añade una quinta parte destinada a los anexos. En la primera, distingue un proceso inicial de «conquista», anterior a 1538, en el que no se manifestó la intención de un asentamiento permanente de los españoles en el territorio. Se asume que con posterioridad a ese año dicho propósito se evidencia y que, por tanto, la «colonización» se inicia efectivamente. De ser este el planteamiento del autor, habría cierto margen de error puesto que la fundación de ciudades se inició en 1525 en Santa Marta, y que antes de 1538 se habían fundado ya ciudades importantes como Pasto, Popayán, Cali y Cartagena. En 1538 se fundó Santafé de Bogotá. El año de 1830, como fin del periodo de estudio, responde, según el autor, a la terminación de algunas obras de arquitectura iniciadas con anterioridad a la independencia, argumento válido desde el punto de vista historiográfico. Al dividir por siglos el estudio de la arquitectura de la colonia, asume que en cada siglo se produjeron rasgos arquitectónicos diferenciadores de sus precedentes. En cada una de las partes, se intenta caracterizar la arquitectura de cada siglo con base en elementos particulares, y en conjunto muestra un proceso evolutivo que parte de rasgos más elementales y culmina en otros más avanzados o desarrollados.

Corradine Angulo finaliza el libro con una discusión sobre la expresión «arquitectura republicana», comúnmente empleada para denominar a la realizada después de la independencia. Fiel a su costumbre, explica todas las posibles inconsistencias del término y sugiere, en su reemplazo, el de «arquitectura ecléctica», basada en simples repertorios formales, característica que extiende a toda la producción arquitectónica del siglo XIX. En este sentido, el autor se equivoca, pues si se trata de dar una denominación de orden estilístico a la arquitectura del siglo XIX y comienzos del XX esta sería la de «arquitectura historicista» más que el de eclecticismo: la diferencia conceptual entre estos dos términos es significativa.¹³

El libro contiene, al final, una quinta parte con Anexos, de los cuales el más interesante es el número diez «Fichas de algunos alarifes, albañiles, carpinteros, canteros, pintores y plateros que actuaron en la Colonia», que aparecen listados en orden alfabético, con las debidas referencias a las fuentes de sus datos. La extensa bibliografía, por su parte, está dividida en secciones: bibliografía sobre arquitectura y sociedad en España, bibliografía sobre historia social en Colombia y bibliografía general sobre arquitectura colonial y siglo XIX.

ARQUITECTURA Y ESTADO. CONTEXTO Y SIGNIFICADO DE LAS CONSTRUCCIONES DEL MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS. COLOMBIA 1905-1960

ESTE LIBRO fue publicado en 1991 por la Universidad Nacional de Colombia. Su autor, el arquitecto e historiador Carlos Niño Murcia, fue el primer director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, creado en 1978. Desde ese cargo, dirigió la investigación de la obra arquitectónica del Ministerio de Obras Públicas entre 1905 y 1960, con base en el archivo de planos y documentos de la entidad, previamente clasificado por él mismo y sus colaboradores. Esta labor sentó un precedente en la investigación de archivos de entidades públicas y privadas en Colombia, la cual adquirió importancia en los años posteriores a su publicación.

Este es uno de los escasos libros de historia de la arquitectura en el que el autor expone sus bases historiográficas, bastante complejas, por cierto. En la introducción, se tratan tres temas centrales. El primero de ellos es el Estado, entendido como «institución esencial de la sociedad en torno a la cual se concreta el consenso establecido por sus miembros como requisito para garantizar la vida comunitaria». El Estado moderno es revisado a la luz de autores como Hobbes, Kant y Hegel. El tema se liga con el de los edificios del Estado o *públicos*, los que son, según el autor, «elementos indispensables del proyecto social en cuanto sedes y símbolos de las instituciones» y cuya función simbólica primordial es la de «apoyar, difundir y mantener los ideales que aglutinan los seres sociales y que son la esencia de las instituciones, así contribuyen a reproducir la ideología legitimadora del Estado, de sus organismos y de su estructura». ¹⁸

Un segundo tema, ampliamente abordado por Niño Murcia en sus «Bases Historiográficas», es el de la historiografía de la arquitectura en Occidente, a la cual da un rápido repaso crítico. Encuentra en historiadores como Heinrich Wölfflin, Aloys Riegl, Gottfried Semper, Sigfried Gideon, Nikolaus Pevsner, Bruno Zevi o Leonardo Benévolo un enfoque análogo, el hegeliano del «espíritu del tiempo», traducido en la idea de progreso. La historia de la arquitectura colombiana, para el autor, aún está por realizarse y anota que «muchos análisis se han centrado en las cualidades formales o en la identificación de grandes obras y sus especiales autores, en la evolución causal evolutiva y en las afiliaciones con respecto a tendencias internacionales».

El tercer tema historiográficamente interesante para Niño Murcia es el planteamiento de Michel Foucault que parte de una crítica a la concepción tradicional de la Historia «se subentiende que es la hegeliana, y propone «el análisis fragmentario, serial y arqueológico de los hechos históricos o las disciplinas [...]. En lugar de buscar totalizaciones y unificaciones, indaga por comienzos, umbrales, diferencias, rupturas y transformaciones». Desde este punto de vista el autor formula una crítica a la historiografía tradicional, afirmando que «Es imposible mostrar la realidad como es, pero este no es el papel del historiador; su labor consiste en la descomposición de los hechos, en la conformación o identificación de estructuras de acciones o eventos. Pero sobre todo en la crítica y el desmonte de los mitos que la sociedad construye y la historia alimenta». ¹⁹

La dimensión de las bases historiográficas propuestas por Carlos Niño Murcia es enorme, y por tanto difícil de concretar en un simple enfoque historiográfico. El autor lo reconoce al decir: «Aplicar estos principios resulta muy difícil en la investigación concreta; en ningún momento pretendemos que aquí hayamos alcanzado completamente dichos fines, tan sólo (sic) nos hemos dirigido en esa dirección». En tal sentido, se entiende que las bases son más bien un contexto en el cual insertar un trabajo específico, el de *historizar* la obra del Ministerio de Obras Públicas de Colombia en un período dado.

El libro está dividido en tres secciones delimitadas cronológicamente: Sección I (1905-1930), Sección II (1930-1945) y Sección III (1945-1960). Cada sección corresponde a hechos políticos significativos: el gobierno de Rafael Reyes, la República Liberal y el retorno del poder conservador. Las obras del Ministerio están debidamente enmarcadas en los hechos políticos y en su repercusión en el mundo de la cultura y estudiadas en las características de su arquitectura. Para ello, cada sección incluye capítulos sobre la situación política y capítulos relativos a las obras del Ministerio en esos lapsos. Es así como en la Sección 1, en lo político, se dedican capítulos al gobierno de Rafael Reyes, el republicanismo, la guerra, el petróleo y el debate por la indemnización de Panamá y la danza de los millones o la prosperidad a debe. Intercalados están los capítulos dedicados a las obras del Ministerio. Este esquema se repite en las dos secciones siguientes.

GRAN ENCICLOPEDIA DE COLOMBIA

ESTA ENCICLOPEDIA fue publicada en 1993 por el Círculo de Lectores y luego reeditada en 2007 por el diario *El Tiempo*, con la dirección académica a cargo de Darío Jaramillo Agudelo. En ambas ediciones, se encuentran dos capítulos dedicados al tema de la arquitectura. Uno de ellos es el de «La arquitectura prehispánica» cuyos autores son Roberto Lleras Pérez y Eduardo Londoño L., y el otro es «La arquitectura colombiana» del historiador Luis Fernando Molina, donde se tratan sucesivamente la arquitectura del período colonial, la del siglo XIX y la del siglo XX. Después del libro de Silvia Arango, este es un segundo trabajo en el que ha buscado presentar una visión general de la historia de la arquitectura en Colombia. El contenido de este capítulo de la *Enciclopedia* se divide en tres grandes secciones temáticas, así: arquitectura del período colonial, arquitectura del siglo XIX y arquitectura del siglo XX distribuidas, a su vez, en subsecciones dedicadas a temas propios de cada período. El texto es una síntesis bien documentada de una temática que, en el libro de Silvia Arango se encuentra en forma expandida.

ARQUITECTURA EN COLOMBIA: UNA APROXIMACIÓN A SU DESARROLLO HISTÓRICO

ESTE ES UN TERCER trabajo orientado a presentar una historia general de la arquitectura colombiana, obra del arquitecto Leonardo Mendoza Mendoza, publicado en Bogotá en 1996 y reeditado en 2001 por la Universidad La Gran Colombia. En una parte de la Introducción, el autor manifiesta su intención de «hacer una aproximación al proceso evolutivo de la arquitectura a través de la transformación histórica de la nación». ²¹ Para ello, escoge el camino de analizar una selección representativa de ejemplos destacados en el contexto de los aspectos sociales y culturales del momento de su construcción. Los capítulos del libro corresponden con los períodos prehispánico, colonial, la época republicana y el siglo XX. Cada uno está subdividido en secciones con una amplia cobertura temática y se ilustra con dibujos de su autor. En conjunto, es una historia linealmente estructurada, con abundante información, en la que no se mencionan las fuentes consultadas pero se incluye una extensa bibliografía.

Una variación significativa en el enfoque de los trabajos historiográficos sobre la arquitectura

colombiana se inició hacia 1980 cuando se introdujeron los conceptos de «tipologías» para abarcar conjuntos de edificaciones y en especial de las viviendas. En ello, influyeron notablemente los enfoques del patrimonio construido y las demandas de inventarios y normas para su protección y conservación. El libro *Patrimonio urbano en Colombia*, en el que participaron varios autores coordinados por el arquitecto y urbanista José Salazar Ferro, fue editado en 1998 por la entonces Subdirección de Patrimonio del Instituto Colombiano de Cultura. Este no es un trabajo de historia de la arquitectura propiamente dicho, pero en él se recoge una buena documentación gráfica del trazado urbano y de las tipologías de vivienda de algunos de los centros históricos colombianos. El enfoque tipológico, de amplia utilidad para el estudio de los sectores urbanos patrimoniales, ha sido criticado por algunos historiadores que no consideran que la arquitectura de la vivienda del pasado se haya regido claramente por tipologías y la consideran más bien producto de decisiones fortuitas.

UN TERCER PERÍODO EN DESARROLLO: 2000-2017

SEGÚN LOS DATOS presentados al inicio de este artículo, en los últimos 17 años, se han publicado 96 trabajos de carácter histórico sobre temas de arquitectura en Colombia. Entre ellos, se cuentan 22 publicaciones sobre arquitectura moderna y 29 monografías. Dada la dinámica actual de la producción académica y editorial es algo prematuro dar a la muestra una mirada análoga a la de los periodos anteriores. Sin embargo, estos trabajos pueden asumirse como indicadores de un creciente interés historiográfico centrado en historias puntuales que amplían el campo de conocimiento al tiempo que posibilitan dar cuenta de los posibles vacíos presentes en estudios anteriores.

LA ARQUITECTURA MODERNA EN COLOMBIA. ÉPOCA DE ORO

ESTE LIBRO publicado en 2000, cuyo autor es el arquitecto Eduardo Samper Martínez con colaboraciones puntuales del arquitecto e historiador Jorge Ramírez Nieto, marca el inicio del extenso listado de publicaciones del siglo XXI. Sin establecer límites cronológicos precisos para esa «época de oro», en el libro se manifiesta el interés hacia la arquitectura

construida entre 1940 y 1970, que sirve como base para la abundante selección de obras y autores representativos de la mayor parte de su contenido. No es un libro de historia en sentido estricto, pero contiene interesantes anotaciones documentales y gráficas sobre la arquitectura del período.

ARQUITECTURA COLOMBIANA. VOLUMEN: SIGLO XIX

EN 2001, Alberto Corradine Angulo en compañía de su esposa, Helga Mora de Corradine, arquitecta e historiadora, publicó un segundo volumen de su proyecto de la historia de la arquitectura en Colombia en el que se tratan algunos temas puntuales de urbanismo y arquitectura. Está dividido en tres grandes partes: la primera es de orden contextual y se titula «Un siglo de historia en Colombia»; en la segunda parte, se encuentran las secciones tituladas:

«Proceso de ocupación territorial», «El urbanismo», «Maestros y profesionales» y «Construcción»; la tercera, se dedica enteramente al tema «La arquitectura de estilo». Este libro no es una construcción cronológica en Colombia a lo largo del siglo XIX, se orienta más a tratar, con cierto nivel de detalle, los cuatro temas específicos que en conjunto dan una visión especial de la construcción durante dicha etapa.²²

DEL ALARIFE AL ARQUITECTO. EL SABER HACER Y EL PENSAR LA ARQUITECTURA EN COLOMBIA 1847-1936

PUBLICADO EN 2013, este libro deriva de la tesis doctoral del arquitecto e historiador Luis Fernando González, donde el autor plantea un problema poco estudiado en la historiografía de la arquitectura colombiana, a saber, el dilatado paso del «alarife» (perito en cualquier rama del arte de construir) al arquitecto profesional titulado en una institución universitaria. González se distancia de los formatos historiográficos precedentes y se orienta hacia un horizonte particular, enmarcado en la expresión «Hacia una historia cultural de la arquitectura». De allí, resulta la consideración de la arquitectura como práctica cultural, entendida dentro del campo de significación que «designa las obras y los gestos que, en una sociedad dada, se sustraen de la urgencia de lo cotidiano y se someten a un juicio estético o intelectual.

Este compromiso conceptual se refleja en varios aspectos del libro, entre ellos, la división temática de la segunda parte cuyos capítulos buscan responder

a los lineamientos de la historia cultural, tomados de varios autores, en particular del historiador inglés Peter Burke. Es así como el problema se estudia a través de su visibilización, del estudio de discursos, lenguajes e ideas y de la institucionalización del conocimiento y la demanda de formas de enseñanza y aprendizaje. El recorrido de cada capítulo sigue, en líneas muy generales, un orden cronológico, pero el conjunto de la tesis no es lineal, se entrecruza constantemente. Uno de los elementos más importantes del libro es la selección, manejo e interpretación de un volumen apreciable de documentos escritos y gráficos, tratados como fuentes primarias y secundarias. Las fuentes primeras son en su mayoría inéditas y revelan un intenso trabajo de archivo que resulta en un contenido sumamente rico en información y en un juicioso análisis crítico. En la construcción del relato historiográfico se aprovecha al máximo el contenido de estas fuentes.

LAS MONOGRAFÍAS

UN CONJUNTO DE LIBROS que merece especial reconocimiento lo forman las «monografías» en la que se presentan las obras de profesionales destacados de todos los tiempos y, especialmente, de los siglos XIX y XX. Entre otros, se encuentran trabajos publicados sobre Thomas Reed, Charles Carré, Agustín Goovaerts, Gastón Lelarge, Alberto Manrique Martín, Pedro Nel Gómez, Karl Brunner, Fernando Martínez Sanabria, Arturo Robledo Ocampo, Enrique Triana Uribe y Rogelio Salmona, este último con seis publicaciones dedicadas al estudio de su obra.

Algunas de estos y otros trabajos publicados en lo que va del siglo son resultado de los programas de posgrado en Historia y Teoría de la Arquitectura, en especial la maestría de la Universidad Nacional de Colombia, que ha tenido como compromiso divulgar las tesis más destacadas en esas áreas. En los trabajos monográficos, el espectro analítico se expande y aporta conocimientos detallados que, pieza por pieza, se añaden al extenso relato de la historia de los períodos, obras y autores que han contribuido a la construcción del espacio habitable en Colombia.

A MODO DE CONCLUSIÓN

SE HA HECHO MENCIÓN, en algunos casos detallada, de un grupo de publicaciones en las que se han tratado temas de la historia de la arquitectura en Colombia entre 1920 y 2017. La intención del texto ha sido la de delinear esquemáticamente el proceso de construcción de un corpus historiográfico consistente con bases cada vez más firmes. En la primera mitad del siglo XX, se presentan los primeros intentos —más cercanos a la idea de «crónicas»— con énfasis en la arquitectura del período colonial. En el segundo período, se expanden notoriamente los campos temáticos hasta abarcar temas propios de los cuatro períodos convencionales de la historia colombiana: prehispánico, colonial, republicano y moderno. El interés por lo moderno aparece tardíamente, y hoy asume un papel importante en la investigación sobre la arquitectura colombiana. Los temas de la historia urbana, que hacen parte importante del listado bibliográfico incluido, están en espera de ser estudiados, ya que por su contenido convocan la participación de distintas disciplinas, y hoy conforman un campo expandido que hace parte de la historia social y cultural del país.

Un primer balance da a entender que el tema de la arquitectura colonial ha tenido una trayectoria continua desde 1920 hasta el presente, pero el total de sus registros publicados no es cuantitativamente numeroso. En lo referente a las aproximaciones historiográficas a este tema, puede señalarse una primera tendencia hispanizante basada en la idea de que en América se replicaba aquello que sucedía en la Península. Gradualmente, se estructuró una mirada más amplia en la que se reconoce que el mestizaje cultural dio origen a variaciones y adaptaciones locales de las influencias hispanas. Un ejemplo de esto es la adaptación de la casa mediterránea de patio al clima tropical, que se evidencia en Cartagena, Mompox, Tunja y Popayán. El mestizaje ha sido también reconocido en los motivos ornamentales de la arquitectura religiosa y doméstica, y se ha hablado incluso de un «barroco latinoamericano».

La arquitectura del siglo XIX e inicios del XX, conocida como «republicana», prácticamente ignorada

en los primeros textos de carácter histórico, cobró gradualmente identidad en el campo de los estudios sobre la historia de la arquitectura en Colombia. La vida republicana trajo consigo un sinnúmero de nuevos encargos: edificios públicos, transporte, educación, cultura, etc., además de modificar los modos de habitar en las ciudades con nuevos aportes al confort y también con nuevos gustos estéticos. La inclusión de la arquitectura republicana en el conjunto de bienes patrimoniales de la nación, de las regiones y las ciudades es una muestra del valor aportado por los estudios históricos sobre su formación y desarrollo.

La arquitectura moderna es relativamente cercana en el tiempo y por tanto es más objeto del análisis crítico que de una «historización», en el sentido estricto de la palabra. La arquitectura del siglo XX permite ahora el distanciamiento necesario para estudiar sus procesos formativos, sus corrientes o tendencias, sus autores más destacados y sus obras más significativas. Según los datos registrados, a partir de 1990, los estudios realizados sobre la arquitectura moderna colombiana se han desarrollado con mayor claridad en sus objetivos y en los campos estudiados. Muchos debates de carácter crítico han surgido en torno a temas como el rechazo al funcionalismo, la «arquitectura del ladrillo», el «regionalismo latinoamericano» y las influencias globalizadoras. Al margen de esos debates, estudios recientes muestran un mayor interés hacia los temas puntuales y monográficos que hacia un «gran relato» de la arquitectura moderna en Colombia.

A pesar de los avances logrados hasta ahora, la arquitectura prehispánica es un tema que amerita mayor atención. En este campo investigativo, el trabajo del arqueólogo aporta una información significativa que en los casos de Pueblito y Ciudad Perdida, en la Sierra Nevada de Santa Marta y en las tumbas pintadas Tierradentro, han permitido una lectura más clara desde lo urbanístico y lo arquitectónico. Este regreso al origen es todavía un capítulo pendiente en la escritura de la historia de la arquitectura en Colombia.

NOTAS

- 1 Marina Waisman, *El interior de la historia*, Bogotá, Escala, 1990, 18.
- 2 Pedro María Ibáñez, *Crónicas de Bogotá*, Tomos I a IV. Bogotá, Academia de Historia de Bogotá / Tercer Mundo Editores. 1969
- 3 Darío Rozo M. y Cristóbal Bernal, *Alfarjes Santafereños* (Bogotá: Casa Editorial de Arboleda y Valencia, 1918), 8. También: "Alfarjes Santafereños", *Anales de Ingeniería* 26 (agosto-septiembre de 1918): 98-109.
- 4 Cristóbal Bernal, "Templos y palacios bogotanos", *Santafé y Bogotá* (Bogotá: 2, 3, n.º 14, Febrero de 1924), p. 6
- 5 Ortega Díaz, Alfredo. *Arquitectura de Bogotá*. (Bogotá, Ediciones Proa, 1988). p. 1
- 6 Alfredo Ortega Díaz, *Arquitectura de Bogotá* (Bogotá: Colección facsimilar, Ediciones Proa, 1988), 2-4.
- 7 *Ibid.*, 4
- 8 *Ibid.*, 49-57.
- 9 Mario J. Buschiazzo, *La arquitectura colonial en Colombia*. Buenos Aires, Editorial Lasso. P.1
- 10 *Ibid.*, 4-5.
- 11 *Ibid.*, 4-5.
- 12 *Ibid.*, 5.
- 13 *Ibid.*, 9.
- 14 Carlos Arbeláez Camacho y Santiago Sebastián López, *La arquitectura colonial*. (Historia Extensa de Colombia, Vol. XX, Tomo IV. Bogotá), Ediciones Lerner, 1967.
- 15 *Ibid.*, 43.
- 16 Silvia Arango, *Historia de la arquitectura en Colombia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989), 11-2.
- 17 *Ibid.*, 13.
- 18 Alberto Corradine Angulo, *Historia de la arquitectura colombiana*. Vol. 1. Colonia. 1538-1850 (Editorial Escala, Bogotá. 1989), 279-80.
- 19 Carlos Niño Murcia, *Arquitectura y Estado. Contexto y estado de las construcciones del Ministerio de Obras Públicas. Colombia 1905-1960* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1.ª edición, 1991), 13-5.
- 20 *Ibid.*, 17-9.
- 22 Leonardo Mendoza Mendoza, *Arquitectura en Colombia una aproximación a su desarrollo histórico*, Bogotá, Universidad La Gran Colombia, 1996), 25.
- 22 Corradine Angulo, Alberto y Mora de Corradine, Helga. *Historia de la arquitectura colombiana*. Vol. Siglo XIX. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2001

REFERENCIAS

- Arango, Silvia. *Historia de la arquitectura en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Arbeláez Camacho Carlos y Santiago Sebastián López. *La arquitectura colonial*. Historia Extensa de Colombia, Vol. XX, Tomo 4. Bogotá, Ediciones Lerner
- Bernal, Cristóbal. "Templos y palacios bogotanos". *Santafé y Bogotá* 3, n.º 14 (febrero 1924).
- Buschiazzo, Mario J. *La arquitectura colonial en Colombia*. Buenos Aires, Editorial Lasso, 1941
- Corradine, Angulo Alberto. *Historia de la arquitectura en Colombia*. Vol 1. Colonia. 1538-1850. Editorial Escala, Bogotá, 1989
- Corradine Angulo, Alberto y Mora de Corradine, Helga. *Historia de la arquitectura colombiana*. Vol. Siglo XIX. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2001
- González, Luis Fernando. *Del alarife al arquitecto. El saber hacer y el pensar la arquitectura en Colombia, 1847-1936*. Medellín, Ojo x Ojo. 2013
- Ibáñez, Pedro María. *Crónicas de Bogotá*. Tomos I a IV. Bogotá, Academia de Historia de Bogotá / Tercer Mundo Editores, 1989
- Molina, Luis Fernando. *La arquitectura colombiana*. Gran Enciclopedia de Colombia, Tomo 6. Círculo de Lectores, Bogotá, 1993
- Mendoza, Leonardo. *Arquitectura en Colombia: una aproximación a su desarrollo histórico*. Bogotá, Universidad La Gran Colombia, 2001
- Niño Murcia, Carlos. *Arquitectura y Estado. Contexto y estado de las construcciones del Ministerio de Obras Públicas. Colombia 1905-1960*, 1.ª ed. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1991.
- Ortega Díaz, Alfredo. *Arquitectura de Bogotá*, 2.ª ed. Bogotá: Colección facsimilar. Ediciones Proa, 1988.
- Rozo M. Darío y Cristóbal Bernal. *Alfarjes Santafereños*. Bogotá: Casa Editorial de Arboleda y Valencia, 1918.
- Rozo M. Darío y Cristóbal Bernal. "Alfarjes Santafereños". *Anales de Ingeniería* 26 (agosto-septiembre 1918): 229-318.
- Samper Martínez, Eduardo y Ramírez Nieto Jorge. *Arquitectura moderna en Colombia. Época de oro*. Bogotá. Diego Samper Ediciones, 200.
- Waisman, Marina. *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos*. Bogotá, Escala, 1993

LA RECUPERACIÓN DE LA
IMAGEN DE ALFONSO I,
EL BATALLADOR

HISTORIA,

MEMORIA

Y CIUDAD

DIANA MARÍA ESPADA TORRES*

Fecha de recepción: 22 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 31 de julio de 2019

Sugerencia de citación: Espada Torres, Diana María. Historia, memoria y ciudad. La recuperación de la imagen de Alfonso I, El Batallador. *La Tadeo DeArte* 5, n.º 5, 2019: 64-81. doi: 10.21789/24223158.1530.

* Historiadora del Arte, Máster Estudios Avanzos de Historia del Arte e investigadora predoctoral en formación (Historia del Arte) de la Universidad de Zaragoza, España

dmespada@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0003-0031-730X>

RESUMEN

ABSTRACT

EN ESTE ARTÍCULO, se aborda la formación del ideario de la identidad aragonesa, a través de la celebración de la reconquista de Zaragoza en 1118, operación militar encabezada por el rey Alfonso I, que le permitió arrebatar la ciudad a los almorávides. Para ello, se estableció un vínculo entre identidad y memoria como parte de un fenómeno en el que algunos políticos aragoneses sintieron la necesidad de inmortalizar hechos como este a través del uso del patrimonio. El análisis tiene como punto de partida las tensiones que cruzan el proyecto para la ejecución de un espacio para la conmemoración del VIII centenario de la conquista de la capital aragonesa, de su puesta en valor, así como su ejecución final, que hoy en día podemos seguir contemplando en Zaragoza, y su relación con otras esculturas públicas que construyeron el imaginario colectivo aragonés en el cambio de siglo.

THIS ARTICLE deals with the formation of the Aragonese identity ideology, through the celebration of the reconquest of Zaragoza in 1118, a military operation led by the king Alfonso I, who allowed him to snatch the city of Zaragoza from the Almoravides. To this end, a link was established between identity and memory as part of a phenomenon in which some Aragonese politicians felt the need to immortalize through the use of heritage made like this. The analysis has as its starting point the tensions that cross the project for the execution of a space for the commemoration of the VIII centenary of the conquest of the Aragonese capital and its putting in value, as well as its final execution that today we can continue to contemplate in Zaragoza, and its relationship with other public sculptures that built the collective Aragonese imaginary at the turn of the century.

MEMORIA, HISTORIA,

MEMORY, HISTORY,

IDENTIDAD ARAGONESA,

ARAGONESE IDENTITY,

PATRIMONIO, MIGUEL

HERITAGE,

ÁNGEL NAVARRO PÉREZ,

MIGUEL ÁNGEL NAVARRO PÉREZ,

JOSÉ BUENO, MONUMENTOS

JOSÉ BUENO,

CONMEMORATIVOS,

MEMORIAL HISTORICAL,

ALFONSO I EL BATALLADOR

ALFONSO I EL BATALLADOR

SOLEMOS PENSAR QUE LA HISTORIA SUELE IR LIGADA CON LA MEMORIA E INCLUSO QUE A TRAVÉS DE ELLA, ÉSTA RECOBRA VIDA, PROLONGA SU PRESENCIA, PERMANECE VIVA Y PERPETÚA SUS CONTENIDOS. ASIMISMO, LA MEMORIA ES UN COMPONENTE IRREEMPLAZABLE DE LA IDENTIDAD DE UNA SOCIEDAD, UN RECURSO DEL QUE PUEDE LLEGAR A DEPENDER SU PERMANENCIA EN EL TIEMPO. ESTO SIGNIFICA QUE LA COLABORACIÓN ENTRE LOS TÉRMINOS DE IDENTIDAD Y MEMORIA NO ES ALGO NATURAL NI SE ENCUENTRA SOLVENTADA POR LA NECESIDAD QUE TIENE LA UNA DE LA OTRA.¹

ASIMISMO, A LO LARGO DEL SIGLO XIX Y DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL XX, ZARAGOZA HA IDO REUNIENDO EN SUS CALLES, PLAZAS Y JARDINES, UN SIGNIFICATIVO LEGADO ARTÍSTICO QUE NO SOLO ENCIERRA EN SÍ UN INTERÉS ORNAMENTAL, SINO TAMBIÉN SOCIOLÓGICO Y CULTURAL, POR CUANTO SU PRESENCIA AYUDA A DEFINIR LA MEMORIA, ASÍ COMO LA IDENTIDAD COLECTIVA DE LA REGIÓN ARAGONESA.

BÚSQUEDA DEL ACONTECIMIENTO HISTÓRICO Y DE SU CREADOR

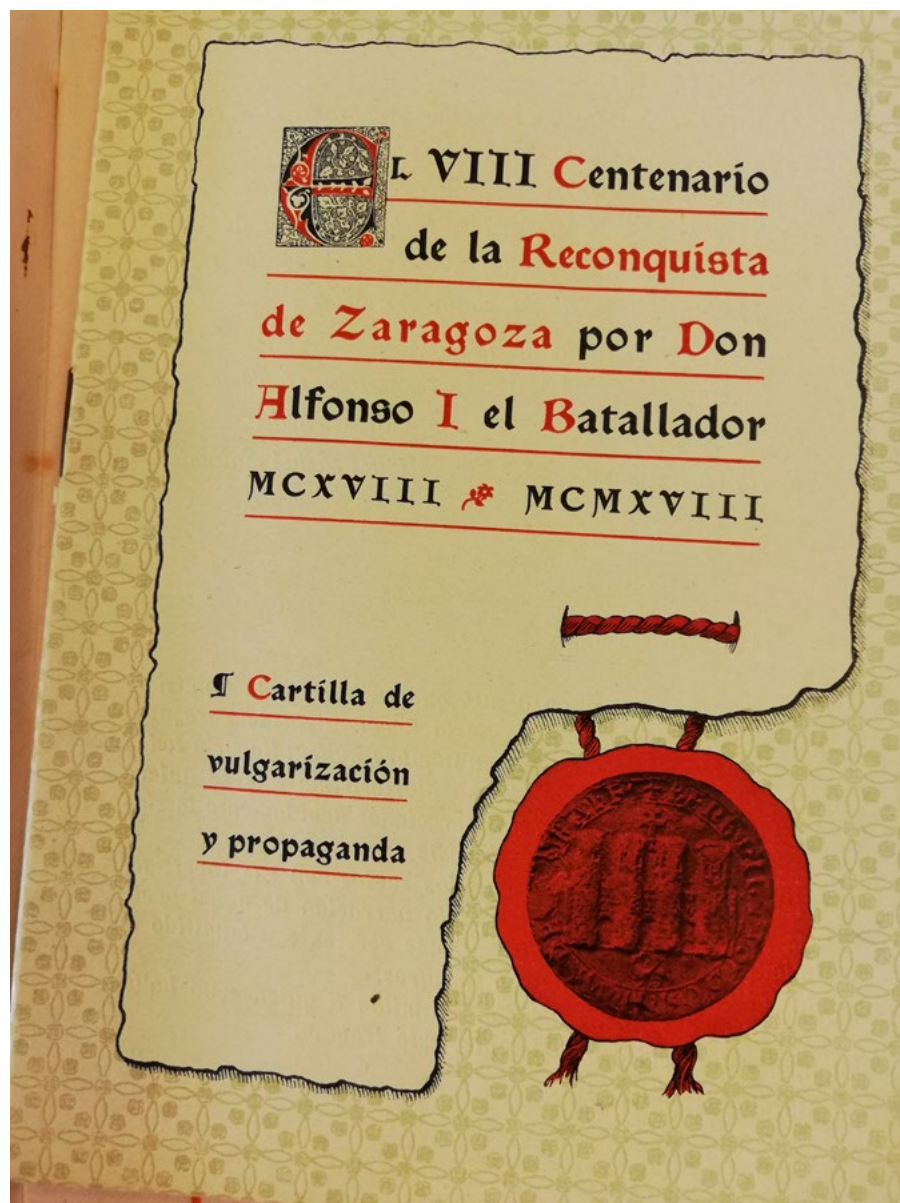
EL MONUMENTO a Alfonso I,² monarca aragonés conocido con el sobrenombre de el Batallador que preside el parque José Antonio Labordeta, ubicado al sur de Zaragoza, capital de la comunidad autónoma de Aragón, es el fruto de la conmemoración de una epopeya que tuvo lugar en diciembre de 1118 cuando el rey Alfonso I, con un ejército compuesto por aragoneses, navarros, aquitanos y normandos, hizo capitular la Saraqsta musulmana, conocida desde entonces como Çaragoça por los cristianos.

Debemos recordar que en esa época toda la península ibérica estaba bajo la amenaza del imperio almorávide, y que después de haber sometido a los reinos de Taifas, acentuaba la presión sobre los reinos cristianos. La ciudad de Valencia había tenido que ser evacuada al no poder ser defendida por Alfonso VI de Castilla, y por la ruta de Tortosa los almorávides empezaban a presionar sobre las ciudades de Lérida y Balaguer. Solo el reino de Zaragoza se libraría de la ocupación de los nuevos invasores africanos puesto que Áhmad al-Mustaín II, cuarto rey de la dinastía hudí de la Taifa de Zaragoza (1085-1110), aparecía a los ojos del Islam como defensor de la frontera ante las arremetidas del Batallador.³ Por ello, será el reino de Castilla el que reciba los más fuertes ataques, y la figura de Alfonso I de Aragón aparecerá definida como una importante personalidad de esa época.⁴

Para la conquista de Zaragoza, Alfonso I se rodeó de los nobles más importantes del periodo, como Gastón de Bearne, un caballero francés que construyó las máquinas de asedio con las que se conquistó la ciudad de Jerusalén en la primera Cruzada. El gran olifante o cuerno de guerra de este caballero se conserva en la Basílica del Pilar de Zaragoza. Si en 1118 se conquistó la ciudad, al año siguiente, el Batallador otorgaría el Fuero de Zaragoza, una carta en la que se recogían las leyes por las que se iba a regir la ciudad en lo sucesivo, y que tenían como objetivo atraer nuevos pobladores.⁵

En cierto modo y teniendo en cuenta que la conmemoración de hechos históricos como los relatados con anterioridad, o de sus célebres protagonistas, ya habían tenido su esplendor tanto en Aragón como en España a finales del siglo XIX, dado que fue esta la etapa de la historia por excelencia, promovida por la política del periodo de la Restauración Borbónica, desde 1875 con Alfonso XII hasta 1931 con Alfonso XIII, a través de las instituciones del Estado español, de las diputaciones provinciales y de los ayuntamientos. Es en esta época cuando en Zaragoza se construyen memoriales como por ejemplo: el Monumento al Justiciazgo (1904), el Monumento a los Mártires de la Religión y de la Patria (1904), La ciudad honra a sus funcionarios (1924), entre otros muchos.

Con esa idea de seguir rememorando acontecimientos importantes de la historia aragonesa, en 1917, en la capital se constituyó una Junta Patrocinadora para organizar los actos conmemorativos con ocasión de cumplirse el 18 de diciembre de 1918, el VIII Centenario de la reconquista de la ciudad por el Batallador. En este caso, se entendió que la urbe zaragozana fuese el lugar idóneo de celebración del mismo por ser el sitio donde tuvo lugar dicho acontecimiento histórico. La Junta estaba presidida por el alcalde de Zaragoza, Julián Alberto Cerezuela, así como por Florencio Jardiel, Mariano de Pano, el Barón de Areyzaga, Miguel Allué Salvador, el conde de Castellano, Antonio Lasiera Purroy, Emilio Laguna Azorín, Juan Buset, Sancho Castro, el canónigo don Félix Giménez, José María Azara, entre otros, y los arquitectos Teodoro Ríos y Francisco Albiñana.⁶ Todos ellos eran nobles, políticos, eclesiásticos, hombres de la academia y personalidades ilustradas de la región aragonesa e influyentes en los distintos acontecimientos celebrados tanto en la región como en Zaragoza, tanto que la proposición acogida por la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, de celebrar el VIII Centenario, fue obra del Sr. Barón de Areyzaga.⁷



[Figura 1. Imágenes de la Zona Bananera.]

Fuente: Florencio Jardiel Dobato. El VIII centenario de la reconquista de Zaragoza por don Alfonso I el Batallador.

Posteriormente, el 28 de marzo de 1918, el concejal Allué Salvador propuso publicar una edición para divulgar los hechos más relevantes del reinado de Alfonso I (1104-1134), cuyos hechos militares tuvieron tan grandes consecuencias que lo elevaron al primer lugar de la Reconquista hispánica, y a quien se le consideró como el creador del Estado aragonés medieval [Fig. 1].⁸ Sin embargo, y pese a los entusiastas deseos de la Junta del Centenario, no llegaban los acuerdos políticos ni económicos para la ejecución definitiva de los festejos ni de la materialización del proyecto, tal y como se contemplan en las Actas Municipales. La grave situación social y política por la que atravesó la ciudad así como España: la epidemia de gripe que se declaró en septiembre de 1918 y la huelga general ejecutada del 8 al 22 de diciembre, junto con la situación

creada por la guerra internacional (1914-1918), motivaron la suspensión de los actos.⁹

Pese a estas circunstancias y teniendo en cuenta que la ciudad seguía recordando la imagen y lo que supuso para la misma la figura de Alfonso I, la Junta Patrocinadora del Centenario de la Reconquista de Zaragoza trabajó incesantemente para poder ejecutar el monumento conmemorativo dedicado a la memoria del gran monarca, fallecido en la batalla de Fraga (Huesca, Aragón), el 7 de septiembre de 1134 y enterrado en la Iglesia de San Pedro el Viejo en la capital oscense.¹⁰ Sin embargo, este monumento produjo tantos disgustos y descontentos, que a pesar de tratarse de una solemne conmemoración, no se hizo inauguración oficial.¹¹

Ahora bien, en la pasada reunión del 18 de marzo de 1918, Florencio Jardiel planteó lo que podría ser el monumento, mostrándose partidario acérrimo de que fuese situado en el Cabezo de Buenavista, hoy conocido como Parque José Antonio Labordeta, aunque hubo varios miembros de la Junta que no estuvieron conformes con esa localización por considerar como mejor ubicación las proximidades del Puente de Piedra situado dentro del casco histórico.¹²

No había disponibilidad de recursos, pero se esperaba una subvención de 100 000 pesetas, que se recibió más adelante del gobierno del Conde Romanones. Posteriormente, en el mes de julio, la Junta del Centenario de la Reconquista de Zaragoza pidió autorización a la Junta del Canal Imperial para levantar el monumento de Alfonso I en el Cabezo de Buenavista (de propiedad del Canal Imperial) y además el bronce que tenía en sus almacenes de Torrero, para su ejecución. Esta petición fue aceptada, y la Junta del Canal Imperial decidió contribuir con 500 pesetas, previa solicitud de permiso al Ministro de Fomento.¹³ Asimismo, en agosto de 1918, se leyó en la sesión de la Junta del Canal Imperial la Real Orden de 23 de julio del mismo año, por la que se accedía a todo lo solicitado por la Junta del Centenario de la Reconquista de Zaragoza, incluidas las 500 pesetas del capítulo de imprevistos.¹⁴

Para este efecto, la prensa barajó varios nombres de escultores: Mariano Benlliure, Julio Antonio, Fray Francisco Capúz, entre otros; así, el 1.º de junio de ese mismo año, se decidió que el artista que crearía el estudio, el proyecto y ejecución del monumento conmemorativo, fuese el joven escultor zaragozano José Julio Bueno y Gimeno (Zaragoza, 26.09.1884 - Madrid, 18.05.1957), formado en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza con profesores de la talla del arquitecto Ricardo Magdalena, quien le dirigió hacia el campo de la escultura, y del escultor Carlos Palao.¹⁵ En Madrid, prosiguió su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en el taller del escultor Aniceto Marinas García, autor de diversos monumentos públicos, algunos de los cuales se encuentran en la capital: monumento a Velázquez ubicado en la puerta principal del Museo del Prado (1899), monumento a Eloy Gonzalo (1902), grupo La Libertad situado en el monumento a Alfonso XII del Parque del Retiro (1905), entre otros.¹⁶

Gracias a las propias cualidades y a la educación recibida, José Bueno dominaba con soltura la composición

y el arte de modelar el cuerpo humano, que por entonces era una especie de laboratorio para los artistas de la época. Las primeras obras que se conocen del escultor, el *Retrato de Ricardo Magdalena* (1909) o *Desnudo* (1908), demuestran ya su buen hacer y cierta influencia del escultor Mariano Benlliure. Permaneció en Roma desde 1913 a 1917, pensionado por la Academia Española de Bellas Artes, lo cual le permitió conocer en profundidad las grandes obras de arte de la capital italiana, y además realizar un viaje a Grecia, consolidando de esta forma un estilo de rotundas referencias clásicas.¹⁷

A su regreso a España, se estableció en Zaragoza, realizando un gran número de encargos oficiales y privados, entre los que destacamos algunas de sus esculturas públicas, ubicadas en la capital aragonesa, como *La mujer dormida*, también denominada *La tarde* (1920), o los bustos-homenaje a Cavia y Mefisto (1921). Dentro de ese período obtiene en 1922 la segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes (Madrid) por su obra Humanidad (actualmente en la Fosa Común del Cementerio de Torrero de Zaragoza), y en 1924, la primera medalla del mismo certamen por su obra *Exterminio*, uno de sus trabajos más importantes. En 1925, realiza el *Monumento al Batallador*, en el Cabezo de Buenavista (Zaragoza), después de haber sido rechazado su primer boceto ecuestre por las autoridades. Sin embargo, esta obra de influencia italiana podía haber supuesto la cima de su carrera.¹⁸

Asimismo, sus viajes por diversas ciudades europeas: París, Bruselas, Ámsterdam y cierto contacto con el ambiente de la Bauhaus, a través fundamentalmente de su esposa de nacionalidad alemana e hija del rector de la Universidad de Bonn, influyeron notablemente en su producción escultórica, en la que, sin abandonar las raíces clasicistas, se reflejarán ciertos rasgos próximos al neocubismo y a la primacía de lo volumétrico.¹⁹ Esta trayectoria más libre quedó truncada por la guerra civil española y, salvo alguna obra personal, su producción, desde 1939 hasta su fallecimiento en 1957, se centró en la imaginería religiosa y en encargos oficiales ceñidos de nuevo a los criterios del clasicismo, pero en su mayoría dotados de una intensa expresividad. Por todo ello, se puede considerar a José Bueno como uno de los escultores aragoneses más interesantes del primer tercio de siglo XX. Su estilo está impregnado de un permanente sentido clásico de la forma, de contenido en las obras monumentales y de un fuerte influjo neohelénico en los grandes relieves.

MONUMENTOS CONMEMORATIVOS:

ZARAGOZA PLASMA sus verdaderas señas de identidad a través de los monumentos conmemorativos que embellecen la ciudad, gracias a que cuenta en sus calles, plazas, parques y edificios buenos ejemplos que configuran su paisaje urbano. Ahora bien, debemos pensar que un memorial es fundamentalmente una obra artística destinada a producir una emoción instantánea y sensible. Su lenguaje ha de ser elemental: que el monumento posea belleza plástica, que sus masas y sus líneas estén bien logradas, que armonice con el lugar que ocupa de forma sencilla y básica, en definitiva, que nos recuerde el personaje o acontecimiento que conmemora y que tenga una trascendencia por su vinculación a un sector social y a un territorio.

En este sentido y teniendo en cuenta el contexto histórico que se vivía en España a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, cuando se empieza a gestar este tipo de manifestaciones culturales que se consideraban de gran repercusión pública y que plasmaban con mayor intensidad que otras el sentido de identidad, en Zaragoza, la mayoría de ellas, como el memorial al rey Alfonso I de Aragón, son de naturaleza simbólico-histórica, bien por participar de una marcada imagen simbólica, bien por mantener vivo el recuerdo

de determinados acontecimientos históricos arraigados en la capital aragonesa, de importancia tanto para las generaciones presentes como futuras. En muchos casos, los conceptos artísticos utilizados no difieren de la tradición, ya sea por concepto (escultura conmemorativa) o por técnica y material (esculturas de bulto redondo fundamentalmente en bronce, otros metales o piedra), por lo tanto, se observa, en la ciudad, la inercia clásica del sentido tradicional y conmemorativo en este tipo de iniciativas.²⁰

Aparte de los citados con anterioridad, encontramos innumerables ejemplos fuertemente vinculados a la idea de conmemoración, de entre los que destacamos las creaciones escultóricas del I Centenario de los Sitios de Zaragoza y la Exposición Hispano-Francesa a principios del siglo XX: el *Mausoleo de las Heroínas de los Sitios de Zaragoza* en la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Portillo (1907) y el *Monumento a los Sitios de Zaragoza* (1908), entre otros muchos.²¹ Si se piensa tanto en el *Monumento al Batallador* como en los memoriales realizados en conmemoración a los Sitios de Zaragoza, se percibe una necesidad por la creación de ciertos espacios de la memoria en las ciudades que están en función de la misma. Estos «lugares de la memoria» fueron

IMAGEN E IDENTIDAD DE ZARAGOZA

utilizados como una vía para construir la historia de una nueva identidad. En este sentido, contribuyeron a difundir, mediante una pedagogía bien estructurada, aquellos elementos culturales que conforman la identidad, la filiación política y los valores cívicos.²²

Todo ello tiene como fin participar en la invención de una tradición que recuerda solo aquellos hechos históricos que son considerados claves en cada época: en el caso de la época medieval, haciendo alusión a la reconquista de la ciudad musulmana de Zaragoza por parte del rey cristiano Alfonso I y, en el caso de la época contemporánea, la resistencia del pueblo aragonés frente a la invasión francesa.²³

Asimismo, y a nivel nacional podríamos citar el *Monumento a los Héroes del dos de Mayo* (1891), que representa nuevamente la conmemoración de la victoria en la Guerra de la Independencia de España (1808-1814) frente a la invasión francesa, y el *Monumento a Isabel la Católica* (1883), como fiel defensora de la fe cristiana durante la reconquista española, entre otros.

Si bien es cierto que los distintos gobiernos de la capital aragonesa, así como los de España, favorecieron la materialización de ciertos aspectos con el fin de formalizar el ideario de la región,

como también el de la nación, nos podemos encontrar con una doble perspectiva: tanto la exaltación y la selección de la raíz histórica como la concreción de un hecho político determinado. Es por ello que si se toma la raíz histórica de manera simbólica y se une a un hecho de la memoria inmediata, estos «lugares de la memoria» adquieren una doble connotación de vital importancia para asegurar su ingreso en el recuerdo o para sumirse en el olvido.

En definitiva, las formas monumentales están ligadas a la pedagogía cívica; es por este motivo que la ciudad se convierte en una fuente de educación con el fin de inculcar aquellos valores que construyen la identidad territorial: Zaragoza, Aragón y España son territorios históricos, católicos, y que han perdurado así desde la época medieval, gracias a la actuación de personajes históricos como Alfonso I de Aragón que lucharon por esos ideales. De este modo, se puede afirmar que la identidad está ligada a la historia y al patrimonio cultural: la identidad cultural no existe sin la memoria, sin la capacidad de reconocer el pasado, sin elementos simbólicos o referentes que le son propios y que ayudan a construir el futuro.²⁴

DISEÑANDO EL MEMORIAL

LA FIGURA HISTÓRICA del rey Alfonso I de Aragón no ha tenido muchas representaciones artísticas anteriores a las pinturas de historia, salvo una ilustración del monarca en el *Compendio de crónicas de reyes* que se conserva en la Biblioteca Nacional de España. Partiendo de esta base y gracias a la cronología, podemos identificar que el primer retrato imaginario del Batallador fue el creado por el artista Manuel Aguirre y Monsalbe, en torno a 1851-1854, para la Diputación Provincial de Zaragoza. Esta obra no sirve de modelo a la realizada por el reconocido pintor aragonés Francisco Pradilla y Ortiz (Villanueva de Gállego, 24.07.1848 - Madrid, 01.11.1921), quien además fue director de la Real Academia de España en Roma y del Museo del Prado. Su famoso retrato imaginario fue pintado en pleno apogeo del romanticismo español en 1879, y se conserva en el salón de sesiones del ayuntamiento de Zaragoza. Para ello, Pradilla representó al rey erguido y en una actitud muy distinta a la del cuadro creado por Aguirre.²⁵

De igual modo, la obra de Pradilla sirvió de modelo tanto a la escultura monumental creada para la conmemoración del centenario de la reconquista de Zaragoza como para la pieza pictórica que se encuentra relacionada con dicho

memorial, puesto que narra uno de los episodios más sangrientos de la campaña de asedios de Zaragoza por parte de las tropas de Alfonso I de Aragón, en 1118, que terminó con la conquista cristiana de la ciudad. Este cuadro de historia fue titulado como *El barranco de la muerte*; su autor, el pintor Agustín Salinas y Teruel, lo ejecutó en 1892, y hoy día se puede contemplar en el Palacio de Sástago (Zaragoza).

Por estos motivos, el memorial adquiere una mayor relevancia a nivel histórico y sobre todo a nivel artístico, convirtiéndose en la única representación escultórica a gran escala del monarca. Para ello, el escultor José Bueno, al no poder materializar por su alto coste el primer proyecto concebido libremente, realizó para el mismo una estatua ecuestre en bronce del rey aragonés a la manera de los condotieros italianos, sin duda más ambiciosa desde un punto de vista artístico [Fig. 2]. A cambio, se le exigió que tomara como modelo la pintura de Alfonso I que había realizado Francisco Pradilla [Fig. 3]. Durante la fase de modelado de la colosal estatua, el escultor no dudó en trasladarse a Madrid y pedirle consejo al anciano y enfermo pintor quien le facilitó todos los datos de cuando llevó a cabo la obra pictórica.²⁶



[**Figura 2.** Modelo ecuestre realizado por José Bueno, 1918.]

Fuente: José Blasco Ijazo. «Zaragoza dedicó a su conquistador don Alfonso I el Batallador un monumento en el Cabezo de Buenavista» (1948).



[**Figura 3.** Alfonso I de Aragón.]

Fuente: Realizado por Francisco Pradilla y Ortiz (1879). Ayuntamiento de Zaragoza.

Talleres BECHINI

ESCULTURA
REPRODUCCIONES ARTÍSTICAS

EN
Mármol, Piedra, etc.

CASA FUNDADA EN EL AÑO 1881

Calle Roger de Flor, 162

TELÉFONO S.P. 120

Zaragoza

Barcelona 17 de Diciembre de 1920

Se

(Presupuesto en los partes)

Presupuesto:

Ejecución en buen mármol blanco a coronar de la Estatua "Rey Alfonso I (El Batallador)" de seis metros altura aproximadamente, obra original del escultor Sr. José Bovero, entregada al pie del pedestal (que está ya construido en taller de buena vista) y asistiendo a la colocación de dicha estatua personalmente o delegando uno o dos de mis operarios especialistas en estos trabajos por precios de ochenta y cinco mil. (85.000)

Correrán de mi cuenta todo los gastos que a continuación detallamos para mayor claridad:

Mármol 25 m ² cubios a 1300. pts m ³	32.500
labor de la escultura	30.000
corona de honor y para la espada chapa de diel metal	1.000
Obreros en Barcelona	1250
" " Zaragoza	1250
trasp. Fumoirs, embalsaje	5000
Asistencia colocación	1000
trasp. mudos acaes y ferrocarril	1500
Gastos impresos, gratificaciones estacion y otros	1500
Total Ptas	75.000

El trabajo como es lógico deberá merecer la completa satisfacción del Artista Sr. Bovero y de los señores Arquitectos que forman parte de la Comisión.

Plazo 6 meses desde entrega material.

[Firma]

BANCO DE ESPAÑA
BANCO DI ROMA
CRÉDIT LYONNAIS
CUENTA CORRIENTE

[Figura 4. Presupuesto del trabajo realizado por Bechini, fechado el 17 de diciembre de 1920.]

Fuente: Archivo Municipal de Zaragoza. Archivo Municipal de Zaragoza, Caja 3239. Ex 3089/1922 y Caja 1942. Ex 476/1916.

Finalmente, José Bueno realizó la escultura según las directrices señaladas por Florencio Jardiel, aunque simplificó al máximo sus elementos, reduciéndolos a formas geométricas muy acusadas.²⁷ No obstante, las vicisitudes que rodearon la ejecución e inauguración del monumento serían muchas, pues habría que esperar hasta la primavera del año 1923 para la colocación definitiva del gigantesco pedestal, e incluso el león hasta el año 1927, puesto que ni en las actas municipales consta la fecha de inauguración ni inscripción alguna alusiva al mismo.

Para el modelado en barro de la escultura, José Bueno fue ayudado por Enrique Anel, mientras el escultor Francisco Sorribas se ocupó del vaciado en escayola. Igualmente, la reproducción en mármol de Carrara se realizó en 1920 bajo las órdenes del escultor italiano Gabriel Bechini —afincado en la ciudad de Barcelona—, cuyo trabajo tuvo un coste de 75 000 pts, y fue trasladada por piezas hasta Zaragoza [Fig. 4].

La monumental estatua del rey de 6,50 m de altura está situada sobre el torreón, mostrando al monarca de pie y apoyado en el mandoble. Viste cota de malla sobre la que lleva una amplia veste y un gran cinturón, ambos decorados con motivos ornamentales que imitan los tejidos medievales. Asimismo, su cabeza representaba «aquella dura energía y fiera rudeza, aquel indomable y áspero carácter que tiene el tipo aragonés».²⁸

La estatua de carácter realista se colocaría en 1925 y dos años más tarde el león de bronce, modelado por el comandante de Infantería Virgilio Garrán²⁹ y fundido en los talleres de Averly.³⁰

Asimismo, el arquitecto Miguel Ángel Navarro Pérez (1883-1956), hijo del famoso y conocido arquitecto Félix Navarro (autor del Mercado Central de Zaragoza), y creador de proyectos arquitectónicos tan diferentes como el Colegio

Joaquín Costa, la casa Solans, el centro Aragonés de Barcelona y las dos últimas torres del Pilar, entre otros, diseñó el alto basamento en el que se alzan las dos esculturas [Fig. 5].^{31 y 32}

Esta estructura consistió en un amplio basamento de planta rectangular con tres escalones —hoy en día rodeado por un estanque—, desde el cual se alza el primer cuerpo del pedestal de forma prismática rectangular, formado por sillares de piedra de la Puebla de Albortón (Zaragoza), con un resalte en el frente de granito, sobre el que se asienta la escultura en bronce del león, símbolo de la ciudad. Para el segundo cuerpo del pedestal, Miguel Ángel Navarro diseñó un grueso pilar a modo de torreón medieval, con forma cilíndrica, cuyo arranque nace de una base moldurada. Está resuelto con aparejo rústico, rematado por un friso de arquillos de medio punto y una amplia moldura como cornisa volada [Fig. 6]. Encima, se colocó la grandiosa estatua del Rey Alfonso I, de altura y a sus pies fragmentos de piedras que sugieren el campo de batalla. El monumento sobrepasa los 15 m de altura, destacando por su fuerza y sentido monumental, y se integra plenamente en el paisaje zaragozano y en el entorno natural y no urbano en el que fue ubicado, si bien es cierto que esta localización es diferente a la que se utilizó para colocar la primera piedra de la misma en 1919, junto al depósito de agua.

Desde el punto de vista artístico, el conjunto resulta efectista ya que a día de hoy sigue siendo un monumento emblemático de la capital aragonesa. Por tanto, es innegable que esta obra escultórica cumple una función social, siendo parte integrante del paisaje urbano de Zaragoza, así como símbolo de la memoria colectiva del pueblo aragonés, en el que se refleja hitos, ideas y hombres, o simplemente es un pretexto para embellecer un entorno.



[**Figura 5.** Imagen centrada en el emplazamiento del Monumento al rey Alfonso I en lo alto del Cabezo de Buenavista (1923).]

Fuente: Archivo Gabriel Faci Abad, AHPZ.



[**Figura 6.** Imagen del monumento conmemorativo a Alfonso I (2019).]

Fuente: Fotografía realizada por la autora del texto.

COMO HEMOS VISTO a lo largo del artículo, a principios del siglo XX en la sociedad aragonesa, surgió el fenómeno de la perpetuación de los diferentes personajes importantes e históricos al frente de la gestión del pasado local. Por tanto, se puede afirmar que parte de la identidad de un grupo social está dada por su patrimonio, que es la expresión de su origen, estilo de vida, transformación e incluso de decadencia, en otras palabras, de su cultura, su memoria histórica.

Es cierto que esta evocación de diversas obras artísticas sobre diversos momentos importantes de la historia medieval aragonesa, como es el caso del memorial a Alfonso el Batallador y su retrato pictórico de Pradilla, ponen de manifiesto una vez más el excepcional resultado que puede llegar a alcanzar un determinado original artístico —aunque no sea una obra maestra—, por la concurrencia, en determinado momento, de circunstancias político-sociales muy concretas y por la oportunidad en la elección del asunto o personaje. Para ello, se debe tener en cuenta que en la pintura de historia prevalece el realismo como estilo, mientras que la escultura monumental tiende más hacia el simbolismo, como es el caso del monumento a Alfonso I.

Sin duda, el resultado definitivo del diseño es el de un gran monumento conmemorativo que ya es uno de los símbolos de la capital del Ebro. Ubicado en el Parque José Antonio Labordeta, a pesar de que en origen estaba alejado de la ciudad, fue desde el principio el lugar adecuado para este memorial de gran empeño que se proyectaría en la ciudad después de las del centenario de los Sitios de Zaragoza. Por tanto, es posible aseverar que el patrimonio histórico zaragozano, aragonés y español, no es sinónimo de monumentos y piezas sin vida, arquitectónicas, artísticas o expuestas en un museo o colección privada.

En definitiva, el patrimonio aragonés y zaragozano sirve para construir la identidad cultural de una ciudad como Zaragoza, de la región aragonesa y de países como España, y es uno de los componentes que puede crear desarrollo en un territorio, permitiendo equilibrio y cohesión social. La identidad supone un reconocimiento y apropiación de la memoria histórica, del pasado. Un pasado que puede ser reconstruido o reinventado, pero que es conocido y apropiado por todos. El valorar, restaurar, proteger el patrimonio cultural es un indicador claro de la recuperación, reinención y apropiación de una identidad cultural, en este caso la aragonesa.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi sincero agradecimiento a la dirección de la revista *La Tadeo DEARTE* por la oportunidad brindada, así como a mi directora de Tesis doctoral, Dra. Ascensión Hernández Martínez por haber confiado en mí y haberme animado a participar con este artículo. Por último, a las entidades e instituciones por haberme dado la oportunidad de consultar la documentación, a mis padres, amigos y a mi «compañero de viaje» por su apoyo incondicional.

NOTAS

- 1 Amalio Blanco, «Los afluentes del recuerdo: la memoria colectiva», en *Claves de la memoria*, coord. José María Ruíz-Vargas (Madrid: Editorial Trotta, 1997), 83-106.
- 2 Hijo del segundo matrimonio del rey Sancho Ramírez con Felicia de Roucy. La llegada de doña Felicia contribuyó a ampliar los horizontes políticos y culturales del pequeño reino de Aragón. Es entonces cuando los monasterios de San Juan de la Peña y San Victorián se ponen bajo la tutela directa de la Santa Sede. Es en ese momento cuando se introduce el rito romano en sus iglesias (1071), mientras que Navarra y Castilla mantienen su adhesión al rito tradicional.
- 3 José Luis Corral, *Historia de Zaragoza. Zaragoza musulmana (714-1118)* (Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza/CAI, 1998). La Taifa de Saraqusta, también conocida como Taifa de Zaragoza o Reino de Zaragoza, fue una taifa independiente entre los años 1018 y 1110 (es decir, desde la desintegración del califato de Córdoba a principios del siglo XI hasta que fue conquistada por los almorávides en 1110). Durante los reinados de Al-Muqtádir, Al-Mutamán y Al-Mustaín II, en la segunda mitad del siglo XI, se experimentó un extraordinario auge político y cultural.
- 4 José María Lacarra de Miguel, *Alfonso el Batallador* (Zaragoza: Guara, 1978), 33-34.
- 5 Ibid.
- 6 Archivo Municipal de Zaragoza (A.M.Z.). Caja 3239. Ex 3089/1922 y Caja 1942. Ex 476/1916.
- 7 José F. Forniés Casals, *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País* (Zaragoza: CAI, 2000). La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País fundada en 1776, era una institución aragonesa que fue promovida por los ilustrados de Aragón como semilla y apoyo a la incipiente curiosidad científica y cultural en esta región, tanto que tras su fundación, en 1792, fundaron la Real Academia de Bellas Artes de San Luis. Además sirvió de estímulo para su desarrollo y contribuyó con ello al progreso de las reformas del siglo XVIII en toda España siguiendo los pasos de otras Sociedades Económicas de Amigos del País.
- 8 Esteban Sarasa Sánchez, *La Corona de Aragón en la Edad Media* (Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2001).
- 9 Wifredo Rincón García, *El humanista aragonés Mariano de Pano y Ruata* (1847-1948) (Zaragoza, 1997). Según W. Rincón la justificación oficial de la suspensión de los actos fue «a causa de no haber sido aprobados los presupuestos de la Nación en que se consignaban las partidas correspondientes a la celebración de los festejos».
- 10 Armando Besga Marroquín, «El testamento de Alfonso I el Batallador», en *Historia 16*, n.º 390 (Madrid, 2008).
- 11 José Blasco Ijazo, «Zaragoza dedico a su conquistador don Alfonso I el Batallador un monumento en el cabezo de buena vista», en *¡Aquí...Zaragoza!* vol 1 (Zaragoza, 1948).
- 12 Archivo Municipal de Zaragoza, Caja 3239. Ex 3089/1922 y Caja 1942. Ex 476/1916.
- 13 Archivo Histórico de la Confederación Hidrográfica del Ebro (A.H.C.H.E.), *Acta de Junta del Canal Imperial*, 9 de julio 1918.
- 14 Ibid., 14 de agosto de 1918.
- 15 Ascensión Hernández Martínez, *Ricardo Magdalena. Arquitecto municipal de Zaragoza (1876-1910)* (Zaragoza, IFC, 2012).
- 16 Mercedes Barrios Pitarque, *Aniceto Marinas y su época* (Segovia, Diputación de Segovia, 1980).
- 17 Jesús Pedro Lorente Lorente, «Pensionados de entreguerras de la Academia Española en Roma», *Artigrama*, n.º 5 (Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, 1988), 213-230.
- 18 Manuel García Guatás, «Circunstancias de la formación de la artística del Ayuntamiento de Zaragoza», *Artigrama*, n.º 3 (Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, 1986). Según M. García Guatás, desarrolló su carrera profesional como profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, pero sobre todo llevó a cabo una muy abundante producción escultórica en Zaragoza, por lo general de tipo monumental.
- 19 José Ramón Morón Bueno, *Dos escultores zaragozanos: José Bueno, 1887-1957 (I centenario). Félix Burriel, 1888-1976* (Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1984 [Catálogo]).
- 20 Manuel García Guatás, «Zaragoza monumental: un siglo de escultura en la calle», en *La ciudad de Zaragoza de 1908 a 2008* (Zaragoza: I.F.C., Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2009).
- 21 Manuel García Guatás, «Obras que se vieron y han quedado de la Exposición Hispano-Francesa», *Artigrama*, n.º 21 (Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, 2006), 192.
- 22 Manuel García Guatás, *La imagen de España en la escultura pública, 1875-1935* (Zaragoza: Mira Editores, 2009).
- 23 Wifredo Rincón García, «Escultura del siglo XIX en Zaragoza. De la imagen devocional al monumento conmemorativo», en *Arte del siglo XIX* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013), 13-79.
- 24 Ignacio González-Varas, *Patrimonio cultural*, Colección: Básicos Arte (Madrid: Cátedra, 2015).
- 25 Archivo Municipal de Zaragoza, 1879, Sección 1.ª, Negociado de General e Indiferente, arm. 9, leg. 22, exp. reg. gral. 482, doc. 3.ª.

- 26** Donde representa la batalla de Fraga que tuvo lugar en 1134 entre las tropas cristianas de Alfonso el Batallador, rey de Aragón, y varias fuerzas almorávides que acudieron en socorro de Fraga, que había sido sitiada por Alfonso. Los almorávides vencieron en la batalla y al poco falleció el rey Alfonso.
- 27** Ayuntamiento Municipal de Zaragoza, *Guía histórico-artística de Zaragoza* (Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1982), 321-322.
- 28** Jesús Pedro Lorente Lorente, *El arte de soñar el pasado. Pinturas de Historia en las colecciones zaragozanas* (Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1996), 153. Archivo Municipal de Zaragoza, Caja 3239. Ex 3089/1922 y Caja 1942. Ex 476/1916.
- 29** Virgilio Garrán Rico nació en Segovia en 1897 y murió en Calatayud (Zaragoza) en 1955. Combinó las artes con las armas. Fue militar de carrera y se dedicó a la pintura y la escultura. Estudió pintura en la Real Academia de San Fernando. Su obra es variada, destacando el león del monumento al rey de Aragón Alfonso I el Batallador, el Monumento al rey de España Alfonso XIII, busto del teniente coronel

Rafael Valenzuela, a los estudiantes valencianos de 1808, pintura del general Palafox, a los capitanes Fermín Galán y Ángel García.

- 30** Manuel García Guatás, «Zaragoza monumental: un siglo de escultura en la calle», en *La ciudad de Zaragoza de 1908 a 2008* (Zaragoza: I.F.C., Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2009).
- 31** Diana María Espada Torres, «Un trozo de Aragón en el centro de Barcelona», en *II Jornadas de Investigadores Predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón* (Zaragoza: Pressas Universitarias de la Universidad de Zaragoza, 2018), pp. 285-295.
- 32** Biblioteca Nacional de España, «Movimiento de personal: Nombramientos», en *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, vol. 93 (Madrid: 15-11-1920), 10. El 27 de octubre de 1920, Miguel Ángel Navarro Pérez, a propuesta de los arquitectos zaragozanos y mediante concurso nacional, es nombrado arquitecto municipal de Zaragoza, cargo que desempeñó hasta el estallido de la Guerra Civil.

REFERENCIAS

- Ayuntamiento de Zaragoza. *Guía histórico-artística de Zaragoza*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1982.
- Barrios Pitarque, Mercedes. *Aniceto Marinas y su época*. Segovia: Diputación de Segovia, 1980.
- Besga Marroquín, Armando. «El testamento de Alfonso I el Batallador». *Historia* 16, n.º 390 (2008): 8-17.
- Biblioteca Nacional de España. «Movimiento de personal: Nombramientos». *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, vol. 93. Madrid: BNE, 1920.
- Blanco, Amalio. «Los afluentes del recuerdo: la memoria colectiva». En *Claves de la memoria*, José María Ruíz-Vargas, coordinador, 83-106. Madrid: Trotta, 1997.
- Blasco Ijazo, José. «Zaragoza dedicó a su conquistador don Alfonso I el Batallador un monumento en el Cabezo de Buenavista». En *¡Aquí...Zaragoza!*, vol. 1. Zaragoza: Editorial El Noticiero, 1948.
- Corral, José Luis. *Historia de Zaragoza. Zaragoza musulmana (714-1118)*, vol. 5. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza/CAI, 1998.
- Espada Torres, Diana María. «Tras las huellas de Félix Navarro Pérez en el nuevo mercado de Lanuza de Zaragoza». *Artyhum*, n.º 50 (2018): 99-115.
«Un trozo de Aragón en el centro de Barcelona». En *II Jornadas de Investigadores Predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón*, Albarracín 25 de noviembre de 2016, coordinado por Ana Asión Suñer, Alberto Castán Chocarro, Julio Andrés Gracia Lana, David Lacasta Sevillano, Laura Ruiz y Elena Andrés Palos, 285-294. Zaragoza: Pressas Universitarias de la Universidad de Zaragoza, 2018.
- Forniés Casals, José F. *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*. Zaragoza: CAI, 2000.
- García Guatás, Manuel. «José Bueno Gimeno». En *Gran Enciclopedia Aragonesa*, vol. 2. Zaragoza: Editorial Unión Aragonesa del Libro (Unali), 1980.
«Circunstancias de la formación de la artística del Ayuntamiento de Zaragoza». *Artigrama*, n.º 3 (1986): 285-302.
«Obras que se vieron y han quedado de la Exposición Hispano-Francesa». *Artigrama*, n.º 21 (2006): 169-196.
- «Zaragoza monumental: un siglo de escultura en la calle». En *Actas del XIII Coloquio de arte aragonés La ciudad de Zaragoza de 1908 a 2008*, diciembre de 2008, coordinado por Manuel García Guatás, Jesús Pedro Lorente e Isabel Yeste Navarro, 103-139. Zaragoza: Institución Fernando el Católico/Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009.
La imagen de España en la escultura pública, 1875-1935. Zaragoza: Mira, 2009.
- González-Varas, Ignacio. *Patrimonio cultural*. Colección: Básicos Arte. Madrid: Cátedra, 2015.
- Hernández Martínez, Ascensión. *Ricardo Magdalena. Arquitecto municipal de Zaragoza (1876-1910)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012.
- Jardiel Dobato, Florencio. *El VIII centenario de la reconquista de Zaragoza por don Alfonso I el Batallador*. Cartilla de vulgarización y propaganda. Zaragoza: Heraldo, 1918.
- Lacarra de Miguel, José María. *Alfonso el Batallador*. Zaragoza: Guara, 1978.
- Lorente Lorente, Jesús Pedro. *El arte de soñar el pasado. Pinturas de historia en las colecciones zaragozanas*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1996 153.
«Pensionados de entreguerras de la Academia Española en Roma». *Artigrama*, n.º 5 (1988): 213-230.
- Morón Bueno, José Ramón. *Dos escultores zaragozanos: José Bueno, 1887-1957 (1 centenario)*. Félix Burriel, 1888-1976. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, [Catálogo], 1984.
- Rincón García, Wifredo. *El humanista aragonés Mariano de Pano y Ruata (1847-1948)*. Zaragoza, 1997.
«Escultura del siglo XIX en Zaragoza. De la imagen devocional al monumento conmemorativo». En *Arte del siglo XIX*, coordinado por María del Carmen Lacarra, 13-79. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013.
- Sarasa Sánchez, Esteban. *La Corona de Aragón en la Edad Media*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2001.

IBERIA

¿MEMORIA

SUMERGIDA?

SUMERGIDA?*

IBERIA EMERGIDA, SUBMERGED MEMORY?

Fecha de recepción: 15 de febrero de 2019

Fecha de aceptación: 16 de agosto de 2019

Sugerencia de citación: Ruiz Bazán, Irene. Iberia emergida, ¿memoria sumergida?. *La Tadeo DeArte* 5, n.º 5, 2019: 82-95. **doi:** 10.21789/24223158.1535

* Esta investigación está financiada por el programa de investigación del Dipartimento di Architettura e Design de Politécnico de Turín (Italia): L'osso' dell'Italia. Il caso degli insediamenti sommersi: restauro, ricostruzione e traslazione delle memorie [The 'osso' of Italy. The case study of the submerged settlements: restoration, reconstruction and translation of memories].

** Arquitecta Técnica y Doctora en Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza
Profesora del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, España

ireneruizbazan@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8132-1732>

LA APARICIÓN de pueblos que fueron sumergidos por la construcción de embalses durante el siglo pasado como consecuencia del periodo de sequía vivido en España durante el año 2017 y el fenómeno espontáneo de visita a los mismos, abre una nueva puerta a la reflexión sobre este tipo de turismo denominado *turismo de sequía*. Se trata de lugares olvidados por la historia oficial que la memoria de sus antiguos habitantes y visitantes curiosos intenta recuperar. Frente al interés en su aprovechamiento como recurso económico, se hace necesaria una reflexión desde la historia del arte y la arquitectura que analice este fenómeno y proponga soluciones que pretendan reconciliar memoria e historia.

THE APPEARANCE of submerged villages due to the construction of reservoirs in the last century as a result of the drought period experienced in Spain during 2017 and the spontaneous phenomenon of visiting them, opens a new door to reflection on this type of tourism so called *drough season tourism*. These are places forgotten by the official history that the memory of its former inhabitants and curious visitors tries to recover. Faced with the interest in its use as an economic resource, a reflection from the history of art and architecture academy is needed in order to analyze this phenomenon and propose solutions that tries to reconcile memory and history.

RESUMEN

ABSTRACT

SUBMERGED SETTLEMENTS

PUEBLOS SUMERGIDOS

MEMORY

MEMORIA

HISTORY

HISTORIA

RUIN

RUINA

BUILDING RESTORATION

RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA

DURANTE EL SIGLO XX, en el ámbito europeo, numerosos pueblos fueron sumergidos por la construcción de presas. Especialmente significativo fue el caso de España, donde el régimen franquista sustentó parte de su plan de desarrollo autárquico en la producción de energía eléctrica y en el aumento de la superficie de regadío, idea que ya había sido propuesta por el gobierno republicano con el Plan Hidrológico de 1933. Según datos de Ecologistas en Acción, en España existen más de quinientos pueblos sumergidos como consecuencia de la construcción de embalses.

El drama colectivo que acompañó este proceso fue fuertemente amortiguado por el sistema de la época, que exaltaba el sacrificio de los habitantes de estos centros en aras del progreso y del bien común. Sin embargo, en fecha reciente, desde distintos ámbitos de la cultura, este argumento se está recuperando; así, podemos citar, entre otros, las novelas *Resto qui* de Marco Balzano,¹ que tiene como telón de fondo la sumersión del país de Curón Venosta en el Trentino italiano o *Distintas formas de mirar el agua*² del español Julio Llamazares, nacido en el pueblo sumergido de Vegamián (León), que a través de una serie de monólogos, reflexiona en su novela sobre el diferente significado que este fenómeno tiene según la relación personal con el lugar desaparecido. Precisamente, en este relato, el escritor hace referencia a uno de los dos momentos de desecación del lago (en los años 70 y en los 80) por motivos técnicos. Después de la experiencia vivida, al volver a visitar el pueblo emergido, escribiría el guion

cinematográfico recogido en el libro *Retrato de bañista*.³ Entre otros ejemplos de la tendencia a recuperar la memoria de este fenómeno que podemos destacar, está la exposición «Región (Los relatos). Cambio del paisaje y políticas del agua» del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, el pasado 2018.

Frente a esta mirada reflexiva sobre este capítulo de la historia reciente, nos encontramos, sin embargo, un fenómeno espontáneo que la prensa generalista, y después los operadores turísticos, han denominado *turismo de sequía*. En España, durante el año 2017 y como consecuencia de un período especialmente seco, antiguos habitantes y turistas se aproximaron de forma primero espontánea y después organizada, a estos pueblos emergidos de las aguas después de largos periodos literalmente *borrados del mapa*. Resulta muy interesante la investigación realizada para el diario español *El País* por la periodista Silvia R. Pontevedra, recogida en el artículo «Turismo de sequía: los pueblos ahogados resucitan».⁴

Se hace necesario, por tanto, analizar este fenómeno desde el punto de vista de la conservación del patrimonio para poder proponer una gestión eficaz de estos lugares, que equilibre la a veces difícil relación que se establece entre la historia oficial, que silenció su existencia, y el fuerte contenido emotivo que encierran para sus antiguos habitantes y sus descendientes. Todo ello, sin perder de vista el hecho de que estas emergencias son vistas como un recurso económico para fomentar el desarrollo de algunas regiones desfavorecidas.

INTRODUCCIÓN

A N T E C E D E N T E S

EL FENÓMENO denominado turismo de sequía puede ser analizado desde prismas muy diferentes. En el ámbito de la antropología, podríamos encontrar una continuidad con los ritos de procesión que muchos de los antiguos habitantes de pueblos sumergidos han ido manteniendo a lo largo del tiempo en forma de romerías y diferentes tradiciones locales, que regresan, hasta donde es posible, al lugar de origen, en ocasiones especiales como las festividades patronales. Sin embargo, el hecho de que la visita a estos lugares emergidos se convierta en un atractivo turístico va más allá de una mera tradición local y nos invita a reflexionar sobre esta suerte de «monumentos espontáneos» que ponen en crisis el sistema de gestión de la memoria, siempre controvertido y generalmente controlado por las autoridades. En este caso, estas parecen llegar después de que el fenómeno se haya producido,⁵ a aprovechar un recurso económico que, para la periodista Silvia R. Pontevedra, supone «el regreso de la especie humana, en tiempos de cambio climático, a los paisajes de los que fue arrancada en el esplendor de la política de pantanos».⁶

Esta idea parecería llevarnos a considerar, por una parte, el fenómeno como una especie de revancha, de reivindicación de la historia silenciada de estos pueblos cuya resistencia a abandonar sus lugares fue ignorada y represaliada durante el régimen del dictador Francisco Franco, apodado por algunos *Paco el Rana*, dado que iba *saltando* de pantano en pantano para proceder a su inauguración. Por otro lado, se trataría de una toma de consciencia *in situ* de los alarmantes síntomas del cambio climático. Así, el turista que allí se encuentra estaría rindiendo un tributo a estos otros *perdedores* de la historia, los pueblos sumergidos, y también tomando consciencia de un paisaje alterado doblemente: en forma directa, por las fuerzas antrópicas resultantes de la construcción de la presa que lo inundó, e indirectamente, por nuestra despiadada acción sobre el planeta que nos está llevando a largos períodos de sequía.

Otro ejemplo que podemos citar es el pueblo de Cenera de Zalima (Palencia, España) a orillas del embalse de Aguilar de Campoo. Cuando las aguas bajan, como es el caso

reciente del verano de 2019, tercer año hidrológico más seco del siglo XXI según los datos de la Agencia Estatal de Meteorología (AEMET), decenas de turistas visitan la localidad, según afirma Cesar del Valle Barreda, coordinador del centro expositivo Rom y Taller Ornamentos Arquitectónicos de la Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, que añade:

Quando aparecieron estos restos, surgió una oportunidad turística, aunque casi nadie hizo ninguna operación comercial. No hubo campañas de captación de turistas, pero atrajo muchísima gente y era un auténtico desfile.⁷

También indica que una persona que vivió en el pueblo durante nueve años acude cada día a los restos emergidos del mismo, señalando esta situación como algo *especial*. El mismo pantano deja también ver las ruinas de otros tres pueblos en época de sequía. Uno de los más llamativos es el caso de Villanueva del Río de Pisuerga, donde se puede pasear por un puente medieval del siglo XII.

Del mismo modo, los antiguos habitantes de Mansilla de la Sierra (La Rioja, España) en época de sequía regresan a la población que fue cabeza de comarca antes de la inundación producida en 1960. En aquel momento, la localidad contaba con seiscientos habitantes; hoy, el pueblo construido para dar cobijo a la población desplazada tiene empadronadas a 71 personas.

En la noticia publicada en el *Huffington Post* se afirma que, en palabras de Rocío Menéndez, vecina de Mansilla de la Sierra desde hace 18 años:

Los mansillanos más mayores recorren las calles de su pueblo natal con emoción, porque les hace ilusión relatar a sus nietos dónde estaba su casa, pero también sienten mucha nostalgia, porque lo pasaron mal al abandonar sus viviendas, que quedaron como las dejaron ya que al nuevo Mansilla llegaron «con una mano delante y otra atrás» porque no les dieron gratis sus casas, que costaron unas 300.000 pesetas de la época, un precio «caro» para un pueblo cuyas calles entonces estaban casi sin asfaltar y aún no había luz eléctrica.⁸

Por tanto, atendiendo al sentido de *reivindicación*, nos encontraríamos con un claro sitio de memoria, al que los antiguos habitantes de los pueblos sumergidos y sus descendientes siguen vinculados, y que representaría a la vez un ejemplo de lugar olvidado intencionadamente por la historia oficial. No debemos olvidar que en muchos casos los edificios abandonados fueron incluso dinamitados⁹ para evitar que sus antiguos propietarios retornasen a los mismos. Se trataría por lo tanto de la visita a unos lugares de memoria, como ya se ha definido, espontáneos, y precisamente, es esta emergencia espontánea, gracias a la «irónica» acción de la sequía la que, según las palabras de Pierre Nora, nos señala estos lugares como epicentro de una disyunción entre memoria e historia.

En el corazón de la historia, trabaja un criticismo destructor de memoria espontánea. La memoria siempre es sospechosa para la historia, cuya misión verdadera es destruirla y reprimirla. La historia es deslegitimización del pasado vivido. [...] El movimiento de la historia, su ambición no son la exaltación de lo que pasó verdaderamente, sino su aniquilamiento. Un criticismo generalizado conservaría sin duda museos, medallas y monumentos, es decir el arsenal necesario para su propio trabajo pero vaciándolos de lo que, para nosotros, los hace lugares de memoria. Una sociedad que se viviera a sí misma integralmente bajo el signo de la historia no conocería, como sucede con una sociedad tradicional, lugares donde anclar su memoria.¹⁰

La necesidad de retorno al lugar de origen se ve intensificada por la fugacidad de esta posibilidad. Se necesita que confluyan circunstancias, por el momento, excepcionales de sequía extrema para poder acceder a los mismos. Así, siguiendo las reflexiones de Chiara Occelli,¹¹ la brevedad de esta oportunidad incrementa ulteriormente su característica como depósitos de memoria.

La distruzione dei luoghi, pertanto, sconvolge la memoria ma ciò che può apparire strano è che, nonostante la sradicatezza che produce, la lontananza dall'astro che causa, accende in realtà il desiderio [...] di scavo, di scoperta, di studio proprio di quei luoghi violentati, facendo così accrescere il deposito della memoria.

La destrucción de los lugares, por lo tanto, trastorna la memoria, pero lo que puede parecer extraño es que, a pesar del desarraigo que produce, la distancia de la estrella que causa, en realidad enciende el deseo de [...] excavación, de descubrimiento, de estudio propio. De esos lugares violados, lo que aumenta el depósito de memoria.

Parece lógico entonces, que los antiguos habitantes o sus descendientes sientan la necesidad de regresar al lugar de origen, o incluso de visitar por primera vez estos lugares que aparecen casi milagrosamente después del desastre.

Pero, a nuestro juicio, este fenómeno, el del denominado turismo de sequía, no se puede explicar solamente desde una reflexión sobre la memoria emergida. Desde las disciplinas de la arquitectura y la historia del arte, debemos ocuparnos de la parte *material* de este fenómeno, es decir, de las antiguas arquitecturas, hoy ruinas, que emergen en estos lugares y que constituyen, uno de los principales atractivos que movilizan a cientos de ciudadanos que, sin tener relación personal con el pueblo sumergido o que experimentan una especial conciencia histórica o ecológica, se sienten fascinados por estos parajes *fantasmagóricos*. Nos encontramos por tanto ante lugares que acumulan una alta densidad de significados, un palimpsesto de miradas y de relaciones con el pasado.

En este punto, no podemos sino citar la introducción al famoso ensayo de Marc Augé, *El tiempo en ruinas*.

La contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo que no es el tiempo del que hablan los manuales de historia o del que tratan de resucitar las restauraciones. Es un tiempo *puro*, al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes, simulacros y reconstituciones, que no se ubica en nuestro mundo violento, un mundo

cuyos cascotes, faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas. Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte.¹²

Pero, ¿qué tipo de ruinas emergen en estos lugares? Creemos que es interesante analizar este tipo de turismo también desde la fascinación contemporánea por la ruina, pensando en la materia misma que los visitantes se encuentran cuando visitan estas áreas. No se trata de restos de civilizaciones pasadas o de edificios con valor monumental, aquellos, casi siempre, fueron trasladados en todo o en parte a otros lugares antes de la inundación. Sería útil aquí introducir la diferencia que la lengua italiana establece entre *rovina* y *rudere*,¹³ puesto que este fenómeno está encaminado principalmente a pasear entre *rudere*: viejas casas, escuelas, muchas de ellas todavía en pie, testimonio de un suceso excepcional, de un desastre programado.

El modo como estos edificios perdieron su uso fue abrupto, decidido con antelación. De un lado, fueron objeto de una suerte de expolio efectuado por sus propios moradores, que como vemos en muchos casos analizados se llevaban consigo diversos materiales de construcción como tejas, vigas y ventanas que recolocar, a veces por motivos económicos y otros de forma simbólica, en sus nuevas casas. De otro lado, el proceso de degrado, de sedimentación del tiempo, difiere totalmente de los normales procesos de abandono. La sumersión de estos edificios en agua dulce es un caso excepcional en lo que se refiere a la conservación de la arquitectura, que no es paragonable a los procesos normales de deterioro por el paso del tiempo, con adición de pátinas y vegetación que han ayudado a configurar la imagen historicista de la ruina, y entraría dentro del estudio de la arqueología subacuática. En este caso, el edificio es llevado ulteriormente a las condiciones higrométricas similares a las de partida en el momento de sequía cuando vuelve a aflorar a la superficie. Resultaría por tanto interesante analizar los procesos tanto fisicoquímicos como estructurales a los que esta brusca variación ambiental y de presiones somete a los edificios supervivientes, a los que, además, fueron retirados en muchas ocasiones elementos estructurales. En consecuencia, estos restos arquitectónicos representan más bien una imagen de degradación del cotidiano, que una evocación romántica, si bien entre estos se encuentran todavía restos de algunos edificios monumentales. Serían, en cierto modo, las *new ruins* que define Rose Macaulay al final de su ensayo «Pleasure of Ruins» de 1953:¹⁴

New ruins have not yet acquired the weathered patina of age, the true rust of the barons' wars, not yet put on their ivy, not equipped themselves with the appropriate bestiary of lizards, bats, screech-owls, serpent [...]. But new ruins are for a time stark and

bare, vegetationless and creatureless; blackened and torn, they smell of fire and mortality.

Las nuevas ruinas todavía no han adquirido la pátina desgastada de la edad, el verdadero óxido de las guerras de los barones, todavía no se han puesto su hiedra, no se han equipado con el bestiario apropiado de lagartos, murciélagos, búhos, serpientes [...]. Pero las nuevas ruinas están por un tiempo rígidas y desnudas, sin vegetación y sin criaturas; ennegrecidas y desgarradas, huelen a fuego y mortalidad. (Traducción propia)

Podríamos englobar esta fascinación por estas *new ruins* y *rudere* en la transformación sustancial del interés por la ruina que, según señala Ascensión Hernández,¹⁵ acaeció durante el siglo XX cuando pasaron a ser admiradas, con un fuerte sentido propagandístico, las ruinas de guerra.

En este sentido, resulta interesante leer la noticia publicada en el diario nacional español *ABC* en 1963, cuando fue vaciado por primera vez el pantano de Belesar, que sumergió la histórica localidad de Puertomarín.

Puertomarín, inesperadamente y por una vez nada más, se ha convertido en una «villa resucitada» del agua. Las gentes circulan por las viejas calles, mientras que las casas están otra vez al sol. Centenares de personas acuden de toda Galicia para ser testigos de este fenómeno patético y atractivo. El viejo Puertomarín se presenta ante los ojos de los que en él vivieron toda su vida. Hace diez años las aguas del embalse lo cubrieron totalmente, y ahora, porque Belesar ha abierto sus compuertas, quizá para faenas de limpieza, antes de que lleguen las grandes avenidas del invierno, quizá para arreglos en la central, Puertomarín ha vuelto a quedar al descubierto, y hasta por sus viejas y románticas calles transitan ahora los antiguos vecinos.

El Puertomarín viejo e histórico parece ahora una ciudad bombardeada por miles de obuses o por centenares de aviones. Las aguas demolieron o reblandecieron una buena parte del pueblo, antes ya desmantelado por los mismos vecinos para llevarse todo que de útil y de valor podían encerrar sus casas, desde las pizarras que cubrían los tejados hasta las vigas que sostenían las diferentes plantas. El puente romano, cubierto estos meses por masas de agua de más de 15 metros de altura, se ve ahora de nuevo en medio del lecho del río. Este puente se halla aún en las mejores condiciones. En opinión de los técnicos, este espectáculo no volverá a producirse.

Por otro lado, el nuevo pueblo de Puertomarín, que fue inaugurado por S. E. El Jefe del Estado hace poco más de un mes, sigue levantándose, hermoso y moderno, a unos 300 metros, sobre un promontorio que domina el lago que cubre a la antigua villa. La iglesia de San Nicolás se halla totalmente terminada, después de haber sido trasplantada, piedra por piedra, desde su anterior emplazamiento. Lo mismo sucede con la llamada «Casa del General» y con los restantes monumentos que, según los técnicos, en una operación que no tiene parangón en Europa, al menos por ahora, fueron llevándose desde el pueblo condenado al nuevo. Por otra parte, el nuevo Campo municipal de la Feria está casi terminado y han empezado las obras del Club Fluvial que la empresa constructora del salto levantará al amparo que las posibilidades de lago ofrece. Se van a iniciar las obras del Parador de Turismo que construirá la empresa que ha edificado el salto de Belesar.

Pronto, sin embargo, el nivel del agua volverá a subir, y Puertomarín, la legendaria villa enclavada en el camino de Santiago desaparecerá, esta vez quizá para siempre, bajo las aguas del Miño.¹⁶

Este fenómeno que el autor califica como «patético y atractivo» establece precisamente una comparación del pueblo sumergido con una ciudad «bombardeada por miles de obuses o por centenares de aviones», circunstancia que sin duda se vería reforzada por el hecho de que, efectivamente, para evitar que los vecinos volviesen a sus antiguos hogares a recuperar enseres y materiales, la empresa encargada de los trabajos dinamitó estas casas¹⁷. Sin embargo, en nuestros días, desprovistas estas ruinas de una intención propagandística, no queda sino preguntarnos si debemos englobar este proceso de algún modo en una corriente que ve en ellas, prevalentemente, un valor estético ligado a una tendencia que ya señalaba Ascensión Hernández relacionando las últimas tendencias del *deterioro* y la *imperfección* patentes en muchos casos de restauración monumental con las del arte contemporáneo.

Un culto per la rovina (per quanto tempo?) in cui coincidono recupero e riabilitazione edilizia, arte contemporanea ed estetica, in una tendenza che privilegia le terminazioni imperfette ed erose dal tempo, la bellezza della patina e il fascino della decadenza, giustificato spesso, da argomenti non nuovi (anche se politicamente corretti) come il riciclaggio e la sostenibilità, ma che si ricollega al Desiderio umano di rifugiarsi nel passato e nelle sue poetiche impronte.¹⁸

Un culto a la ruina (¿durante cuánto tiempo?) En el que la recuperación y la, el arte contemporáneo y la estética coinciden, en una tendencia que favorece las terminaciones imperfectas y erosionadas, la belleza de la pátina y el encanto de la decadencia, a menudo justificada, por argumentos que no son nuevos (incluso si son políticamente correctos) como el reciclaje y la sostenibilidad, pero que está vinculado al deseo humano de refugiarse en el pasado y en sus huellas poéticas. (Traducción propia)

Idea que se puede sumar a la reflexión que el sociólogo Jeudy propone en su libro *Fare memoria. Perché conserviamo il nostro patrimonio culturale*,¹⁹ donde el autor llama la atención sobre el modo como hoy en día se presentan las ruinas de guerra, tomando como ejemplo los restos de la ciudad de Hiroshima (Japón), donde los efectos del conflicto en realidad parecen presentados como las consecuencias de un cataclismo, por lo que, según el autor, el mensaje transmitido orienta la mirada del visitante hacia una *trágica constatación de la fatalidad del destino*.²⁰

Esta estética de la fatalidad y la decadencia, materializada en los restos de los pueblos sumergidos, no se relaciona *a priori* con el suceso que ha provocado este estado si no se acompaña de la adecuada información. Así, se puede caer en la aparente banalidad de visitar estos restos en todoterreno o *bugy*,²¹ paseando entre un conjunto urbano en evidente estado de degrado, como una solución alternativa de oferta turística a los deportes náuticos que se ofrecían en los mismos lugares antes de la sequía.²²

M É T O D O S

SE TRATA de una situación cuya gestión, como hemos visto, llama en causa a diferentes disciplinas. La profesora de antropología Virginia Cardi indica que reflexionar sobre las ruinas comporta la formulación de un pensamiento sobre lo que ha sucedido y sobre una categoría de la existencia, la del resto, entre los cuales se intenta poner en práctica una dialéctica. Para esta autora, no se trata de un problema de conservación, ni de reconstrucción filológica del pasado, sino de actualización consciente de los recuerdos que existen, pero es inútil intentar reconstruir el pasado. Aunque no se pretenda realizar una reconstrucción del pasado pensamos que esta dialéctica apela, entre otras, a la restauración arquitectónica. Precisamente Cardi, se hace eco en su texto del famoso *guerra ai restauratori!* de Víctor Hugo, siendo consecuente con que defender una posición que piense las ruinas sin reflexionar sobre su conservación parece *a priori*, polémica.²³ Creemos, sin embargo, que se deben definir claramente los principios de conservación²⁴ por aplicar sobre estos pueblos emergidos, en tanto que estos lugares de memoria son tales porque aparece su traza material; se trata de edificios, de conjuntos urbanos, capaces de evocar distintas memorias pero sobre todo de atraer nuevas miradas e incitar a una reflexión sobre los procesos que los han llevado a ese estado, especialmente, cuando los mismos son objeto de especulación económica, vistos como un recurso turístico. Por tanto, se necesita un proyecto, que puede perfectamente ser no intervenir materialmente, pero que debe ser fruto de una decisión crítica que analice efectivamente los conjuntos emergidos, los problemas que plantean desde sus aspectos históricos, materiales arquitectónicos y simbólicos, y que responda a un objetivo social consensuado. Si bien su aparición es espontánea, su gestión no debería serlo.

Nos encontramos ante lugares con un altísima densidad de significados relacionados con el pasado, que pasan de la directa vinculación personal al lugar, al recuerdo de un importante capítulo de la historia de la modernización de nuestros países, pero que también deben servir como reflexión hacia el futuro, pues, como se ha señalado, resultan un claro síntoma del cambio climático, y además sacan a la luz episodios relativamente recientes de conflicto ciudadano, de memorias silenciadas y de una historia oficial que narró de forma sesgada los hechos acaecidos durante los desalojos. En este contexto, las líneas que separan las diferentes disciplinas se desdibujan: el arquitecto parece convertirse en antropólogo y este a su vez en urbanista, mutado a su vez en sociólogo, que en realidad se está ocupando de la historia, en un continuo girar en torno a un problema común, una suerte de agujero negro, al intentar no banalizar estos lugares donde memoria e historia confluyen.

La condición excepcional que caracteriza a estos parajes es que su visita solo es posible en determinados momentos de extrema sequía, imprevisibles en el largo plazo. Por lo tanto, las estrategias de adecuación a la visita deben tener en consideración su carácter efímero, removible y deberían estar encaminadas a mejorar el conocimiento histórico del visitante, más aún, invitar a una reflexión desde varios enfoques sobre lo acaecido en el lugar.

Respecto a estas adecuaciones encontramos el caso de Puertomarín, el ayuntamiento de la localidad intentó canalizar este turismo

instalando en sus calles fotos antiguas y paneles explicativos con códigos QR para ampliar la información a los visitantes.²⁵ La utilización de las nuevas tecnologías gracias a las posibilidades que estas ofrecen, siempre en continua evolución, parece una opción adecuada para llevar a cabo esta ampliación de información, necesitan de un soporte material mínimo y gracias a ellas se puede agregar infinidad de contenidos textuales y también gráficos que ayuden a una mejor comprensión del lugar.

Estos contenidos deberían estar creados desde un enfoque multidisciplinar que permita informar a los turistas de cuanto sucedió en aquellos lugares, las políticas, los adelantos técnicos y constructivos que los hicieron posibles, su evolución, el proceso de los desalojos y la reubicación de las familias. Por otro lado, la falta de materialidad de estas aplicaciones y por tanto su uso voluntario una vez llegados al lugar, sería una parte importante de la actuación, puesto que no interferiría con quien siente un vínculo personal con estos lugares, a quién quizá su *musealización* podría causar una cierta sensación de extrañamiento y prefiere asociar a ellos un concepto de memoria personal sin vínculos históricos. Del mismo modo, la condición *virtual* de estas informaciones, sin grandes afectaciones sobre las visuales de los restos emergidos, permitiría igualmente la contemplación estética sin interferencias de estos restos. Se trataría por tanto de añadir un nivel prácticamente invisible que dotase de contenido histórico a estos lugares que en la actualidad son prevalentemente evocadores.

UN ANÁLISIS del doble significado de estos sitios, como lugar de historia y lugar de memoria, aconseja que se permita la convivencia de ambos, reduciendo al mínimo la intervención oficial, la de la historia, sobre los restos materiales, estos pueblos sumergidos, que son depósitos de memoria de sus antiguos habitantes y sus descendientes y cuya musealización corre el riesgo de desnaturalizar su emergencia espontánea.

Es necesaria la información histórica para que este fenómeno enriquezca nuestro conocimiento sobre los hechos acontecidos, pero en estos tiempos, el soporte de esta información puede desvincularse físicamente del lugar, permitiendo contemporáneamente una doble lectura de los mismos, sin que estos interfieran entre sí, y por tanto, la convivencia de historia y memoria, dejando al visitante la posibilidad de elegir el significado de su viaje, en suma, admitir la independencia del espectador. Se trata de huir de visitas programadas y paquetes, sin por ello, descuidar la seguridad de la visita o el deber de facilitar información veraz, seguramente con diversos niveles de contenidos y por tanto de complejidad, que enriquezca la experiencia de quien se aproxime a estos lugares con curiosidad histórica, pero respetando al mismo tiempo a quien busca en ellos parte de su memoria, o quizá, de aquellas *intrahistorias* que definiere Unamuno, y que estos restos tienen todavía la capacidad de evocar.

Por otro lado, más allá de la mera adición de información histórica, nos preguntamos si estos lugares, cuyo poder de fascinación queda fuera de cualquier duda, no podrían ser objeto de una reflexión desde el mundo del arte. Como indica Brian Dillon,²⁶ las ruinas son de un lado un remanente, un portal hacia el pasado, su decadencia es un recuerdo concreto del paso del tiempo, pero, por otro lado, nos adelantamos en el tiempo, predicen un futuro en el que nuestro presente se degradará o será víctima de una calamidad. La ruina, más allá de su estado de decadencia, nos sobrevive. Así, según Dillon, una mirada cultural hacia las ruinas es una forma de liberarnos de las cronologías puntuales, poniéndonos a la deriva en el tiempo. Las ruinas son parte de la larga historia del fragmento, pero las ruinas son fragmento con futuro; nos sobrevivirán a pesar de que nos recuerdan una totalidad perfecta perdida. En este caso, además, la temporalidad de estas emergencias desafía todavía más la labor del mundo del arte, que a través de instalaciones o actuaciones efímeras, podría establecer en estos lugares obras que incitasen a una reflexión sobre nuestro futuro, desde el punto de vista de la utilización de recursos energéticos, del cambio climático, del desarraigo o tantos otros argumentos que la existencia de estos restos suscita.

NOTAS

- 1 Marco Balzano, *Resto qui* (Torino: Einaudi, 2018).
- 2 Julio Llamazares, *Distintas formas de mirar el agua* (Madrid: Alfaguara, 2015).
- 3 Julio Llamazares, *Retrato de bañista* (Badajoz: Del Oeste Ediciones, 1995).
- 4 Silvia R. Pontevedra, «Turismo de sequía: los pueblos ahogados resucitan», *El País*, 4 de noviembre, 2017, https://elpais.com/cultura/2017/10/23/actualidad/1508792805_104172.html#?ref=rss&format=simple&link=link.
- 5 Ibid.
- 6 Ibid.
- 7 Carolina Mundi, «El turismo de sequía vuelve en verano: repuntan las visitas a los pueblos sumergidos de España», *ok diario*, junio 30, 2019, <https://okdiario.com/economia/turismo-sequia-vuelve-verano-repuntan-visitas-pueblos-sumergidos-espana-4312560>.
- 8 *HuffPost* (Madrid), «Un pueblo sumergido en 1960 en un embalse de La Rioja resurge de las aguas por la sequía», agosto 30, 2017, https://www.huffingtonpost.es/2017/08/30/un-pueblo-sumergido-en-1960-en-un-embalse-de-la-rioja-resurge-de-las-aguas-por-la-sequia_a_23190330/.
- 9 Ibid.
- 10 Pierre Nora, *Les lieux de mémoire* (Montevideo: Ediciones Trilce, 2008), 21-22.
- 11 Chiara Occeili, «Rifondazioni: invenzione delle identità e traslazione delle memorie. I paesi sommersi per la realizzazione di bacini idrici», en *Actas de la Conferencia Internacional Un paese ci vuole. Studi e prospettive sui centri abbandonati e in via di spopolamento*, eds. A. M. Oteri y G. Scamardi (Calabria: Dipartimento di Patrimonio, Architettura, Urbanistica dell'Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria, 2018), 44-45.
- 12 Marc Augé, *El tiempo en ruinas* (Barcelona: Gedisa, 2003), 8.
- 13 En lengua italiana ambas palabras que en castellano se traducirían como ruina tienen matices diferentes en su significado, así, *rùdere* se utiliza más bien para restos de construcciones, mientras la palabra *rovina* lleva implícito que estos restos pertenezcan a edificios con un interés cultural.
- 14 Rose Maculay, *Pleasure of ruins* (Nueva York: Walker, 1953), 413.
- 15 Ascensión Hernández Martínez, «Perdidos en el tiempo: la fascinación contemporánea por las ruinas bélicas», en Simposio Internacional *El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018), 483-494.
- 16 *ABC* (Madrid), «Una aldea gallega “resucita” de las aguas», octubre 30, 1963, 65.
- 17 Ibid.
- 18 Ascensión Hernández Martínez, «L'estetica del deterioramento e dell'imperfezione: una tendenza in crescita nel restauro architettonico», *Palladio*, n.º 51 (2013): 89-106.
- 19 Henri-Pierre Jeudy, *Fare memoria. Perché conserviamo il nostro patrimonio culturale* (Florencia: Giunti, 2011).
- 20 Ibid., 84.
- 21 Silvia R. Pontevedra, «Turismo de sequía», sexto párrafo.
- 22 Ibid.
- 23 Maria Virginia Cardi, *Le rovine abitate: invenzione e morte in luoghi di memoria* (Florencia: Altralinea, 2000), 193.
- 24 Por otro lado, desde una óptica práctica, estos restos representan arquitecturas que en muchas ocasiones todavía se encuentran en pie, aunque en dudosas condiciones, por lo que el acceso a su visita debería ser controlado para evitar acciones que aceleren su proceso de degradación, mediante expolios, y de otra parte, fundamental, deberían ser verificadas sus condiciones de seguridad y estabilidad antes de permitir su público acceso.
- 25 Silvia R. Pontevedra, «Turismo de sequía», cuarto párrafo.
- 26 Brian Dillon, *Ruins* (Cambridge: MIT Press, 2011), 10-18.

R E F E R E N C I A S

- *ABC (Madrid)*. «Una aldea gallega “resucita” de las aguas». Octubre 30, 1963.
- Augé, Marc. *El tiempo en ruinas*. Traducido por Tomas Fernández y Beatriz Eguibar. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Balzano, Marco. *Resto qui*. Turín: Einaudi, 2018.
- Cardí, María Virginia. *Le rovine abitate*. Florencia: Altralinea, 2000.
- Dillon, Brian. *Ruins*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- Hernández Martínez, Ascensión. «L'estetica del deterioramento e dell'imperfezione: una tendenza in crescita nel restauro architettonico». *Palladio*, n.º 51 (2013): 89-106.
«Perdidos en el tiempo: la fascinación contemporánea por las ruinas bélicas». En *Actas Simposio Internacional El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV*, vol. 2, Zaragoza, octubre 2017, editado por Alberto Castán, Concha Lomba y María Pilar Poblador, 483-494. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018.
- *HuffPost (Madrid)*. «Un pueblo sumergido en 1960 en un embalse de La Rioja resurge de las aguas por la sequía». Agosto 30, 2017. https://www.huffingtonpost.es/2017/08/30/un-pueblo-sumergido-en-1960-en-un-embalse-de-la-rioja-resurge-de-las-aguas-por-la-sequia_a_23190330/
- Jeudy, Henri-Pierre. (2011). *Fare memoria. Perché conserviamo il nostro patrimonio culturale*. Traducido por S. Querci. Florencia: Giunti.
- Llamazares, Julio. *Retrato de bañista*. Badajoz: Del Oeste Ediciones, 1995.
Distintas formas de mirar el agua. Madrid: Alfaguara, 2015.
- Maculay, Rose. *Pleasure of ruins*. Nueva York: Walker, 1953.
- Mundi, Carolina. «El turismo de sequia vuelve en verano: repuntan las visitas a los pueblos sumergidos de España». *ok diario*, 30 de junio, 2019. <https://okdiario.com/economia/turismo-sequia-vuelve-verano-repuntan-visitas-pueblos-sumergidos-espana-4312560>.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.
- Ocelli, Chiara. «Rifondazioni: invenzione delle identità e traslazione delle memorie. I paesi sommersi per la realizzazione di bacini idrici». En *Actas de la Conferencia Internacional Un paese ci vuole. Studi e prospettive sui centri abbandonati e in via di spopolamento*, Calabria, noviembre 2018, editado por Annunziata Maria Oteri y Giuseppina Scamardi, 44-45. Calabria: Dipartimento di Patrimonio, Architettura, Urbanistica dell'Università degli Studi Mediterranea di Reggio.
- Pontevedra, Silvia R. «Turismo de sequía: los pueblos ahogados resucitan». *El País*, 4 de noviembre, 2017. https://elpais.com/cultura/2017/10/23/actualidad/1508792805_104172.html#?ref=rss&format=simple&link=link.

DOCUMENT

ENTOS

Narrar el dolor,

PROYECTO EDITORIAL:
RELATOS, CUENTOS E
ILUSTRACIONES

víctimas y

**dignificar las
hacer memoria**

ESTA PROPUESTA es el fruto de un proceso que se inició en noviembre de 2018, con encuentros empáticos y acercamientos a la realidad de la comunidad. Desde un acto político, ético, académico, investigativo, pero sobre todo humano y comprometido, el Semillero de Investigación PAZ.S.O.S del Programa de Trabajo Social de la Universidad de La Salle ha acompañado, durante un año y medio (2018 - I a 2019 - II), a familiares víctimas de casos de desaparición forzada en los municipios de Uribe, La Julia, Piñalito y el Paraíso en el departamento del Meta, territorios que hicieron parte de la «zona de distensión» durante el período presidencial de Andrés Pastrana (1998-2002). En dicho proceso, se despejó un territorio nacional para que un grupo al margen de la ley se asentara allí para concentrar a sus miembros con el propósito de establecer diálogos de paz con el Gobierno. Estos diálogos no llegaron a buen fin y lo sucedido dejó graves secuelas en sus habitantes. La desaparición forzada de chicos y chicas, que en ese entonces tenían entre 12 y 17 años, fue una de las huellas dejadas. Se cree que la mayoría de jóvenes fueron reclutados por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC); otros, al salir de este territorio, fueron capturados por el Ejército Nacional o por paramilitares.

En el curso de la tarea de acompañar, escuchar y reconstruir los casos de desaparición forzada, se fue develando la necesidad de dignificar a los desaparecidos, ya que para muchos de sus familiares el hecho de la desaparición está marcado por la estigmatización, el agotamiento, la culpa y, en la gran mayoría, por el miedo; dignificar entonces era volver al encuentro con la esperanza, con el vínculo afectivo, con la lucha y con la fuerza que da motivos para continuar la búsqueda y el reclamo.

Concretar un libro es recorrer un camino donde nos encontramos muchos aliados; a cada uno de ellos, las historias les tocaron el alma, y abonaron sus talentos, esfuerzos y tiempos para hacerlo realidad: en especial, el Semillero «Aquí no hay artistas» de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Juntos nos apasionamos para que este texto tuviera esencia: la del encuentro de jóvenes pensándose el país, sintiendo el dolor de los demás, respetando las narraciones de las vivencias de los familiares, tocándose el corazón para aportar y no quedarse indiferentes; tiene la esencia de una juventud rebelde y, a la vez, constructora de cambio.

Este proyecto de libro (ya en desarrollo) es el recorrido investigativo de jóvenes y docentes, el sueño de familiares víctimas, y la esperanza de no olvido para una generación que necesita recordar para construir un país con mayor tolerancia, respeto por la diferencia, voluntad de resistir, poder para luchar y mucho amor para construir desde el territorio sin permitir que este sea violentado o agredido.

* Docente investigadora Programa de Trabajo Social, Universidad de La Salle. Trabajadora Social, Especialista en Política social, Magister en estudios de desarrollo, Estudios de Doctorado en Antropología social, Doctoranda en Educación y Sociedad, lideresa del Semillero PAZ.S.O.S sobre narrativas de la Memoria

La invitación al semillero de ilustración

LA MEMORIA deviene en relato de sujeción. Una consecuencia que acuñamos de inevitable en cierto tipo de carne viva. Esto es lo humano, lo habitante, lo ciudadano. De allí, a los espacios, a los territorios y a los objetos. Críticamente, constituye un señalamiento a los límites de la individualidad como logro de la modernidad: el individuo como cárcel de su propia definición. Románticamente, quizá sea una estrategia del apego a no perder la cordura.

Dentro de los proyectos que, semestre a semestre, el semillero diseña y acoge, contemplábamos, para esta semestralidad, alejarnos conscientemente de las temáticas que atravesaran la violencia nacional, ya porque es un tema no ajeno a nuestro trabajo de creación investigación, ya porque consideramos el abordaje de tópicos sobre memoria e historia como asuntos no desprovistos de agenda educativa y política que se nos presentan como naturalizadas y por ello, problemáticas.

No obstante, el proyecto que nos encuentra e invita desde PAZS.O.S, resultaba una forma de reafirmar nuestro trabajo, y es el de entender la imagen ilustrada como un agente móvil y volátil que facilita el encuentro, el diálogo y la discusión. Negarnos era imposible. Nos sumamos, permitiéndonos, desde nuestro lugar de enunciación, la interpretación y la aproximación a la experiencia de PAZS.O.S. Acá, los autores de los textos —escritos por los chicos y chicas de PAZS.O.S.— y las ilustraciones —desarrolladas por los chicos y chicas del semillero «Aquí no hay artistas»— se integran en una nueva estación de camino, articulándose como una itinerancia expositiva y un proyecto editorial.

** Ilustrador. Docente. Diseñador gráfico. Especialista / Magíster en Estudios Culturales
Director Línea IMAGEN, Escuela de Diseño, Fotografía y Realización Audiovisual UTADEO.
Director del proyecto *LA PROCESION PUPPET CLUB*, del semillero de *AQUÍ NO HAY ARTISTAS*
y codirector del salón de ilustración *IMAGENPALABRA*.

«MONITOS Y MONITAS EN LA LUCHA CONTRA LA PEREZA DEL OTRO»

Escrito por Wendy Lorena Mesa.
Ilustrado por Bani Dilacore y Alejandra Benítez.

«DEBAJO DEL SOMBRERO»

Escrito por Johan Romero.
Ilustrado por Paula Flechas, Nancy Zapata y Melissa Zuluaga.

«LA FLOR DE MARÍA PAZ»

Escrito por Karen Urrego.
Ilustrado por Andrea Montoya y Mónica Bonilla.

«ADELA Y LA MÁQUINA DEL TIEMPO»

Escrito por Camila Martínez.
Ilustrado por Laura Fernanda Bolaños y David Osorio.

«COMPADRE»

Escrito por Laura Urrego.
Ilustrado por Camilo Acosta.

«LA HISTORIA DE UN PUEBLO QUE SE HA QUEDADO PERSONAJES»

Escrito por Valentina Dalmau Corredor.
Ilustrado por Julián Velázquez Osorio.

«EL PORTAL DEL IRAS Y NO VOLVERÁS»

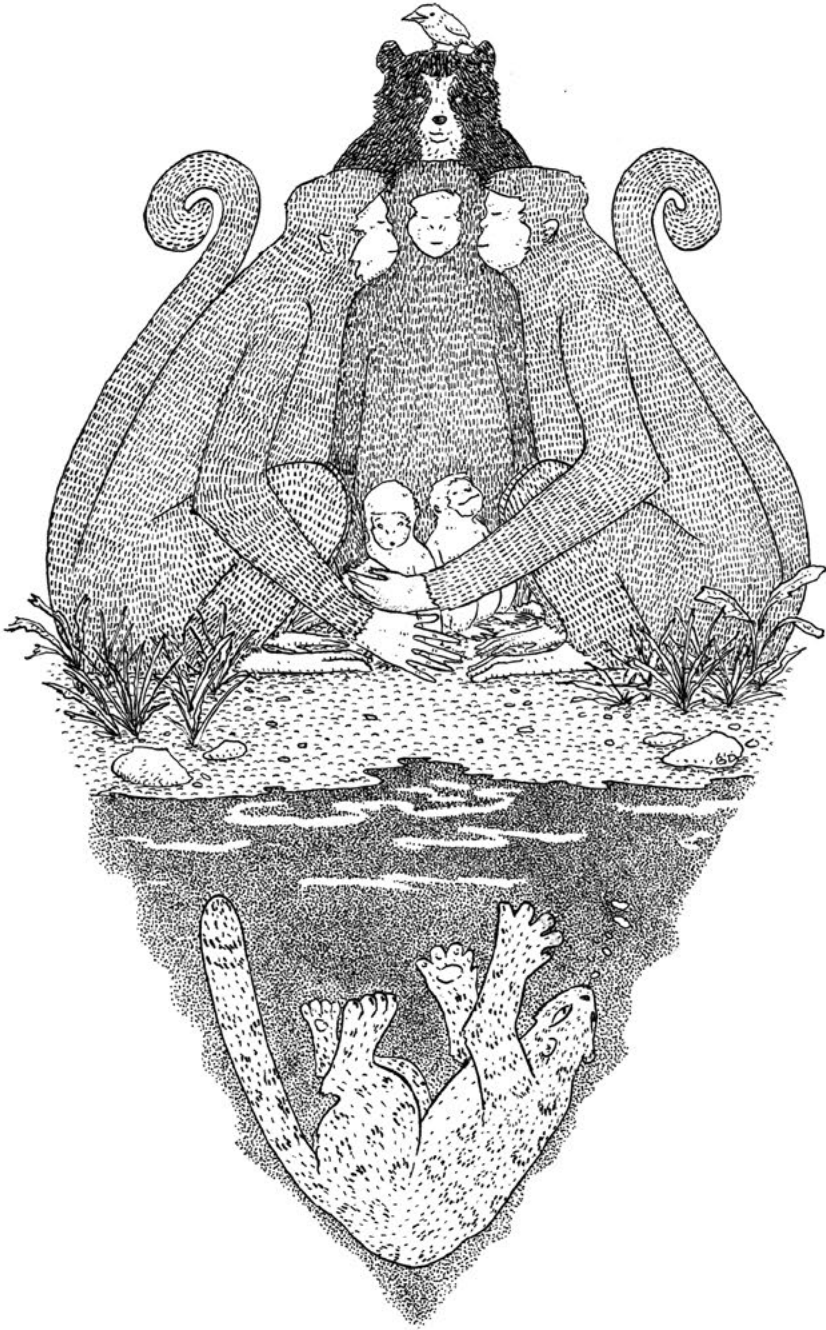
Escrito por Karol Cubillos.
Ilustrado por Julián Velázquez Osorio.

«VOLVER SOBRE EL RETRATO»

Escrito por Kelly Buitrago Ramírez.
Ilustrado por Juliana Quitian y Sergio Silva.

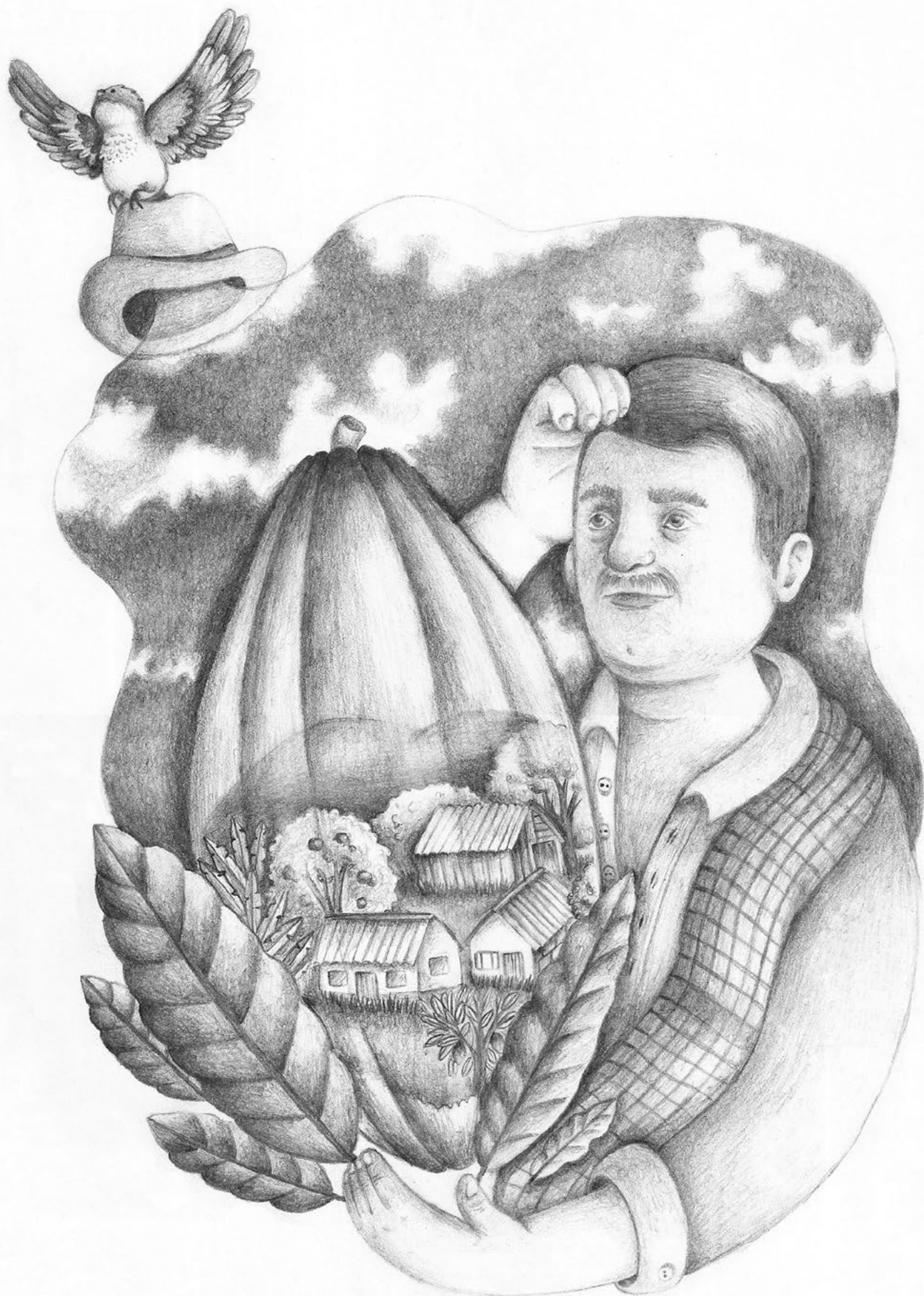
«LISTA DE REPRODUCCIÓN»

Escrito por Alba Lucía Cruz Castillo.
Ilustrado por Sofía Murcia y María Paula Acosta.















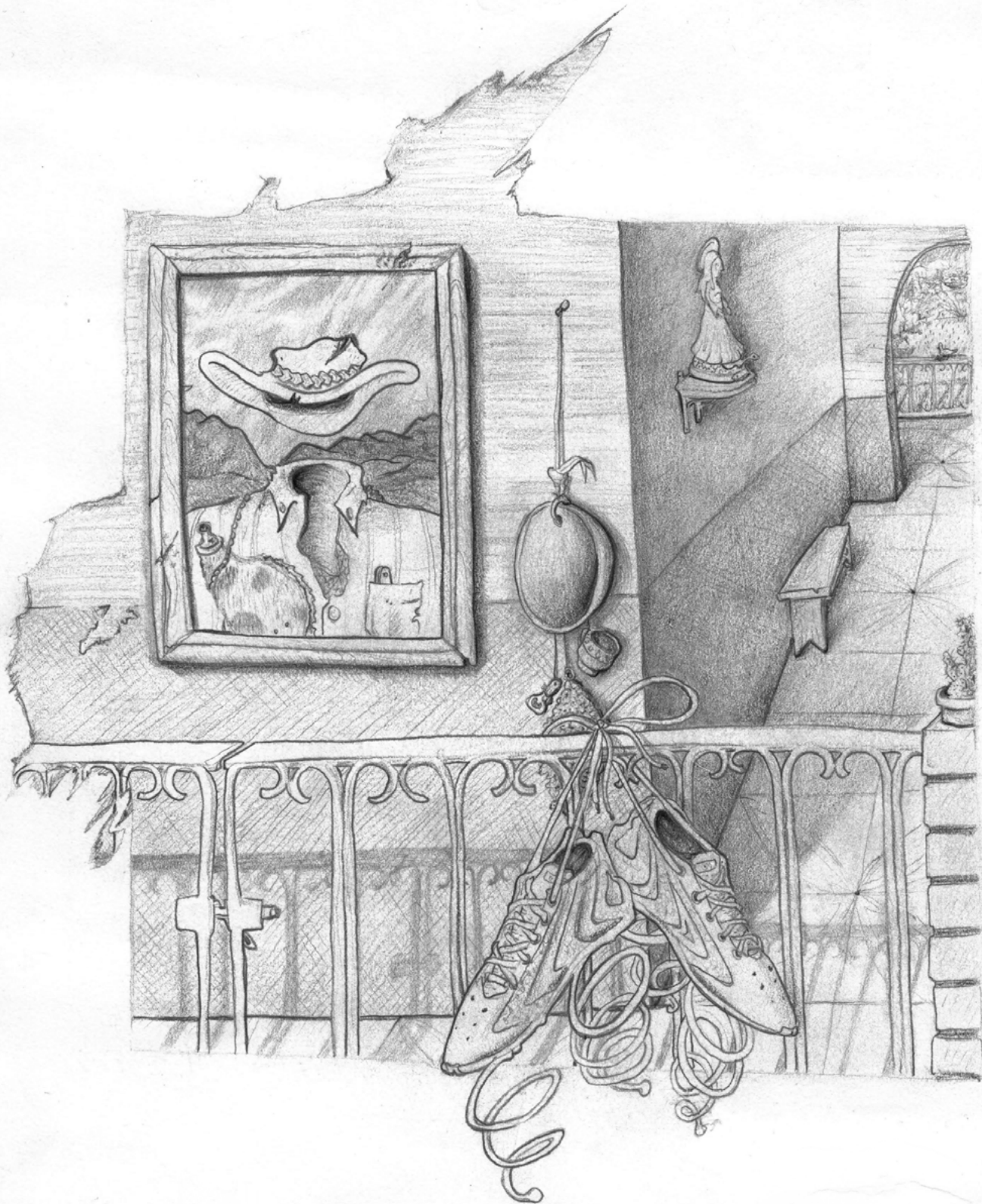




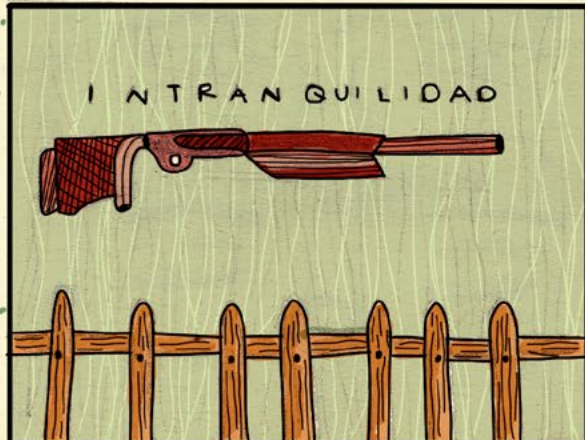
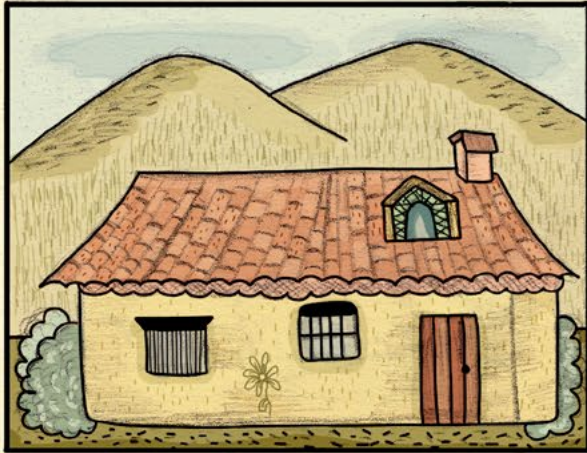


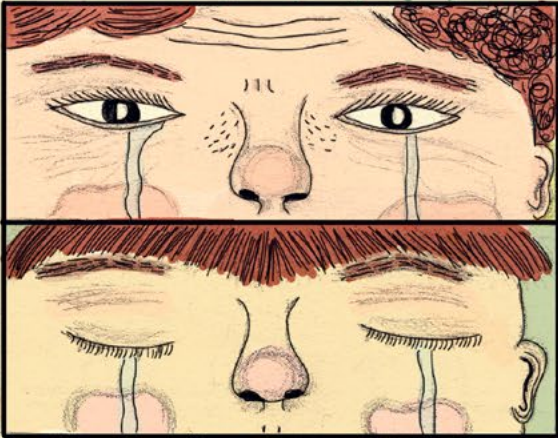
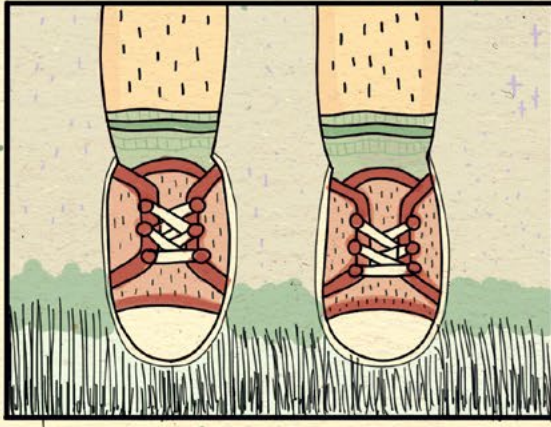






VOLVER SOBRE EL RETRATO









W
M

!
O
M

IA
R

VISUAL

VALERIA DE LUCA*

**REFUSER
LE TEMPS
POUR
AGIR LE
POSSIBLE.**

REFUSING THE TIME FOR ACTING THE POSSIBLE.
ABOUT «THE GREAT REFUSAL» BY LIGNA COLLECTIVE

AUTOUR DE «THE GREAT REFUSAL» DU COLLECTIF LIGNA

Fecha de recepción: 1 de febrero de 2019

Fecha de aceptación: 31 de julio de 2019

Sugerencia de citación: De Luca, Valeria. Refuser le temps pour agir le possible. Autour de «The Great Refusal» du collectif LIGNA. *La Tadeo DeArte* 5, n.º 5, 2019: 122-133. **doi:** 10.21789/24223158.1557

* Ph. D. en Semiótica
Investigadora asociada de la CeReS – Université de Limoges, Francia
v.deluca.83@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4998-7486>

RESUMÉ*

ABSTRACT

DANS CET ARTICLE nous analyserons un type particulier de performance reenactment pour montrer comment les relations entre l'histoire et la mémoire peuvent être remédiatisées par l'investigation artistique. Notre attention se concentrera sur la performance « The Great Refusal » du collectif LIGNA. Il s'agit du reenactment d'un événement historique qui en réalité ne s'est jamais produit: le Congrès de l'Internationale Socialiste qui aurait pu éviter la Première Guerre Mondiale. La production des actes de rejet et le développement de certaines qualités des gestes et mouvements des participants montrent des modes d'intervention tant dans le courant de l'action que de l'histoire. En particulier, ils dévoilent ce que les critiques d'art français A. Imhoff et K. Quiros appellent potentiels du temps. Dans ce sens, nous soulignerons la capacité de remédiation du reenactement -avec le double sens du mot, de médiatique et de remède-, en relation avec les blessures de la mémoire et de l'histoire.

IN THIS PAPER, we will analyze a particular kind of reenactment performance in order to show how the relationships between history and memory can be remediated effectively by the artistic research. We will focus on LIGNA's « The Great Refusal », a reenactment of an historical event that never happened, i.e. the Congress of Socialist International which could have avoided the First World War. The production of acts of refusal and the development of certain qualities of participants' gestures and movements disclose some modes of intervention in the course of action and history. In particular, they disclose what French scholars and curators A. Imhoff and K. Quiros call potentials of time. In this sense, we will try to stress the remediation capacity – in the double meaning of the word, medium translation and remedy – of reenactment with respect to wounds of memory and history.

* Un agradecimiento muy especial a Alain Bunge por la ayuda con la versión de este resumen.

REENACTMENT

REENACTMENT

PERFORMANCE

PERFORMANCE

LIGNA TANZ

LIGNA TANZ

TEMPS POTENTIEL

POTENTIAL TIME

REMÉDIATION

REMEDIATION

COMMENT ARRIVE-T-ON à injecter de l'inouï dans la durée, comment peut-on faire entendre la vibration de l'événement imprévisible, comment étendre l'espace du visible pour en faire un espace d'action d'une communauté multiple, habitée par toute sorte d'êtres ?

Telles sont, si l'on devait les résumer en quelques mots, quelques-unes des questions fondamentales qui animent la production artistique du collectif allemand LIGNA, et notamment la performance acoustique-gestuelle «Die grosse Verweigerung/The Great Refusal/ Il grande Rifiuto»¹ de 2015.

Il s'agit d'une performance-reenactment qui, à travers la mise en place d'un dispositif technique sophistiqué, ainsi que d'un travail d'écriture polyphonique, remet en cause — en termes aussi bien de forme que de contenu — les principes mêmes du reenactment et son «impulsion»² à l'*archive*, pour se constituer au contraire, comme on le verra dans les lignes suivantes, en tant que *machine* capable de dégager des *potentiels du temps*.³

Avant de détailler les composantes et les instances de césure de la flèche du temps de TGR qui suturent *ipso facto* les *blessures* de la mémoire (même lorsqu'il s'agit d'une mémoire imaginaire ou fantasmée), essayons de donner au lecteur des éléments de repérage autour de LIGNA. Tout d'abord il est nécessaire de préciser ici que ce travail est actuellement le seul en langue française, ce collectif n'étant pas trop connu hors des frontières linguistiques allemandes et de recherches académiques pointues dans le cadre de la *Bewegungswissenschaft* et des *Performance Studies*. Néanmoins, le collectif LIGNA, outre ses actions performatives dans des cadres publics les plus différents (espaces publics, gares, villes, plateaux, etc.) en Allemagne ainsi qu'à l'étranger, a récemment remporté le Haut Prix George Tabori Preis 2017, soutenu par le Fonds Darstellende Künste, pour le « Medien- und Performancekünstlern bestehende Gruppe », lors de la cérémonie qui eut lieu à Berlin. Parmi les motivations à la base de la remise de ce prix, figurent notamment l'analyse des mécaniques et des dynamiques de groupe, ainsi que l'interrogation autour du clivage entre contrôle et prise d'initiative autonome à l'intérieur d'une collectivité. Un tel clivage met en exergue précisément les lisières entre singularisation du vécu et possibilité de partage d'un sentir commun dont l'Histoire s'empare pour s'écrire elle-même. Recomposer — pourvu que cela soit possible — les blessures de la mémoire, veut dire par conséquent tracer tout d'abord un sillon qui n'aplatisse pas le singulier sur le collectif et vice-versa, mais qui puisse reconfigurer l'idée même de l'être ensemble. En effet, comme le rappelait Paul Ricœur,⁴

les blessures dont il s'agit sont à la fois des blessures de la mémoire personnelle, imprimées parfois dans la chair par la perte d'un être cher, et des blessures de la mémoire collective, infligées par la violence de l'histoire au sens de la liberté et de la justice. À cet égard, il faut rappeler le paradoxe de la mémoire qui fait qu'il n'y a rien de plus personnel, de plus intime et de plus secret que la mémoire, mais que les mémoires des uns et des autres, entre parents, voisins, étrangers, réfugiés – et aussi adversaires et ennemis – sont incroyablement enchevêtrées les unes dans les autres au point parfois de ne plus distinguer dans nos récits ce qui revient à chacun : les blessures de la mémoire sont à la fois solitaires et partagées.⁵

LIGNA: UN APERÇU

CE TRAVAIL d'imagination, de reconfiguration, de constitution de nouvelles formes de l'être ensemble marque toute la production artistique de LIGNA, dès ses débuts jusqu'à TGR. Le collectif, formé par les artistes Ole Frahm, Michael Hueners et Torsten Michaelson, entame en 1997 son cheminement de recherche et d'exploration de moyens — tout aussi techniques — de mise en présence, en action et en interaction du public-performeur à partir d'un des médias les plus modernes et dépourvus, à l'époque actuelle, d'une véritable charge expressive, voire communicationnelle, à savoir, la radio.

Depuis 2002, année de réalisation de « Radio Ballet », jusqu'à 2014, année de production de « Secret Radio », en passant par « Der neue Mensch. Vier Übungen in utopischen Bewegungen » (« The New Man. Four Exercises in Utopian Movements », 2008), l'utilisation de la radio, sous forme de radios portables et, le plus souvent, d'un dialogue d'instructions via les auriculaires et des dispositifs de captation du signal,⁶ se voit changer le signe : de moyen de masse et de propagande à voix singulière à écouter et à laquelle réagir gestuellement jusqu'à composer des patterns cette fois collectifs à partir d'indications chorégraphiques éparpillées et différenciées.

Ainsi, comme l'on verra, le son, le *bruit d'interférence*, demeure silencieux, presque invisible, à l'état spectral, tandis que les actions, les déplacements dans l'espace et les nouvelles formes d'interaction — aussi bien mutuelle qu'avec l'espace même —, se font porteurs de la voix d'une *praxis* pure, affranchie de tout souci de visibilité au sens de la spectacularisation. Ce dernier point, qui s'avère capital dans la lecture de TGR et à l'égard du reenactment même, trouve ses origines et sa raison d'être dans la théorie et dans le travail artistique de Rudolf Laban, célèbre fondateur de la *Labanotation* et théoricien des *efforts* (facteurs) de tout mouvement (non seulement le mouvement dansé), qui avait fui précisément l'Allemagne nazie et dont les propositions influenceront l'école de Wuppertal. À la base de la choréutique de Laban, était en effet l'idée de développer un mouvement

panique (au sens grec du terme), choral, dont l'efficacité esthétique et émotionnelle puisait ses sources non pas dans des intentions ou des rôles préconstitués, mais dans l'exécution réelle des mouvements, des gestes. Ainsi, la partition chorégraphique devient écriture gestuelle de l'espace *en acte*, lieu où ensuite peuvent émerger des subjectivités. Comme le collectif l'affirme dans un entretien avec la chercheuse Sandra Noeth,

pour nous, il a toujours été question de découvrir que le mouvement a toujours un effet réel [...] Vous ne devez pas forcément être la personne assise, pour ainsi dire ; vous ne devez pas forcément performer ce que vous êtes en train de faire. Vous le faites simplement et cela a un effet en soi.⁷

C'est précisément le caractère improvisé du mouvement et, par conséquent, la nécessité d'un ajustement présent et continu des corps performants, qui, chez LIGNA, engendrent une modalité différente de la relation au matériau historique et mémoriel. La théoricienne de la danse Yvonne Hardt remarque à ce sujet le haut degré d'autoréflexivité de toute opération de reenactment (ou de reconstruction) et souligne tout particulièrement par rapport à LIGNA, qu'ils « font encore plus, car ils nous font réfléchir non seulement sur le rôle que joue l'improvisation comme moyen de travailler avec le passé, mais aussi sur la manière de (ré)enactre quelque chose qui a déjà été improvisé dans son format historique ».⁸ De ce fait, selon Hardt, l'attention est portée sur les processus d'appropriation — plus que sur ceux de reconnaissance en tant que telle — du passé, de manière que le public puisse expérimenter le sens d'une différence toujours renouvelé. Dans cette perspective, « the past is not conceptualized as something static, as something that could be retrieved from the archives, but as a construct of remembering that in itself is a performative process »,⁹ si bien que l'archivage du passé devient lui-même un acte performatif critique dans la performance artistique.

LE GRAND REFUS

LES DIFFÉRENTS éléments que nous venons d’esquisser confluent et sont magnifiés par la performance « The Great Refusal », dans laquelle leur mélange contribue à saper les fondements du dispositif performatif réenacté en tant que tel, tout comme du dispositif technologique qui est pourtant exploité.

Si, comme de nombreux auteurs l’ont remarqué, le reenactment, en tant qu’acte de remémoration performative d’événements historiques passés, montre à la fois l’épaisseur temporelle et médiatique de tout geste et le potentiel de variation et d’indétermination activé par le fait même de la répétition, — répétition qui, en tant que telle, engendre immédiatement une fictionnalisation de l’histoire, voire la mise en place d’une *a-historicité* —,¹⁰ TGR fait un pas ultérieur : le reenactment d’un événement qui n’a jamais eu véritablement lieu, mais dont on peut retracer des bribes, des résidus d’actions possibles.

La performance, trilingue (allemand, anglais et italien), est issue d’une série de laboratoires en Allemagne et en Italie et s’est déroulée à Hambourg en 2014 et en 2015 en Italie, à Bolzano (Trentin-Haut-Adige), et lors du prestigieux festival de théâtre « Santarcangelo dei Teatri » (Émilie-Romagne). Le choix de l’Italie n’est pas un hasard : l’événement qui aurait dû se produire était le Congrès de l’Internationale Socialiste (23 août 1914) à la suite duquel une grève générale était prévue afin d’empêcher l’entrée en guerre de l’Autriche, mais aussi de l’Italie, qui aura vu parmi ses figures majeures favorables à l’intervention italienne l’irrédentiste Cesare Battisti, originaire du Trentin-Haut-Adige qui était à l’époque sous la domination de l’empire austro-hongrois.

Si le noyau historique paraît à la fois clair et brouillé dès le départ (car comment revivre ce dont on n’a pas de mémoire ?), la performance invite et enjoint ses participants à agir ce résidu de possible, à ouvrir un potentiel du temps, à travers l’installation d’un temps vague et suspendu, un temps potentiel qui n’est ni passé ni futur, mais qui se dégage d’actions sur le temps même. En effet, la performance, d’une durée de deux heures (avec un intervalle de 15 minutes) est divisée en deux grandes parties, dont la première peut à son tour être scindée en deux moments, l’un d’installation de la moire, l’autre de transition vers le potentiel.

La première partie place les participants en Italie, à Reggio Emilia, le 25 février 1915, où Cesare Battisti allait intervenir face aux nationalistes, mais également face aux pacifistes et aux soldats. Il y aura des affrontements entre les différents groupes, incarnés par les participants, qui reçoivent, à l’aide d’auriculaires, des instructions

différentes et simultanées sur les actions à mener en fonction de leur propre appartenance. Les instructions, comme dans la suite de la performance, se composent à la fois d’un récit sur ce qui est/était en train de se passer et sur des gestes à effectuer (se déplacer, crier, applaudir, etc.). Ainsi, la foule se répartit et l’appartenance de groupe se dévoile au fil des actions, puisque chaque participant ne peut pas entendre ce qu’entend son voisin et doit calibrer ses gestes dans l’obscurité et dans l’imprévisibilité de ceux des autres (d’autant plus qu’aucune chorégraphie n’est connue d’avance). Ensuite, une remontée progressive dans le temps et dans les pas se produit : on marche vers le passé méconnu, de l’hiver 1914-1915, au mois d’août 1914 (moment où les armées se rassemblent et les déclarations de guerre sont envoyées), jusqu’à arriver à Bruxelles, au matin du 29 juillet 1914, quand, au Cirque royal et à la Maison du Peuple, nombre de personnalités du monde socialiste (on y entrevoit Jean Jaurès peu de jours avant qu’il ne soit assassiné, ainsi que Rosa Luxemburg), se réunissent pour planifier le Congrès de l’Internationale et la grève générale. Les participants abandonnent la salle, sur l’horizon la rangée qu’ils avaient formée il y a peu en regardant vers Paris ; rien n’est établi finalement, les représentants des différents pays partent l’un après l’autre. Suspension.

La question qui se pose est dès lors : que faire ? comment agir encore ? A-t-on épuisé les marges d’action, du moment où on ne peut ni aller en avant dans le temps, car l’on connaît l’histoire — et donc on ne pourrait que se résigner —, ni aller ailleurs ou en arrière, car on ne serait pas capables de restaurer *tout* le temps ? Ou bien, y a-t-il encore un intervalle de création ?

Le Pedagogium du refus

Dans la deuxième partie, où s’installe le « Pedagogium du refus », cet intervalle est fabriqué, creusé, exploité afin de faire l’expérience du refus, de l’apprendre et de l’apprivoiser en toutes ses déclinaisons. Ici, il n’est plus question d’histoire à proprement parler, mais de se réveiller dans « un cauchemar sans histoire », dans un genre d’« institution sans spectateurs, où les acteurs peuvent aussi bien écouter qu’être écoutés [qui] surgit dans l’intérêt d’une communauté collectiviste et sans classes ».¹¹ Même s’il est dit au début que le Pedagogium est conçu comme le Fragment Fatzer de Brecht, on s’éloigne progressivement du « prétexte » de *ce-qui-n’a-pas-eu-lieu* pour s’approcher davantage du refus et de la résistance en tant que tels, à savoir en ceci qu’ils se posent comme étant transversaux aux faits historiques et aux temporalités.

C'est en premier lieu dans ce sens que, comme on l'a évoqué plus haut, on peut lire le dispositif de TGR, et notamment du *Pedagogium* du refus, comme un *potentiel du temps*. Dans leur ouvrage homonyme,¹² les historiens de l'art Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós détaillent la notion de potentiel du temps et, plus précisément, de régime de temps potentiel(s), en la distinguant à la fois de l'accélérationnisme (qu'il soit enthousiaste ou critique) et du présentisme post-moderne. En d'autres termes, ils cherchent à renverser d'un seul coup une logique de détermination et d'héritage historico-culturels dont on ne saurait que s'émanciper, et une logique de répétition *ab libitum* d'un présent sans visée et sans épaisseur temporelles. Par conséquent, un régime potentiel du temps ne s'identifie ni avec une préfiguration de l'avenir inéluctable — comme dans les récits apocalyptiques de la fin —, ni avec l'augmentation des connexions et de la vitesse des échanges et des relations qui font l'apologie d'une virtualité répétée en tant que telle, et par là même prise dans l'impasse de sa propre croissance.

Un tel régime souhaite extraire de « chronies » historiquement et culturellement différentes des *à-venir*, des possibilités d'action et des conséquences, des faits actuels, déjà là, et pourtant pas encore entièrement achevés. Cela se fait non seulement par découpage, recoupage, intersection de plusieurs types de temporalités, mais aussi par une sorte de soustraction de l'action par rapport à sa part d'affichage, de monstration, de mise en scène, en privilégiant au contraire, des conduites, des gestes qui ne seraient pas normalement associés au changement, à la révolte, à l'institution d'un possible.

Ici, étrange coïncidence, TGR semble anticiper presque à la lettre les suggestions proposées par Imhoff et Quirós. Au moins trois points retiennent à cet égard notre intérêt, à savoir le *refus au conditionnel et silencieux*, l'*opacité des choix* et le *bruit d'interférence* et le *potentiel du questionnement*.

Le refus au conditionnel

En premier lieu, la formulation d'un refus sous la forme d'un conditionnel, mélange de négation et d'éventualité, tel le refus de Bartleby le scribe. En effet, on retrouve cette figure emblématique aussi bien dans TGR, au début du *Pedagogium* que chez les auteurs, signalant précisément dans les deux cas, un arrêt qui se configure immédiatement comme un autre cours en acte d'une histoire. Dans le *Pedagogium*, on assiste à plusieurs « scènes » qui ont lieu simultanément, auxquelles participent des groupes plus restreints de personnes (de 2 à 6) qui, cette fois, écoutent les mêmes instructions. Dans l'un de ces « tableaux vivants », on dit que « Bartleby ne pouvait pas manquer dans le *Pedagogium* du refus. Tu peux être Bartleby ».¹³ ceux qui se prêtent au jeu, qui osent cette forme de refus, se verront interpeller par un avocat demandant d'effectuer des transcriptions, auquel ils répondront « I would prefer not to [Je préférerais pas] ». En face de l'autre ou en

face du mur, ils ne cesseront de répéter la même phrase, en faisant varier le ton, la cadence de la réponse, pour ensuite demeurer dans le silence. De la même manière, toujours dans le même tableau, un changement de perspective est opéré : à la place de l'avocat, on constate le refus de répondre, le refus de donner une explication, ou bien le refus d'écouter l'ordre imparti : encore une fois, un silence acté qui produit chez l'autre sinon une prise de conscience, du moins un dépaysement perceptif et cognitif.

La répétition du refus en tant qu'acte de langage et en tant que repliement dans le silence opère le renversement qu'Imhoff et Quirós repèrent à partir de Bartleby :

face aux multiples variations variation sur le « ne pas » qui ont marqué la fortune de cette énigmatique figure bartlebyenne — cette présence négative devenue viatique de nos temps de détresse —, nous entendons dans la transformation du « je préférerais ne pas » en « je pourrais » [...], non plus cette puissance sans volonté, mais une manière d'envisager toute volonté comme acte – *déjà là*.¹⁴

L'injonction paradoxale à des actes minimaux de refus, prend simultanément la forme du silence, de l'attente, de la vigilance, de l'oubli de l'attente même qui, comme dans le tableau où l'on fait référence à Walter Benjamin, se mute, par le biais de l'ennui, de la paresse, et finalement, du rien, en condition même, en disponibilité pour que l'inattendu se produise. De la même manière, ce cadre mène dans les autres tableaux à esquisser un défilé de figures aux marges de la subjectivation et de l'activité au sens courant du terme. Apparaissent le schizophrène, la paranoïaque (incarné dans le Schreber deleuzien), l'idiot : toutes des figures dont les gestes et les actions se soustraient encore une fois à la prédictibilité des intentions, au contrôle statistique, à la probabilité de la réaction, à la linéarité des causes et des effets, aux brides des canaux de communication, « pour aboutir sur cette région dans laquelle la voix se réduit à un bourdonnement ».¹⁵

L'opacité des choix

Par le brouillage du présent que ces figures affichent, non seulement une réécriture de l'histoire devient possible, mais aussi la possibilité de rêver d'« histoires inouïes ».¹⁶ Cependant, au fil de l'évolution de la performance, on constate que cette possibilité de faire entendre l'inouï en devenant soi-même bourdonnement, bruit de fond, le bruit qui passe souvent inaperçu, n'est pas que l'apanage de ces figures en tant que telles. Une issue de l'issue est fabriquée : l'opacité des choix. Après le sommeil de la virtualité de la production, où le temps du rêve se confond avec celui du travail, le moment est venu de se réveiller, tous. Cet éveil est conçu, même dans les instructions données aux participants, comme don du choix, de la prise de décisions individuelles et collectives à l'intérieur de la

performance et imprévisibles par rapport à ce qui a pu avoir été imaginé. Marcher ou s'arrêter, « devenir triangulaire » : la seule injonction est

agis ! de sorte que tes actions résultent opaques aussi bien à toi-même qu'aux autres [...] la force de ce qu'on appelle politique extatique vient de l'écart, de la petite variation, des tourbillons qui poussent le système vers son point de rupture, du désir qui excède le flux.¹⁷

L'opacité des gestes, le devenir bourdonnement, permettant la production d'un *bruit d'interférence* dans le système, sont conçus comme soustraction à une prise directe et éclatante sur celui-ci, non pas comme un ajout de quelque chose de significatif mais d'un degré de complexité ultérieure dans la lisibilité du système. De même que l'opacité des gestes de TGR s'affranchit des mesures statistiques et explore « les zones grises entre 0 et 1 »,¹⁸ de même Imhoff et Quirós défendent l'opacité des temps potentiels face, par exemple, aux ambitions de totalités des cartographies :

nous parlons de ces temps secrets, à l'abri des yeux du monde, à l'abri des prescriptions du code. Ces temps secrets répondent à un besoin d'opacité. Opacité stratégique, opacité de résistance [...] Nous devons concevoir l'obscurité des autres autant qu'être obscurs à nous-mêmes, accepter nos irréductibles opacités temporelles.¹⁹

Au demeurant, l'opacité des choix représente en même temps le refus du dispositif d'identification, tel que la structure d'appel/réponse le manifeste – une structure qui installe dans la convocation de l'autre un temps de la parole et de la voix, un temps de l'interpellation –, et, aussi, une voie pour une interrogation réflexive sur le statut même de soi en tant qu'individu, en tant que sujet.

Le potentiel du questionnement

Cette interrogation réflexive, partagée par tous les sujets, ainsi que, dans la performance, par tous les individus, nous semble installer une couche supplémentaire d'épaisseur temporelle et de possibles à l'intérieur du *Pedagogium*, accompagnant transversalement les exercices de refus.

Si ce dernier se déploie comme silence, comme bourdonnement, comme bruit d'interférence, comme opacité des choix, il est néanmoins traversé par une autre suspension du temps qui met le sujet à la fois face à soi-même en tant que tel et en tant qu'assujetti, et face à son semblable qui partage l'écoute avec lui. On se réfère ici aux différents moments où des questions directes sont posées aux participants et qui préludent aux moments d'instruction d'actions et de gestes. Celles-ci, allant de la généralité du questionnement concernant les modalités envisageables du refus jusqu'à solliciter le participant dans les motivations à la base de ses actes, même les plus banales, nécessitent d'une part d'un temps précisément de l'écoute

et, d'autre part, en particulier d'un temps d'observation, d'attention, de retour réflexif sur sa propre présence. Éparses dans les différents tableaux, leur extraction sous forme de liste devient une sorte de dramaturgie seconde qui (ré)enacte le présent même du performatif :

Quelles possibilités avons-nous aujourd'hui d'opposer un refus ?
Est-il possible de partir de la société, de la nation ?
Êtes-vous capables de vivre sans carte bleue, sans portable et sans internet, tout ce qui rend prévisible la vie, les déplacements et les désirs ?
Comment se refuser ?
Comment refuser d'être constamment visibles ?
Comment refuser la scène, le spectacle ?
D'où viennent nos attitudes ?
D'où sortent nos actions ?
Quelles attitudes as-tu en ce moment ?
Comment tiens-tu tes mains ?
Ton dos est-il droit ou courbé ?
Pouvons-nous imaginer d'autres attitudes qui engendrent d'autres actions ?
Arrivez-vous à trouver un accord sur une attitude de refus partagée ?
Qui nous dit que faire ?
Quels sont tes désirs ?
De quelle manière refuse-t-on les appareils idéologiques d'état profondément ancrés dans nos comportements ainsi que dans nos subjectivités ?
Comment fonctionne une société sans chasse à l'homme, sans dispositifs d'appel, sans sujets, sans idéologies ?²⁰

En ceci que ces questionnements ouvrent un énième temps qui interpelle à la fois la mémoire personnelle et le présent partagé, ils pourraient être lus presque comme des pré-enactments – suivant toujours Imhoff et Quirós.²¹ En effet, ici, il est question non tant de suivre les lignes de fuite de l'histoire et des histoires, que de faire véritablement advenir le futur de ce qui sera sa propre histoire, d'une mémoire que l'on fabrique ensemble.

Cependant, loin d'un piège téléologique qui verrait dans la réponse à ces questions – ou encore dans son attente – la résolution ou le remède ultime pour les blessures de la mémoire et du présent, « The Great Refusal » fait un acte ultime à la fois de refus et de conversion du négatif en éventualité : la performance ne donne pas de réponse ou, autrement dit, sa réponse/refus consiste en le partage d'une danse finale.

Les dernières minutes qui scandent la fin de TGR font éclater le présent, ainsi que toute sorte d'instruction, laissant aux participants la possibilité d'agir la palette gestuelle la plus vaste possible.

Dès lors, une question se pose : en ceci que la danse se présente à la fois comme praxis pure et comme résidu – en excès – de (ré)médiation, pourrait-on affirmer qu'elle est le précipité des blessures et du refus comme action du possible ?

EN GUISE DE CONCLUSION. LA TRACE ET LA PRAXIS

Comme on peut le constater, l'opération conduite dans TGR vise non pas à faire revivre ou vivre une trace événementielle en tant que telle — d'autant plus qu'elle est la trace d'un potentiel et non d'un actuel —, mais plutôt à créer, par l'action même du dispositif et du public performeur, une trace à la fois présente et à venir qui dégage la possibilité de l'être ensemble. Dans ce cadre, c'est la « nouvelle » trace qui, en ceci qu'elle est constitutivement décalée par rapport à ce qui la précède, peut inaugurer une nouvelle mémoire.

En d'autres termes, la trace germinale est, suivant Jean-François Lyotard ainsi que la lecture qu'en fait l'esthétologue et sémioticien Herman Parret, déjà *figurale* et un produit de l'oubli, d'un oubli qui revient lui-même. Dans un ouvrage récent, le sémioticien revient sur la distinction lyotardienne entre figure-image, figure-forme et figure-matrice, cette dernière étant

ce qui ne peut être ni lu ni vu, relevant d'une topologie fantasmatique qui traverse les espaces perceptifs et oniriques sans jamais s'y montrer. Elle est la différence originaire brouillant les oppositions qui structurent tout espace [...] la disposition énergétique qui précède à tout travail de production.²²

Dès lors, la figure-matrice s'avère la mémoire figurale invisible dont sont imprégnées à la fois les œuvres et l'expérience esthétique, en tant que temporalité incarnée et vécue, action, réflexivité et découverte de nouveaux arrangements perceptifs.

En tant qu'invisible mais dont les effets peuvent être attestés – voire normés –, cette mémoire est donc aussi un oubli dont on fait l'expérience, précisément sous la forme du (re)commencement. En effet, selon la lecture que fait Parret des formes de l'oubli de Marc Augé, le (re)commencement « a comme ambition de créer les conditions d'une naissance ou d'une renaissance, ouverture à tous les avènements possibles »,²³ à travers précisément une réduction des dimensions du passé et du présent.

Finalement, la praxis artistique, permet, comme dans le cas du reenactment, la fabrication de nouvelles traces par le biais d'une reconfiguration à la fois perceptible et imaginaire aussi bien de la mémoire que de l'oubli. Aussi, elle y affiche les degrés de réflexivité propres d'engagement de chaque sujet impliqué.

Dans ce sens, en ceci qu'il est créateur de traces de mémoires potentielles, le dispositif performatif mis en œuvre par LIGNA, peut être mise également sous le prisme de la conception de l'art en tant que praxis humaine développée

par le philosophe allemand Georg Bertram. Le projet de Bertram vise à une redéfinition de l'art à même de sortir définitivement des paradigmes prônant son autonomie, mais en gardant ses spécificités. En d'autres termes, un des enjeux est de refonder une ontologie relationnelle et interprétative de l'art, dont la définition ne s'appuierait plus sur des critères le détachant aussi bien de ce par quoi il se manifeste — des *pratiques* (un ensemble de techniques, des gestes, un projet, tout comme les œuvres mêmes) — que de sa propre action dans la vie, à savoir l'expérience esthétique. Dès lors, l'issue consiste pour le philosophe en le fait de repenser l'art – et les pratiques qui lui sont afférentes – dans ses relations avec la praxis humaine : c'est vis-à-vis de cette dernière que l'on peut s'interroger sur les caractéristiques qui le distinguent d'autres pratiques du vivre.

Dans ce cadre, les pratiques artistiques et esthétiques — aussi bien du côté de leur production que de celui de la réception — proposent aux agents un excès de réflexivité et une variété dans les agencements matériels et formels, c'est-à-dire une altération, une mise en variation des habitudes perceptives et du cadre interprétatif global de l'expérience esthétique.

De ce fait, elles procurent aux agents un élargissement et une indétermination de leurs horizons de possibilité et d'action. Plus précisément,

les usagers doivent devenir actifs pour qu'ils puissent se faire guider, si bien que les pratiques esthétiques ont toujours deux faces : d'un côté, elles reflètent le fait qu'il découle de l'œuvre d'art une dynamique que les usagers suivent ; de l'autre côté, les activités des usagers ne sont pas moins toujours nouvelles, ces derniers ayant à faire avec des approches et des engagements chaque fois différents.²⁴

Une dynamique double se met dès lors en place, reconfigurant à la fois le vécu des sujets, l'histoire des valorisations des œuvres et, plus globalement, l'action concrète des uns et des autres, si bien que d'autres pratiques sont affectées par la praxis artistique et esthétique par l'articulation entre différentes activités interprétatives. Finalement,

les expériences dynamiques des objets constitués de manière autoréférentielle déploient leur caractère *imaginatif* en se référant à d'autres pratiques du monde. Dans l'expérience des œuvres d'art, il y a formation nouvelle de pratiques, ce qui implique l'indétermination du futur et conduit à une renégociation avec d'autres pratiques.²⁵

NOTAS

- 1 Dorénavant TGR.
- 2 À ce propos, cf. André Lepecki, « The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances », *Dance Research Journal* 42, n.º 2 (hiver 2010), 28-48.
- 3 Cf. Camille de Toledo, Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, *Les potentiels du temps. Art & politique* (Paris : Manuella Éditions, 2016).
- 4 Sans que l'on puisse s'attarder sur l'enchevêtrement de la mémoire et de l'oubli qui distingue la pensée de Ricœur, soulignons tout de même deux aspects qui s'avèrent utiles afin d'encadrer davantage à la fois la démarche théorique des auteurs de *Les potentiels du temps* et le dispositif performatif mis en place par LIGNA. En effet, d'un côté, comme le remarque Antonino Bondi (2016), la complémentarité ricœurienne entre mémoire et oubli a un caractère foncièrement dramatique qui confère à la mémoire une qualité éthique à l'égard des parcours de la reconnaissance de soi et d'autrui ; dans ce sens, en poussant le travail mémoriel jusqu'aux limites de sa propre significativité, le pouvoir menaçant de l'oubli semble s'imposer précisément sur les manières dont on fabrique et interprète les traces ainsi que leur statut. Cela fait également écho (cf. Franko 2017) au changement interprétatif de la notion même de *reenactment*, qui s'est produit dès les années 1990, suivant lequel les artistes et les théoriciens ont progressivement abandonné l'idée de *reconstruction* – et par là même de rétablissement – d'une trace historique et mémorielle authentique, pour se tourner en revanche vers une idée de *réinvention* de traces à venir. De l'autre côté, Imhoff et Quirós, tout en s'appuyant sur l'idée ricœurienne de « futur dans le passé », semblent la dépasser grâce au détachement qu'ils opèrent vis-à-vis précisément de la qualité *dramatique* de la relation entre mémoire et oubli. Comme l'on verra dans les pages suivantes, c'est finalement l'assomption de la nature *figurale* de la trace par la praxis artistique et esthétique qui permet de déployer autrement les potentiels inscrits à la fois dans la mémoire et dans l'oubli.
- 5 Paul Ricœur, « Le bon usage des blessures de la mémoire ». À l'occasion des journées d'études 5 et 6 juillet 2002 par le Sivom Vivarais-Lignon en collaboration avec la Société d'Histoire de la Montagne, Paul Ricœur avait adressé aux acteurs et aux participants ces quelques lignes. Le texte est diffusé sur le site internet du Fonds Ricœur, http://www.fondsricoeur.fr/uploads/medias/articles_pr/temoin-4.pdf, et publié dans : Société d'histoire de la montagne, *Les résistances sur le Plateau Vivarais-Lignon (1938-1945) : Témoins, témoignages et lieux de mémoires. Les oubliés de l'histoire parlent* (Polignanac : Editions du Roure, 2005).
- 6 Dans TGR il est en effet question de smartphones utilisés comme lecteurs de fichiers audio.
- 7 Sandra Noeth, « The Collective that isn't One. LIGNA in Conversation with Sandra Noeth », in *Emerging bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, eds. Gabriele Klein et Sara Noeth (Bielefeld: transcript Verlag), 61-70, nous traduisons. Version originale : «for us, it has always been about discovering that movement always has a real effect [...] You don't have to be the person sitting down, so to say ; you don't have to perform what you're doing. You simply do it and that in itself has effect».
- 8 Yvonne Hardt, « Re-Visitations: Community, Improvisation, and Performing History Reflections inspired by LIGNA's performance "Dance of All" » [« Re-Visitationen: Gemeinschaft, Improvisation und performative Tanzgeschichte. Reflexionen inspiriert von LIGNA's "Tanz aller" »], in *Körperpolitik, Bewegungschöre [Body Politics, Movement Choirs]*, eds. Patrick Primavesi & LIGNA (Leipzig : Spector Books, sous presse), 7. Gentille concession de l'auteur, nous traduisons. Version originale : « do even more, as they also get us to reflect not only on the part that improvisation plays as a means of working with the past but also on how to (re-)enact something that was already improvised in its historical format ».
- 9 Ibid., 8.
- 10 À cet égard, entre autres, cf. Vanessa Agnew, « "Introduction: What is Reenactment?" », *Criticism* 46, n.º 3 (été 2004): 327-339, et Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (Londres: Routledge, 2011).
- 11 Extrait du fichier audio (ENG-ITA) introduisant la deuxième partie. Cette version en français a été traduite par nous.
- 12 Camille de Toledo, Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, *Les potentiels du temps*, en particulier chap. 2.
- 13 Cf. note 11.
- 14 Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, « Casting temporel », in *Les potentiels du temps. Art & politique* (Paris : Manuella Éditions, 2016), 89.
- 15 Cf. note 11.
- 16 La formule est toujours issue de la transcription/traduction du fichier audio.
- 17 Cf. note 11.
- 18 Cf. note 11.
- 19 Imhoff et Quirós, *Les potentiels du temps*, 149.
- 20 Cf. note 11.
- 22 Imhoff et Quirós, *Les potentiels du temps*, en particulier 129 ss.
- 23 Herman Parret, *Une sémiotique des traces. Trois leçons sur la mémoire et l'oubli* (Limoges : Lambert-Lucas, 2018), 38.
- 24 Herman Parret, « Vestige, archive et trace : Présences du temps passé », *Protée* 32, n.º 2 (2004) : 43.
- 25 Georg W. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2014) [*L'arte come prassi umana. Un'estetica* (Milan, Raffaello Cortina, 2017), 94, éd. it.].

BIBLIOGRAPHIE

- Agnew, Vanessa. « Introduction: What is Reenactment? ». *Criticism* 46, n.° 3 (2004) : 327-339. doi: <https://doi.org/10.1353/crt.2005.0001>
- Bénichou, Anne, éd. *Recréer / scripter – Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Paris : Les Presses du Réel, 2015.
- Bertram, Georg W. *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2014. [*L'arte come prassi umana. Un'estetica*. Milan: Raffaello Cortina, 2017].
- Bondi, Antonino. « La mémoire comme médiation sémiotique : valeurs, stratégies et figures de la reconnaissance ». *Sens et médiation. Actes du Congrès l'Association Française de Sémiotique*, Luxembourg, juillet 2015, 209-220. Lyon : AFS Éditions, 2016. <http://afsemio.fr/wp-content/uploads/Sens-et-m%C3%A9diation.-A.-Bondi.pdf>.
- De Luca, Valeria. « Le figural entre imagination et perception ». *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy* 3, n.° 1-2 (2015) : 199-220. doi: <https://doi.org/10.1353/crt.2005.0001>
 ——. « Le tango argentin entre apprentissage et improvisation. Quel média pour quel reenactment ? ». *Intermédialités*, 28-29 (2017) : 1-29. doi : <https://doi.org/10.7202/1041085ar>
 ——. « Pour un dispositif atmosphérique. La rencontre entre geste et image dans les installations d'Adrien M. & Claire B. ». *Plastir*, n.° 54 (2019) : 45-64. <http://www.plastir-cities-sciences-arts.org/PLASTIR/DeLuca%20P54.pdf>.
- De Toledo, Camille, Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós. *Les potentiels du temps. Art et Politique*. Paris: Manuella Éditions, 2016.
- Franko, Mark, éd. *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York: Oxford University Press, 2017. doi: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199314201.001.0001>
- Hardt, Yvonne. « Le passé au présent : du travail de citations historiques et de reconstruction comme stratégies contemporaines de production chorégraphique et scientifique ». Traduit par Guillaume Robin. *Allemagne d'aujourd'hui* 2, n.° 220 (2017) : 101-111. doi: <https://doi.org/10.3917/all.220.0101>
 ——. « Re-Visitations: Community, Improvisation, and Performing History Reflections inspired by LIGNA's performance "Dance of All" » [« Re-Visitationen: Gemeinschaft, Improvisation und performative Tanzgeschichte. Reflexionen inspiriert von LIGNAs "Tanz aller" »]. In *Körperpolitik, Bewegungschöre/Body Politics, Movement Choirs*, édité par Patrick Primavesi & LIGNA. Leipzig: Spector Books, sous presse.
- LIGNA. « Die grosse Verweigerung ». <http://www.ligna.org/2016/06/die-grosse-verweigerung-3/>
 ——. « Die grosse Verweigerung ». 11/12/2014, Hamburg, Allemagne, vidéo éditée par LIGNA. <https://vimeo.com/129481644>
 ——. « Die grosse Verweigerung ». 23/09/2015, Bolzano, Italie, vidéo éditée par LIGNA. <https://www.youtube.com/watch?v=LvxwqkS5POM&feature=youtu.be>.
- Lepecki, André. « The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dance ». *Dance Research Journal* 143, n.° 2 (2010) : 28-48. doi: <https://doi.org/10.1017/S0149767700001029>
- Parret, Herman. *Une sémiotique des traces. Trois leçons sur la mémoire et l'oubli*. Limoges : Lambert-Lucas, 2018.
 ——. « Vestige, archive et trace : Présences du temps passé ». *Protée* 32, n.° 2 (2004) : 37-46. doi: <https://doi.org/10.7202/011171ar>
- Ricœur, Paul. « Le bon usage des blessures de la mémoire ». In Société d'histoire de la montagne, *Les résistances sur le Plateau Vivarais-Lignon (1938-1945) : Témoins, témoignages et lieux de mémoires. Les oubliés de l'histoire parlent*. Polignanac : Éditions du Roure, 2005. http://www.fondsri-coeur.fr/uploads/medias/articles_pr/temoin-4.pdf.
- Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2003.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge, 2011. doi: <https://doi.org/10.4324/9780203852873>

ANA ASIÓN SUÑER*

MEMORIA Y REFLEXIÓN

EN EL CINE DE JAIME DE ARMIÑÁN

Fecha de recepción: 19 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 31 de julio de 2019

Sugerencia de citación: Asión Suñer, Ana. Memoria y reflexión en el cine de Jaime de Armiñán. *La Tadeo DeArte* 5, n.º 5, 2019: 134-141. doi: 10.21789/24223158.1550.

* Doctora en Historia del Arte, máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte, en Gestión del Patrimonio Cultural y en Profesorado por la Universidad de Zaragoza Profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, España

anassu@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0002-4850-7869>

RESUMEN - ABSTRACT

DESPUÉS DEL ÉXITO de *Mi querida señorita* (1971), el guionista y director Jaime de Armiñán decidió orientar sus siguientes trabajos dentro de una línea de recuperación de la memoria histórica. Igual que hicieron sus coetáneos Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*, 1973) y Carlos Saura (*La prima Angélica*, 1973), en *El amor del capitán Brando* (1974) y *¡Jo, papá!* (1975) Armiñán decidió que había llegado el momento de reflexionar sobre la guerra civil española y sus consecuencias. Lo hizo desde una postura amable y complaciente, acorde a los años de cambio que empezaban a despertarse en el país, y cuando la muerte del general Franco marcó el fin de una larga dictadura y el comienzo de una nueva etapa democrática.

AFTER THE SUCCESS of *Mi querida señorita* (1971), the scriptwriter and director Jaime de Armiñán decided to direct his next works within a line of recovery of historical memory. As did his contemporaries Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*, 1973) and Carlos Saura (*La prima Angélica*, 1973), in *El amor del capitán Brando* (1974) and *¡Jo, papá!* (1975) Armiñán decided that the time had come to reflect on the Spanish Civil War and its consequences. He did it from a friendly and complacent posture, according to the years of change that were beginning to awaken in the country, and where the death of General Franco marked the end of a long dictatorship and the beginning of a new democratic stage.

PALABRAS CLAVE KEYWORDS

MEMORIA HISTÓRICA

JAIME DE ARMIÑÁN

EL AMOR DEL CAPITÁN BRANDO

¡JO, PAPÁ!

HISTORICAL
MEMORY,
JAIME DE ARMIÑÁN,
THE LOVE OF
CAPTAIN BRANDO,
¡JO, PAPÁ!

TRAS LA BUENA ACOGIDA cosechada con *Mi querida señorita* (1971) y después de realizar un año antes *Un casto varón español* (1973), Jaime de Armiñán se atrevió en *El amor del capitán Brando* a llevar a la gran pantalla una historia que, de nuevo, volvía a generar cierta polémica. Habló de la herida todavía abierta de la Guerra Civil a través de un exiliado republicano, que tras 35 años de ausencia, volvía a su pueblo natal. Recurrió al ámbito rural, igual que había hecho Víctor Erice en *El espíritu de la colmena* (1973), para construir una historia en la que la poesía y el simbolismo de las imágenes adquieren un papel fundamental. Un paso más dentro de una trayectoria que encuentra en estos años su visión más personal y relevante, y que, posteriormente, el propio cineasta homenajeará en títulos como *El nido* (1980).

El director se sumaba de este modo a otros autores que, también durante estos años, comenzaron a revisar desde el cine las consecuencias de una posguerra que había agudizado la herida abierta con la Guerra Civil. Desde posturas ideológicas y estéticas distintas, algunos de los ejemplos que convivieron durante ese periodo con el trabajo de Armiñán fueron *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (1975, Pedro Olea) o *Los días del pasado* (1977, Mario Camus). En el caso de *El amor del capitán Brando*, se optó por una tercera vía, retratando de forma amable el sentir de toda una generación que estaba deseosa de comenzar a hablar de su pasado. Un producto de calidad y al mismo tiempo comercial, fórmula que volvió a repetir en *¡Jo, papá!* —«En el mismo terreno de la tercera vía deben ponerse films como *El amor del capitán Brando* y *¡Jo, papá!* (producidas por Alfredo Matas, tal vez el único productor español con un bien amañado «holding» que cubre todo el proceso de comercialización: productora, distribuidora y salas de exhibición)—.¹ En la línea de este compromiso social que adquiere Armiñán con los espectadores, el cineasta llevó a cabo de forma paralela la serie televisiva *Suspiros de España* (1974-1975).

Rodada en Pedraza (Segovia), desde el principio, el guion de *El amor del capitán Brando*² dio más problemas con la censura que el de *Mi querida señorita*. Armiñán deseaba hacer una película sobre la universidad e introducir en ella una huelga, sin embargo, finalmente, optó por mostrar a los niños del colegio manifestándose. Este cambio no pasó desapercibido a la administración, que indicó lo siguiente:

Las correcciones o expresiones señaladas a partir de la página 136 hasta la 163, tienen como objeto anular el sabor de fábula política

que adquiere el guion. Toda la revolución infantil, con el consiguiente comportamiento que se desencadena en los personajes adultos adquiere un tinte político, que va más allá de lo permisible, y que de mantenerlo en la realización podría dar lugar a la desestimación total del film, ya que nada tiene que ver con la historia de amor que nos cuenta el guion.³

No fue la única escena que se vio alterada, ya que también se indicó que debían de modificarse el desnudo que protagoniza la maestra delante de uno de los alumnos y el discurso del alcalde. El resultado fue un largometraje en el que se exponía en clave dramática un triángulo amoroso protagonizado por tres generaciones distintas: la maestra del pueblo, Aurora (Ana Belén), su joven alumno Juan (Jaime Gamboa) y Fernando, el viejo exiliado republicano recién llegado a la localidad (Fernando Fernán-Gómez). No se trata de una película política, y las escasas alusiones que aparecen están canalizadas principalmente a través de la figura de Fernando. Pese a la censura, la cinta se atrevió a introducir una clase de educación sexual, así como ciertas reflexiones políticas entre Aurora y Fernando, rompiendo de forma moderada los tabús existentes sobre temas como el sexo, la historia o la política.

La cinta cosechó un notable éxito, tanto dentro como fuera de las fronteras nacionales. No obstante, no estuvo exenta de ciertos reproches por parte de algunos críticos, quienes acusaban a su director de no haber adquirido un mayor compromiso con la realidad social de la España de aquellos años:

Sobre una idea que en principio daba margen a bastantes posibilidades [...], Armiñán ha sido incapaz de encontrar el tono justo que le permitiera pasar del análisis de una colectividad, viéndose obligado a falsear los datos iniciales y a recurrir a viejos esquemas que el tema desborda por completo.⁴

El objetivo del cineasta fue, sin embargo, no posicionarse políticamente, elaborar un producto que mirase al pasado y que permitiese al espectador reflexionar sobre él, pero sin juzgarlo. Una opción que, mientras algunos periodistas vieron como un mero oportunismo —«En la obra de Armiñán hay un claro oportunismo, consciente o inconsciente»—,⁵ otros encontraron en ella un canto a la libertad en todos los sentidos. En cualquier caso, el director construyó una historia a través de elementos que el espectador comprendía y con los que se sentía identificado, alejados

de lecturas más profundas —como sí ocurría en *El espíritu de la colmena* o *La prima Angélica*—. El propio Armiñán reivindicó este aspecto: «... no creo que sean tan evidentes como tales símbolos. Lo consideraría, en todo caso, un defecto, porque impedirían la identificación del espectador con la realidad estética».⁶

La buena aceptación de *El amor del capitán Brando* entre el público se materializó en una recaudación de 140.528.179 de pesetas⁷ y más de dos millones de espectadores —una de las diez películas españolas más taquilleras de los años setenta—,⁸ además de reconocimientos como el Premio del Público, *Berliner Morgenpost*, del Festival de Berlín, donde también estuvo nominada a mejor película, o el premio a mejor actor para Antonio Ferrandis en Karlovy Vary. En España, se alzó con el galardón a mejor película y mejor director del Sindicato Nacional del Espectáculo y con el de mejor música para Pepe Nieto del Círculo de Escritores Cinematográficos.

Los años setenta, sobre todo la segunda mitad, empezaban a ser propicios a tratar temas vinculados con el revisionismo histórico, y el director fue uno de los profesionales que aprovechó esta circunstancia. Junto a él, trabajos como *Las largas vacaciones del 36* (1976, Jaime Camino), *A un dios desconocido* (1977, Jaime Chávarri) o *Tierra de rastros* (1980, Antonio Gonzalo), aprovecharon el final de la dictadura para hablar sobre la Guerra Civil y la posguerra, un tema que en el cine acompañó la construcción de un nuevo periodo democrático en el país. En el caso de Armiñán, el éxito de *El amor del capitán Brando* le sirvió para inclinarse de nuevo por una historia conciliadora, que invitara al espectador a mirar hacia el futuro. En *¡Jo, papá!* construyó una *road movie*, en la que se contaba la historia de Enrique (Antonio Ferrandis), un aburguesado comerciante y antiguo combatiente en el bando nacional que decide emprender un viaje con su familia para recorrer hasta el Mediterráneo la travesía que ejecutó durante la guerra. En este caso y a diferencia de lo que ocurría en su trabajo anterior, el director decidió narrar la historia desde otro enfoque político. Su mujer Alicia (Amparo Soler Leal) y sus hijas Pilar (Ana Belén) y Carmen (Carmen Armiñán) aceptan la aventura, conscientes de que también para ellas va a ser un periodo de reflexión. Enrique va descubriendo que las cosas han cambiado allá donde va, pero sobre todo constata que las personas que había conocido ya no son las mismas: habían evolucionado, adaptándose a los nuevos tiempos, olvidando los motivos que les habían conducido a una contienda que todos deseaban haber evitado. El patriarca no es el único que recuerda con

nostalgia el pasado, ni tampoco el director abusa aportando exclusivamente su punto de vista — cuando introduce *flashbacks*, estos son sonoros, en ningún momento aparecen imágenes de la guerra—. Alicia retoma el contacto con Julio (Fernando Fernán Gómez), un antiguo amor con el que mantiene correspondencia y que le hace cuestionarse si, en su momento, eligió la opción correcta casándose con su actual esposo.⁹ Tiempo para pensar, reflexionar e intentar seguir hacia adelante, conviviendo con la idea de que el pasado ya nunca volverá, pero sobre todo, aprender que el país ha cambiado, que la llegada de la modernidad ha transformado a la sociedad y que es necesario saber adaptarse.

Aunque la mayoría de protagonistas tienen su versión análoga en *El amor del capitán Brando*, sería erróneo considerar *¡Jo, papá!* como una segunda parte de esta, ya que el único motivo que une a todos ellos es su visión nostálgica de la vida, del lamento hacia un pasado que no van a poder volver a recuperar. El único personaje que parece haber evolucionado es el de Amparo Soler Leal, ya que comienza, en el segundo largometraje, a modificar su conducta intentando comprender las opciones que presentan los nuevos tiempos.

Después de sortear algunos problemas con la censura, llegando a rodar incluso varias versiones, *¡Jo, papá!* fue estrenada un mes después de la muerte de Franco. Precisamente, por la gran expectación que se había generado alrededor de ella, no obtuvo el éxito esperado, siendo tachada por parte del público como una obra obsoleta e insatisfactoria, tal y como se observa en la crítica que *Cartelera Turia* dedicó al largometraje:

[...] Armiñán, como no sabe (cosa bastante probable luego de repasada su filmografía), no quiere (posibilidad nada desdeñable luego de vista su misericordiosa aproximación al combatiente «nacional») o no puede (Junta de Censura), se dedica a trasladar el problema fundamental a la hora de hablar de la guerra civil (enfrentamiento ideológico/triunfo del bloque predominantemente capitalista), a un manido y falso «conflicto generacional» (el «conflicto generacional» solo es posible en tanto en cuanto existe una lucha ideológica, unos antagonismos finalmente políticos, nunca es la plasmación de «diferencias de criterio» históricamente repetidas según un ciclo fatalista).¹⁰

Sin embargo, una de las críticas más feroces a la película llegó de manos de José María Flotats, amigo del director y uno de los actores que aparece en la cinta, quien se sintió profundamente decepcionado e incluso envió una carta a *Fotogramas* dirigida a Armiñán.¹¹ En ella, indicaba que había salido aterrado del cine después de haber visto la película, tanto por su propia interpretación —en el largometraje interpreta el papel de Carlos, novio de Pilar— como por el doblaje. Consideraba que el resultado era un vehículo ideológico contrario al que había leído, prestándose además a una ambigua confusión. Una postura directa y meditada, que transmitía el malestar despertado por la película en algunas personas del círculo más cercano de Armiñán. El director no tardó en responderle, indicándole que no le parecía correcta su actitud y que podría haber intentado dirimir el asunto amistosamente en privado. Achacaba su decisión a una vanidad herida, que tuvo como consecuencia un acto infantil, revanchista.¹²

Durante los años setenta, Armiñán continuó realizando películas que ahondaban en los más profundos sentimientos del ser humano. Seres incomprendidos en la sociedad que luchan por abrirse hueco sorteando sus propios principios. Tras *Nunca es tarde* (1977), el cineasta recurrió al mundo de la radio en *Al servicio de la mujer española* (1978), donde abordó la frustración de una locutora que dirige un consultorio sentimental. Pero su regreso a lo más alto del panorama cinematográfico, se produjo con *El nido* (1980), título con el que de nuevo consiguió la nominación a los Oscar como mejor película de habla no inglesa. Como en el caso de *El amor del capitán Brando*, trató la relación entre individuos alejados generacionalmente, lo que supone una vez más la plasmación e intercambio de diferentes puntos de vista. Aunque tuvo sus detractores —«*El nido* es una muestra de cine viejo, engañoso y falaz. [...] únicamente se trata de una operación oportunista y mercantilista»—,¹³ la mayoría de críticos supieron apreciar los valores que desprendía la obra. Títulos todos ellos con los que Armiñán se labró un estilo personal, único, una marca de fábrica que en España dejó huella tanto en la historia del cine como de la televisión.

NOTAS

- 1 Marta Hernández y Manolo Revuelta, *Treinta años de cine al alcance de todos los españoles* (Bilbao: Zero, 1978), 109.
- 2 Aunque originalmente se iba a titular *La maestra*, antes de su estreno, cambió de nombre y pasó a denominarse *El amor del capitán Brando*.
- 3 Filmoteca Española, informe propuesta del negociado de producción de la Subdirección de Cinematografía [17 de enero de 1973].
- 4 «*El amor del capitán Brando*» (Barcelona, 1975, n.º 19), 33.
- 5 *Ibid.*, 34.
- 6 «Armiñán y su capitán Brando», *Reseña* (Madrid, 1975, n.º 81), 27.
- 7 Su presupuesto fue de 16.661.943 de pesetas.
- 8 Sociedad General de Autores de España, *Boletín*, octubre 1980, 56.
- 9 Una situación que recuerda al amor frustrado que experimentan José (José Sacristán) y Elena (Fiorella Faltoyano) en *Asignatura pendiente* (1977, José Luis Garci).
- 10 «*¡Jo, papá!* de Jaime de Armiñán», *Cartelera Turia*, n.º 646 (1976): s/p.
- 11 José María Flotats, «Carta abierta. Flotats escribe a Jaime de Armiñán», *Fotogramas*, n.º 1425 (1976): 8.
- 12 «Armiñán: Flotats, un envidioso», *Fotogramas*, n.º 1427 (1976): 16.
- 13 «*El nido*, de Jaime de Armiñán», *Cartelera Turia*, n.º 872 (1980): s/p.

REFERENCIAS

- «*El amor del capitán Brando*». Barcelona, n.º 19 (1975): 33.
- «Armiñán y su capitán Brando». *Reseña*, n.º 81 (1975): 27.
- «Armiñán: Flotats, un envidioso». *Fotogramas*, n.º 1427 (1976): s/p.
- Filmoteca Española. *Informe propuesta del negociado de producción de la Subdirección de Cinematografía*. Madrid: Archivo de la Filmoteca Española, 1973.
- Flotats, José María. «Carta abierta. Flotats escribe a Jaime de Armiñán». *Fotogramas*, n.º 1425 (1976): s/p.
- Hernández, Marta y Manolo Revuelta, comps. *Treinta años de cine al alcance de todos los españoles*. Bilbao: Zero, 1978.
- «*¡Jo, papá!* de Jaime de Armiñán». *Cartelera Turia* (Valencia), n.º 646 (1976): s/p.
- «*El nido*, de Jaime de Armiñán». *Cartelera Turia* (Valencia), n.º 872 (1980): s/p.
- Sociedad General de Autores de España. *Boletín* (octubre 1980): 1-56.

OTRAS FUENTES

- Asión, Ana. *El cambio ya está aquí. 50 películas para entender la Transición Española*. Barcelona: Editorial Universitat Oberta de Catalunya, 2018.
- Caparrós Lera, José María. *El cine de los años 70*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1976.
- Crespo, Pedro. *Jaime de Armiñán. Los amores marginales*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano, 1987.
- Hernández Ruiz, Javier y Pablo Pérez Rubio. *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.
- Lozano Aguilar, Arturo y Julio Pérez Perucha. *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/Asociación Española de Historiadores de Cine, 2005.
- Monterde, José Enrique. *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Editorial Paidós, 1993.
- Rivera Calvo, A. *Jaime de Armiñán y su mundo*. Valencia: Fundación Municipal de Cine/Mostra de València - Cinema del Mediterrani, 2001.
- Sánchez Noriega, José Luis, ed. *Filmando el cambio social, las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes, 2014.
- Trenzado Romero, Manuel. *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999.

VESTIR LAS

MEMO-

Fecha de recepción: 18 de marzo de 2019

Fecha de aceptación: 31 de julio de 2019

Sugerencia de citación: Cruz Bermeo, William. Vestir las memorias. *La Tadeo DeArte* 5, n.º 5, 2019: 143-161. doi: 10.21789/24223158.1527

DRESSING MEMORIES

MEMORIAS

WILLIAM CRUZ BERMEO*

* Maestro en Artes Plásticas con especialización en Estética
de la Universidad Nacional de Colombia
Profesor de Diseño de Vestuario de la Pontificia Universidad
Bolivariana, Colombia

william.cruz@upb.edu.co

<https://orcid.org/0000-0002-9470-2665>

RESUMEN

EL PRESENTE ARTÍCULO es una reflexión sobre el valor de los objetos vestimentarios como registros de la memoria. Explora relaciones entre memoria, vestido y moda con el fin de mostrar la pertinencia del vestir y la moda en la configuración de la memoria histórica de una nación y/o su historia social. Lo hace revisando una serie de investigaciones y exposiciones, nacionales e internacionales, cuyos detonantes han sido prendas de vestir resguardadas en colecciones museísticas y asociadas ya sea a personalidades históricas o a diseñadores ilustres en la historia de la moda. Luego, explica la necesidad de preservar ejemplares de indumentaria de la vida cotidiana en tales colecciones, para, posteriormente, revisar la política de colección en Colombia y su relación con el patrimonio sartorial, develando así la necesidad de un museo de la moda y el vestido en el país, en aras de mantener viva la memoria sartorial de los colombianos.

THIS ARTICLE is a reflection on the value of clothing items as a record of memories. Therefore, this work explores the relationships between memory, garment and fashion to highlight the importance of clothing and fashion in the construction of the historical memory of a nation and/or its social history. For this purpose, we reviewed a series of national and international research studies and art exhibitions around garments protected in museum collections which are connected with historical personalities or prominent designers in the history of fashion. Then, we address the need to preserve copies of everyday life clothing in this type of collections. Afterwards, we review collection policies in Colombia and its relationship with the national sartorial heritage, which reveals the need for a fashion and clothing museum in our country in order to keep Colombian sartorial memory alive.

ABSTRACT

MODA
FASHION

VESTIDO
GARMENT

MEMORIA
MEMORY

MUSEO
MUSEUM

PALABRAS CLAVE - KEYWORDS

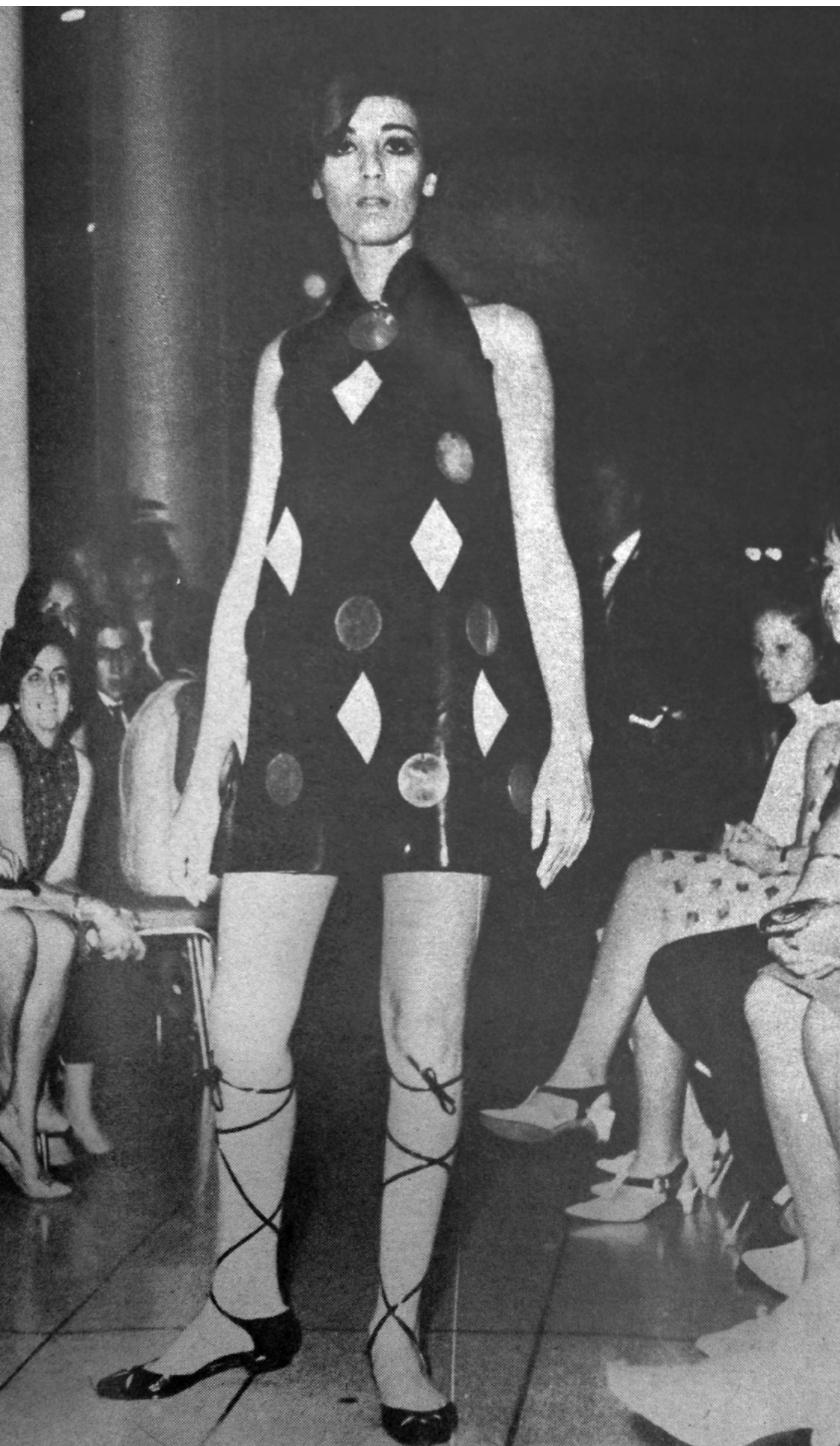
EL VESTIDO Y LA MEMORIA

EN EL CONTEXTO sociopolítico colombiano, la palabra memoria se ha relacionado estrechamente con conflicto armado: museos de la memoria, casas de la memoria y proyectos relacionados con víctimas dan cuenta de ello. *Relicarios*, una obra de la artista plástica Erika Diettes, que habla de la sacralidad de la vida a través de objetos que pertenecieron a seres ausentes, también advierte de esa relación. Los familiares de víctimas de asesinatos le encomendaron a la artista una serie de objetos que ella encapsuló en resina poliésterica a modo de relicarios, en una especie de acción simbólica por preservar unos objetos cuya presencia despierta una serie de recuerdos, y por ello son memoria viva.

Lo particular de la obra es que más de un objeto tiene que ver con la vestimenta ya sean camisas, gorras, zapatos o rosarios, todos fueron usados por las víctimas. Esa particularidad pone de manifiesto el poderoso papel de la vestimenta en la memoria, quizás precisamente porque se ha dicho que habitamos la ropa como una especie de segunda piel; así, la ropa termina por convertirse en un dispositivo nemotécnico que convoca la presencia del ausente al superar la caducidad de la carne que alguna vez cubrió. ¿Quién no se ha aferrado a esa prenda de un ser querido ausente, que atesora como recuerdo, o quién no ha sumergido un sentimiento de amor aferrándose a la prenda perfumada que el amado ha dejado casualmente en casa? O, al contrario, ¿quién no ha sentido una

repulsiva conmoción al encontrarse con prendas de vestir ajenas y abandonadas, que llegan incluso a sugerir la ejecución de un ilícito?

Cómo no sentirse atraído o repelido por esas prendas que evocan la presencia de otros. Los museos del traje, escribe la historiadora cultural Elizabeth Wilson, son como una especie de mausoleo donde, paseándonos entre prendas alguna vez habitadas por cuerpos ahora ausentes, somos conscientes de «la atrofia del cuerpo y la evanescencia de la vida». «Las ropas son la memoria solidificada de la vida cotidiana de tiempos pasados».¹ La ropa es memoria porque despierta vínculos emocionales al conectar con el recuerdo; de hecho, en 2018, la exposición «Fashion Unraveled», realizada en Nueva York por el Museo de Moda del Instituto de Tecnología de la Moda, buscando dar relevancia a la ropa usada, imperfecta o incompleta para volcar así el concepto de museo de la moda como espacio exclusivo para la exhibición de prendas prístinamente conservadas, invitó al público a compartir las historias tras las ropas atesoradas en sus armarios. Las historias fueron múltiples, entre estas, la de una mujer de Minneapolis que conserva una ruana colombiana como vínculo con su padre biológico al que nunca conoció, un colombiano que llegó a Estados Unidos hacia los años sesenta para su internado en medicina, y al separarse de su madre nunca más volvió a saber de él.²



[**Figura 1.** Teresa Isaza en un desfile «ultramodernista» en el Club del Comercio de Bucaramanga.]

Fuente: cortesía de Cromos, septiembre 25, 1967.

LA MODA Y LA MEM

NO TODA LA ROPA está a la moda y la moda no concierne exclusivamente a la vestimenta. El término *moda* puede tener múltiples sentidos y significados, determinados por el prisma disciplinar con que se la aborde como tema de estudio. Desde los estudios visuales, el sentido dado por la historiadora visual Anne Hollander al término puede ser fructífero a fin de comprender la relación entre la moda y la memoria. De acuerdo con Hollander, la moda es todo el espectro de maneras deseables de verse y ser visto, en un determinado momento de la historia de Occidente,³ este sentido puede extenderse al conjunto de formas deseables en la producción material de un momento dado. Quizás, nada captura mejor el espíritu de una época, sus distintos sistemas de valores y creencias, que la moda.

Continuamente se dice que la moda es el reflejo del tiempo, pero ¿cuál es la naturaleza de ese reflejo? En las formas cambiantes que damos a la vestimenta de cada época dejamos hondas huellas de su estética, de las percepciones frente al cuerpo o sus figuraciones sobre la belleza física ideal, de los adelantos tecnológicos e incluso de la moral reinante. A modo de ejemplo, en su análisis sobre el adiestramiento del cuerpo en el surgir de la urbanidad cortesana, el historiador Georges Vigarello sostiene que durante el Renacimiento se instala una nueva sensibilidad frente al cuerpo erguido,

cierta estética de la rigidez y la verticalidad donde el cuerpo se entiende como una forma moldeable que gana severidad con el tiempo, comparable con la arcilla blanda que al perder humedad gana dureza. Ahí, los adelantos en la moda, explica Vigarello, fueron claves para materializar esa estética, específicamente el corsé aportó esa verticalidad que su rigidez física le confería a los cuerpos y empezaba a usarse a temprana edad, cuando se suponía que el cuerpo estaba más húmedo y por tanto moldeable.⁴ Era un dispositivo que mediaba entre la forma del cuerpo real y la del cuerpo ideal.

En ese orden de ideas, resulta familiar escuchar a los mayores referirse a su juventud como la época en se llevaban pantalones de terlenka porque estaba en furor. Ese recuerdo es un reflejo inadvertido de los adelantos tecnológicos del momento en materia textil; concretamente, de la era cuando se masificó a escala global el uso de fibras de poliéster, es decir, hacia la década de 1960. También pueden surgir recuerdos que emparentan un supuesto declive de la moral con la exposición de la piel, mediante el uso de nuevas modas cada vez más reveladoras del cuerpo. Una crónica de 1921, titulada *Pobres mujeres* y escrita por el liberal antioqueño Ricardo Uribe Escobar, expone el acalorado sermón de un clérigo vociferado desde el púlpito de la Catedral de Medellín

ORIA

contra «las faldas cortas, las blusas transparentes, las medias caladas, las pinturas, los polvos...», donde el susodicho alegaba que estas *costumbres indecentes* ofendían a *Dios Nuestro Señor*. Sin embargo, Uribe Escobar anota que los asistentes a la iglesia no se tomaban en serio al sacerdote ya que había mujeres sonriendo, dispuestas a que sus almas «se chamuscaran en el infierno»⁵ con tal de no renunciar al encanto de esas modas importadas de Francia.

No renunciaban porque la historia urbana de Medellín también se estaba escribiendo en esas ropas: cuando esa pequeña villa campesina transitaba a ciudad moderna, la moda se hizo decisiva para diferenciar entre las costumbres rurales y las actitudes urbanas del individuo. Esa es, de hecho, una tensión dramática central en la novela *Grandeza* (1910), de Tomás Carrasquilla, donde la moda es un eje narrativo de la obra, algo sin precedentes en la literatura colombiana, y actúa como registro del cambio social.⁶ Así actúan hoy también las fotografías que por entonces se estilaba realizar al menos una vez en la vida en los gabinetes fotográficos de Benjamín de la Calle o de los Rodríguez; cualquiera que las examine hará énfasis primeramente en la extrañeza que suscita la vestimenta y de ahí desprenderá una serie de preguntas que pueden ser esclarecidas a luz de una historia del vestir y

la moda. De tal manera que en esas imágenes la ropa también se nos presenta como registro de la memoria.

Hemos visto cómo la moda «mantiene una estrecha relación con las ideas, las costumbres, los acontecimientos»,⁷ tal como afirmaba la diseñadora francesa Gabrielle «Coco» Chanel. Eso invita a romper con la manida idea de que la moda expresa unívocamente vanidad, adorno superfluo y banalidad; esa es la relación más elemental que se puede establecer al mirar de soslayo este complejo fenómeno. Como memoria, la moda también da cuenta, a través de las formas y materiales del vestido de una época, de los cambios en las actitudes culturales respecto a nuestros sistemas productivos y su relación con el usufructo de los recursos naturales. Hoy podríamos horrorizarnos ante la sombría presencia de aves exóticas, incluso ya extintas, disecadas para adornar los aparatosos sombreros de inicios del siglo XX. Pero ahí, al horror y a juicios de vanidad o crueldad, debemos anteponer la pregunta por la existencia o no en ese entonces de políticas globales para la explotación de aves silvestres. En ese sentido, el emplumado sombrero tendrá más para decirnos como registro material de un momento cuando el racionalismo ponía al hombre como centro del mundo y domesticador de lo salvaje.

[**Figura 2.** Diseño de Isabel Henao para Clemencia de Santos, con ocasión de la toma de posesión de su esposo, el expresidente Juan Manuel Santos Calderón, 2010.]

Fuente: cortesía de Isabel Henao.



LA MODA Y EL VESTIDO COMO **DISPOSITIVOS NEMOTÉCNICOS DEL PODER**

SEGÚN ANDRÉ LEROI-GOURHAN, en tanto que dispositivos semióticos, las prendas de vestir operan como insignias que permiten situar a un individuo en el edificio social, ya sea mediante la forma de sus zapatos, el adorno de su ojal o la calidad del tejido o el perfume que usa.⁸ La historia política de Occidente ha hecho uso recurrente de esta autoridad simbólica del vestido, y por ello abunda en paradigmas donde la vestimenta del gobernante es metáfora de su majestad, poder u orientación política: desde Isabel I de Inglaterra con su túnica bordada de ojos y bocas porque la Reina, como Dios, todo lo sabe y lo ve, pasando por Luis XIV con sus pelucas, tacones y sedas que exponían las más exquisitas manufacturas de lujo del siglo de las luces, o un Mao Tse-Tung con su traje *zhongshan* como estandarte sartorial de una sociedad igualitaria y sin distinciones de clase social, hasta Michelle Obama en la posesión de su esposo vestida por la diseñadora cubanoamericana Isabel Toledo, como signo de una América levantada también por negros y migrantes.

Los personajes antes mencionados son paradigmas que conducen a interrogar por el papel que ocupan el vestido y la moda como registros de la memoria histórica de una nación. El desdén que puede padecer el vestido por su irrelevancia material, ya que no toda la ropa se valora por factores considerados legítimos como la maestría de su fabricación o el costo económico de los materiales de su confección, o el menosprecio hacia la moda por su eterna asociación con la vanidad humana, o por considerarla una creación secundaria porque deriva de unos «artistas menores» sin aparente relevancia cultural, como los diseñadores de moda, quizás han actuado en contra de abordar dicha pregunta desde una perspectiva académica y museística, específicamente en Colombia.

En años recientes, las elecciones sartoriales de las primeras damas de la nación han motivado comentarios y agitado opiniones de colombianos de todos los órdenes, más concretamente a partir de la popularización de la red social Twitter (hacia 2009) que ha posibilitado un mayor eco a la voz de sus usuarios. En esas declaraciones, ya sean de aceptación o de rechazo, hay todo un material para el académico a fin de levantar una historia social de la moda y el poder en Colombia.

También, un simple vistazo a las escogencias de algunas primeras damas de la historia reciente

puede sugerir preguntas para un estudio sobre el estado del arte del diseño de modas en épocas en que estas mujeres asumieron ese estatus, ya que, entre una Jacquín Strouss de Samper, vestida por Ayerbe & Quintana, a una María Juliana Ruíz Sandoval, vestida por Silvia Tcherassi, habiendo pasado antes Lina Moreno, vestida de Amelia Toro, y María Clemencia de Santos por la diseñadora Isabel Henao, ha habido cambios sustanciales en el modo de entender el diseño de moda en Colombia. Además, de inmediato sale a flote el papel que han jugado las mujeres en ese campo; nótese, por ejemplo, su predominio como artífices de esa moda que viste al poder. De otro lado, si en 1994 los Ayerbe & Quintana diseñaron para la Sra. Strouss de Samper evocando a Jacqueline Kennedy, como una expresión del diseño que miraba al exterior en busca de referencias, y erróneamente la prensa tomaba por Alta Costura,⁹ cuando aquellas primeras damas se posesionaron vestidas por Amelia Toro en el 2002, Isabel Henao en el 2010 y Silvia Tcherassi en el 2018, se asistía ya a la búsqueda de un diseño de autor y sello colombiano; la moda había entrado al terreno de la educación formal, existía una institución privada para el impulso de su desarrollo y la figura del diseñador de modas era celebrada en los medios de comunicación.¹⁰

Por lo anterior, puede argumentarse que en Colombia existe una memoria social en cuanto a la moda como profesión y objeto simbólico, de allí que no deba sorprender que las elecciones sartoriales de personajes que ostentan poder engendren debates de múltiple naturaleza: apelando a la trivial dicotomía del buen o mal gusto sí, pero mejor aún, entretejiéndole orientaciones políticas. Ya sean los Salvatore Ferragamo de Gustavo Petro o el Leal Daccarett que vistió María Juliana Ruíz Sandoval en visita de Estado a la Casa Blanca, la superficialidad que el académico promedio adjudica a la ropa se convirtió, en voz del ciudadano armado de un dispositivo móvil, en un fértil campo de las tensiones ideológicas que jalonan hoy la vida política del país. No conozco otras prendas, en la historia reciente de Colombia, que hayan expresado tan palmariamente el carácter de la ropa como campo de expresión ideológica y simbólica. La curaduría del Museo Nacional de Colombia ya debería estar gestionando la adquisición de estos «triviales» objetos de la cultura material colombiana, pues tienen bastante que contar sobre cómo fueron interpretados por los ciudadanos bajo el clima político de su tiempo.

PRESEVAR EL VESTIDO

«**UN MUSEO DE MODA** es más que un reservorio de trajes», escribe Valerie Steele, en un esclarecedor ensayo sobre la necesidad de sumar el análisis de objetos físicos a otros métodos convencionales de investigación histórica, como la indagación en fuentes literarias y visuales, a fin de generar conocimiento involucrando la vestimenta conservada en los museos, la cual, como fuente objetual puede aportar ciertas percepciones sobre el desarrollo estético e histórico de la moda que no se adquieren vía otros métodos, reafirma Steele. Y, en su calidad de artefacto, la ropa puede ser fuente primaria de datos para el estudio de la cultura material, de allí que pueda operar como evidencia activa en lugar de ilustración pasiva.¹¹

En Colombia, no existe un solo museo de la moda, lo cual no significa inexistencia de prendas de vestir en las colecciones custodiadas por museos con otra clasificación. Sin embargo, la tendencia en esos acervos es hacia el predominio de la vestimenta eclesiástica, los uniformes militares, los trajes regionales y las prendas de vestir asociadas a personajes de la vida nacional, muy poco al vestido de moda como expresión de la cultura material, excepto por la colección que acumuló el desaparecido Museo del Siglo XIX, quizás porque la moda ocupaba un lugar relevante en su política adquisitiva. A pesar de que la moda no aparece entre las preocupaciones curatoriales de los museos colombianos, se han conducido interesantes investigaciones que basan su objeto de estudio en prendas de vestir con valor curatorial para la memoria histórica del país, las cuales ponen de manifiesto la idea de Steele sobre las prendas como artefactos claves en la generación de conocimiento.

En los zapatos de la virreina. Comentario sobre una pieza de indumentaria, es una de esas investigaciones. Se trata de un estudio que a partir de un par de zapatos de terciopelo explora el uso y prácticas sociales en torno al vestido, durante la transición entre la Colonia y la República en el Nuevo Reino de Granada y, al explorarlo, toca aspectos como el comercio de artículos de lujo, las distinciones de clase asociadas al uso de calzado o el ejercicio de la prostitución en Santafé y su relación con el modo de llevar los pies. No sin desconocer las influencias de la hegemónica moda francesa en el diseño de estos señoriales zapatos, y su anacronismo estilístico cuando María Francisca Villanova, virreina y dueña de los mismos, los usaba;¹² un señorialismo estilístico que resulta más expresivo del estatus político de la virreina, en un Nuevo Reino de Granada que aún no despertaba a la libertad, que de una inclinación suya por el último grito de la moda lanzado desde el corazón de Francia, una nación que ya había liberado los grilletes del yugo monárquico.

Desde otra perspectiva, pero igualmente conducente a entender el aporte del vestido y la moda a la preservación de la memoria, *Textiles del más allá* es un estudio donde se traslapa el análisis químico-físico de prendas de vestir con el análisis histórico e iconográfico. La investigación se basa en los atuendos que vistieron tres líderes políticos el día en que fueron asesinados: una casaca de Antonio José de Sucre y los trajes de Jorge Eliécer Gaitán y Luis Carlos Galán Sarmiento.¹³ Tanto esta como *En los zapatos de la virreina* fueron realizadas por el Museo Nacional de Colombia y tienen en común, además, que las prendas estudiadas están asociadas al poder y al acontecer político de la nación. Pero otra investigación, *Textiles en Colombia al finalizar el siglo XIX: producción artesanal, importación e industrialización*, también conducida por el Museo, proporciona un terreno para reconocer el valor histórico de prendas y textiles de la vida cotidiana y conduce a preguntarnos por el lugar que ocupan en las colecciones museísticas estos artefactos no ligados precisamente a personajes de la vida nacional. A partir de «una tela que sirvió como empaque para varas de bayeta, fabricada por la compañía inglesa Edwards por encargo de la empresa “Francisco Vargas y Hermanos” posiblemente en 1880», las investigadoras ponen de manifiesto el valor de ese textil como «testigo material de los hechos que giraron en torno del comercio de importaciones al finalizar el siglo XIX».¹⁴

En el panorama internacional, Buckley y Clark han estudiado las representaciones de la moda realizadas por museos y colecciones consagradas al vestido en Londres y Nueva York, y el enfoque curatorial e investigativo de dichas colecciones. Según las autoras el foco ha estado en diseñadores exclusivos, celebridades y consumidores adinerados, también en prácticas culturales extraordinarias o de vanguardia. Encuentran dificultades para la integración de moda de la vida cotidiana a las colecciones de los principales museos nacionales, debido a que las prácticas curatoriales reafirman el foco en diseños modernos, de vanguardia, extraordinarios e inusuales por razones estratégicas como el deseo de posicionar la moda como arte para resaltar su valor estético, reclamar su importancia cultural o reiterar su relevancia económica. Buckley y Clark cuestionan que haya muy pocas prendas de producción masiva y uso cotidiano en los museos de la moda a pesar del creciente interés académico de hoy en la moda rápida (*fast-fashion*), y que para interrogar la moda en su totalidad sea necesario investigar las maneras en que esta se incorpora a la vida cotidiana de forma continua, sostenida en el tiempo y a través de la clase, el género, la etnicidad y las generaciones. Por lo tanto, consideran que un mayor conocimiento acerca de cómo los individuos usan y llevan su ropa conduce a entender la moda como una forma de palimpsesto cultural; pero señalan que hasta muy recientemente, las representaciones de la moda en el museo han infrarrepresentado el valor de la moda en la vida cotidiana.¹⁵

CROMOS

ROSSANA PODESTA
estrella de "Asocines"

No. 2586 LUNES MAYO 15 1967 BOGOTÁ, D.E. Colombia. \$ 5.00



NUMERO ESPECIAL SOBRE LA

JUVENTUD 67

UNA EPOCA
AUDIO-VISUAL

Por
Abelardo FORERO
BENAVIDES

En los predios de
la universidad.
los dirigentes del mañana.



[Figura 3. Edición de Cromos dedicada a la juventud en Colombia.]

Fuente: cortesía de Cromos, septiembre 25, 1967.

Vestirse diariamente es mediar entre uno como individuo y como ser social. En *Why Women Wear what they Wear*, Sophie Woodward ha expuesto esta mediación cotidiana en el caso puntual de las mujeres cuando eligen la vestimenta para actuar en la escena social, no obstante, viene a lugar anotar que esta conciliación está lejos de ser un asunto exclusivamente femenino.¹⁶ Sin embargo, en su análisis, la autora nos hace conscientes de la moda como una elección personal que preserva día a día una parte de la memoria social expresada en el vestido, es decir, el conjunto de aprendizajes acumulados en el tiempo respecto a lo que un determinado grupo espera o no de la fachada personal del individuo. Esa preservación se desenvuelve con un pie en la costumbre y otro en la novedad, ya que la novedad es condición *sine qua non* de la moda. La moda se propaga cuando sacia el deseo por lo nuevo, pero a su vez se adscribe a ese conjunto de aprendizajes, insertándole nuevas variantes en el proceso. Hay ahí una condición paradójica. Ninguna moda que pretenda borrarlo todo de un plumazo logra instalarse en el gusto de la mayoría, por eso también se hace necesario investigar la inserción de la moda institucionalizada en el vestir cotidiano de contextos distantes de los cuarteles generales del estilo, dicho de otro modo, lo pautado y regulado cada temporada desde los centros neurálgicos la industria de la novedad en el vestir: París, Londres, Milán, Nueva York o Tokio.

En mayo de 1967, la revista *Cromos* dedicó una edición especial a la juventud, un fenómeno de reciente auge en Colombia. Según Abelardo Forero Benavides, quien estuvo a cargo del tema, el campus bogotano de la Universidad Nacional de Colombia era un buen termómetro para medirle la temperatura a este fenómeno surgido en una época definida por lo audiovisual, pues allí se concentraba una muestra representativa de la clase media colombiana. La población joven crecía a ritmo acelerado y por ello Forero pronosticaba que esta definiría las elecciones de 1970.¹⁷

Esta explosión juvenil contaba con varios detonantes y detonadores, tal como lo documentó *Cromos* en agosto del mismo año. De un lado, «las condiciones históricas y los reclamos de una sensibilidad perturbada por los cataclismos políticos, el terrorismo bélico, la angustia, la desintegración universal del orden moral y los viejos esquemas del espíritu», cuyo imperativo era la escena go-gó. Con go-gó se refería a la revolución musical que estaba sucediendo en Colombia, de la cual *Cromos* advertía que no era simplemente «una revolución artística en la música, sino también en la vida y en la moral donde irradia su poderosa influencia». Además, su acción transformaba «el comportamiento humano y social, destruyendo y creando valores, modificando las modas, las costumbres, los sentimientos, el sexo. En una palabra: la realidad», puntualizaba y, de paso, aclaraba que tampoco era «una imitación servil y un plagio de esnobismos extranjeros» como suponían algunos, era «simultáneamente colombiano y universal, está a la moda de nuestro tiempo». Desde

la poesía nadaísta, que ahora devenía canción en voz de Pablus Gallinazus, hasta líderes de la radio como Alfonso Lizarazo, pasando por cantantes como Harold, Oscar Golden o Lyda Zamora y bailarinas como Katty estaban entre los detonadores del go-gó, según *Cromos*.¹⁸

La revista, como vemos, era enfática en asociar la moda a este movimiento cultural que transformaba comportamientos y derivaba de condiciones sociales de Colombia y el mundo; significa que surgieron también nuevas formas de representación del cuerpo vestido, de sus actitudes y puesta en la escena social. De hecho, las fotografías de las dos ediciones de *Cromos* antes mencionadas muestran mujeres con vestidos cortos, minifaldas y botas de caña alta, todo en materiales aparentemente sintéticos como el acetato y la viscosa. Y con actitudes corporales que sugieren libertad, dinamismo y desparpajo; algo muy diferente al patrón de actitudes rígidas privilegiado a lo largo de la década de 1950 y enfundado en faldas de algodón largas y voluminosas, como el promocionado por Fabricato o Coltejer a través de sus imágenes.

Y como muestra de la simultaneidad no solo del movimiento juvenil en Colombia y el mundo sino también del nuevo rumbo occidental en cuanto a la apariencia y el vestir, la fotografía de un desfile de modas realizado en la ciudad de Bucaramanga y publicada en la edición del 25 septiembre de 1967 muestra que existía un vínculo estilístico entre esos diseños y las modas juveniles que brotaban de las calles de Londres y se proclamaban desde las pasarelas de París con nombres como André Courrèges o Pierre Cardin. De hecho, esta edición también informaba sobre el auge de la minifalda en la capital británica, aunque no hacía referencia a Mary Quant, célebre hoy en la historia del diseño inglés por haberla «inventado». Entre tanto, la publicidad de Celanese, la compañía de textiles sintéticos recién instalada en Colombia, elegía presentar un diseño para jovencitas, británico de espíritu y francés de forma, suelto y geométrico.

Hoy se cuenta con registros textuales, visuales y auditivos de esa gran transformación cultural en Colombia. De hecho, los registros fonográficos, las fotografías, las revistas y algunas piezas gráficas reposan en colecciones ya sean públicas o privadas, de medios de comunicación, bibliotecas, familias e individuos. Entre tanto, dispersos en anticuarios y casas particulares se encuentran los escasos remanentes de la cultura material de este transicional periodo en la historia social del país. Pero incluso en aquellos, la indumentaria es altamente escasa, en parte porque la ropa del pasado se solía consumir hasta su desgaste y virtual desaparición material. Heredada y transformada para servir a otros usuarios, como los pantalones largos de caballero que se acostumbraba a cortar y reformar para vestir a los más jóvenes, o por su preciado valor como activo para manifestaciones de caridad en ropavejeros de parroquia y obsequio a empleados domésticos, la indumentaria raras veces ha sido un objeto para preservar o atesorar en familia, excepto

cuando esta ocupa un lugar como indumentaria ritual: vestidos de bautizo, matrimonio o primeras comuniones, hacen parte del escaso patrimonio sartorial de las familias.

En consecuencia, hay poco o ningún acceso a evidencia material para quien llegara a ocuparse de investigar la moda de un periodo de profundas rupturas en Colombia como los años sesenta. La misma suerte correría quien tratara de indagar por evidencia material sobre la ropa y las modas que visten los cuerpos retratados por el fotógrafo Benjamín de la Calle o por los Rodríguez. Así que los registros literarios de plumas como la de Abelardo Forero Benavides o de Alonso Ballesteros permanecen como registros que exponen la trascendencia del cambio y esbozan su reflejo en los modos de presentar el cuerpo vestido; pero poco sabemos, por ejemplo, cómo negociaron las juventudes tanto de las décadas de 1920 como de 1960, sus deseos individuales en materia de apariencias con ciertas normas del decoro asociadas al vestir, cómo interpretaban los estilos vestimentarios que veían en el cine y las revistas y cómo los traducían a formas concretas para su vida cotidiana. Las pinturas, las fotografías y, en general, toda representación visual, podrán decirnos algo de ello, pero la presencia física de las prendas que usaron, como en el ejemplo de la tela que sirvió como empaque para varas de bayeta en 1880, podría decirnos mucho más y contribuir a comprender una historia social de la moda contextualizada en el país y como aporte a los estudios de la cultura material colombiana.

Si la ropa tiene contrariedades para ser preservada por particulares, como se ha expuesto, tiene aún muchos más inconvenientes para su resguardo desde la institucionalidad. Ampliamente atesorada en museos nacionales de trayectoria remontable al siglo XIX, incluso en los cuales la naturaleza comercial de la ropa ha militado contra su estimación por parte de curadores y defensores de formas de la memoria «más elevadas», como la pintura, la escultura y hasta las artes decorativas, el enfoque ha solido ser *anticuarista* y a favor de vestimentas premodernas.¹⁹ Es decir, en esas instituciones, las prendas de vestir se habían preservado por la legitimidad museística que la perspectiva decimonónica otorgaba a todo lo añejo que pudiera robustecer sus gabinetes de curiosidades. Gradualmente, en tales instituciones, fueron configurándose departamentos dedicados a la conservación de la moda, como los del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York y del Museo Victoria & Albert, de Londres, donde Buckley y Clark encuentran problemáticas las políticas curatoriales que orientan la conservación hacia piezas excepcionales de diseñadores renombrados, celebridades y poderosos, a menoscabo de preservar ejemplares de cómo se instala la moda en la vida cotidiana. ¿Pero cuál es el panorama en Colombia?

CELANESE y la Moda

Práctico y hermoso vestido para jovencitas, confeccionado con telas a base de **DISCOSA** la fibra de los mil usos producida por **CELANESE**

En los almacenes de todo el país encuentra estas lindas telas.

C-C-14

[Figura 4. Publicidad de la compañía textil Celanese.]

Fuente: cortesía de Cromos, junio 12, 1967.

EL VESTIR Y LA MODA

EN LA MEMORIA INSTITUCIONAL COLOMBIANA

EN COLOMBIA, la moda no se preserva ni se ha preservado sistemáticamente como memoria y evidencia material del tiempo vivido, a pesar, por ejemplo, de que en las últimas tres décadas como industria creativa y expresión plástica ha venido ganado terreno y se han consolidado figuras que la representan tanto a escala nacional como global. Si la moda no se conserva, mucho menos cabría esperar que se preserven sistemáticamente muestras del vestir cotidiano en relación con la moda.

La situación claramente obedece a que no se cuenta con museos especializados en la moda y los museos nacionales están orientados a otro tipo de coleccionismo y políticas curatoriales donde la moda y el vestido ocupan un lugar pasmosamente marginal. En el Museo Nacional de Colombia, que es la entidad reguladora de la actividad museística del país, las políticas nacionales para conservación del patrimonio no contemplan la indumentaria como un apartado, sino que esta entra en una catalogación genérica llamada Textiles. Esta última a su vez está adscrita a un área denominada Artes decorativas, cobijada por el Departamento de Arte. El museo no se especializa en indumentaria por estar clasificado en categoría «museos generales» de la Unesco. En su *Política de Colecciones* (2015) consigna que dicha categoría no le permite «especializarse en todos los temas que aborda», y «las colecciones deben derivarse de las investigaciones y guiones que el Museo emprende y

desarrolla para cumplir su misión». El mismo documento sostiene que «el Plan de colecciones está orientado a completar la secuencia cronológica o temática y a consolidar la tipología del Museo, con el fin de ofrecer un panorama más completo y rico de la historia de los procesos culturales en Colombia». ²⁰ Queda la pregunta sobre cuál es la relevancia que tienen, para los equipos curatoriales de la Institución, la moda y el vestido como memoria de esos procesos.

La misión y los compromisos de acción del Museo le permitirían expresar el potencial de la moda y el vestido como memoria. De un lado, se habla de «ser un lugar de encuentro [...] con nuestros patrimonios, para dialogar, celebrar, reconocer y reflexionar sobre lo que fuimos, lo que somos y lo que seremos». Del otro, de «innovar para convocar públicos más diversos», máxime en una era en que las exposiciones de moda han demostrado ser un atractivo anzuelo para volcar masivamente el público a los museos e invitarnos a reflexionar. Mientras concluyo este texto, *Forbes* me notifica de un artículo sobre la creciente popularidad de las exposiciones de moda, de las cifras, como es natural en *Forbes*, salta a la vista la no muy despreciable cantidad de 1 659 647 visitantes a la exposición «Heavenly Bodies», ²¹ la cual exploraba el impacto de la imagería cristiana en el imaginario de la moda, y para ello podía poner en diálogo perfecto un auténtico mosaico bizantino con un vestido de Dolce & Gabbana.

En el pasado, las investigaciones del Museo Nacional de Colombia han mostrado interés curatorial y académico por el tema, pues además de *En los zapatos de la virreina. Comentario sobre una pieza de indumentaria* (2010) y *Textiles del más allá* (2010), cabe mencionar dos exposiciones explícitamente asociadas a la moda y el vestido modernos: «Pierre Balmain, arquitecto de la moda. 1945-2002», en 2004, y «Moda y libertad. Respiro de vida», en 2007. Sin descuidar su importancia, ambas hacen pertinente preguntarse por un aumento de las posibilidades para la adquisición, custodia y preservación de ejemplares de la moda y el vestir modernos en esa Institución, ya que la segunda estaba constituida por piezas de la colección de dibujos y miniaturas del Museo y no exactamente por prendas de vestir custodiadas en su acervo, y la primera fue una exposición cuyo fondo pertenece a la casa francesa de modas Pierre Balmain. Sin embargo, esta última abrió una brevísima y efímera brecha para explorar el tema en Colombia.

En 2008, el Museo de Antioquia instaló «Agatha Ruiz de la Prada. Arte y/o moda», una muestra hagiográfica de esta diseñadora española que por entonces expandía su operación comercial en Colombia. Fluyeron críticas desde círculos académicos que si bien jamás se expresaron en prensa oficial, sí cuestionaban la proximidad entre lo uno y lo otro. Era una postura apenas obvia, ya que las exposiciones consagradas a diseñadores vivos han movido los cimientos de la ortodoxia donde quiera que se hayan sucedido porque el comercialismo suele ser el talón de Aquiles de la moda en su relación con la institución museística. Ya sea la comentada exposición dedicada a Yves Saint Laurent en 1983, realizada en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York y dirigida por Diana Vreeland o la dedicada a Giorgio Armani en el museo Guggenheim de Bilbao en 2001 o las actuales exposiciones organizadas por las propias marcas de lujo, todas han despertado la misma sospecha: el sagrado templo del museo tomado por mercachifles.

Pero, para concluir, no es a eso a lo que apunta esta reflexión. Es más bien una reflexión que invita a reconocer el valor del vestido y la moda, del objeto vestimentario en general, como registro de la memoria del pasado, del presente y del futuro de los pueblos, pues como escribió Anatole France, «muéstrame la vestimenta de un país y podré escribir su historia». ²² La integración de prendas de vestir asociadas a personajes de la vida nacional contemporánea de un país nunca estará exenta de polémicas porque siempre moverá sus tensiones políticas; en 2001 cuando la dirección del Museo decidió anexar a su acervo una toalla del guerrillero Manuel Marulanda Vélez, alias Tirofijo, se le

acusó de ánimos apoloéticos y cáusticamente se propuso anexar a la colección de la Institución hasta el sombrero alón de Carlos Castaño y se planteó la necesidad de «esperar a que los violentos tiren la toalla para ver qué merece ser pieza de museo». ²³ Sin embargo, polémicas como esa muestran el inmenso poder simbólico y valor como registro nemotécnico con que cuentan los objetos vestimentarios, algo muy lejos de lo baladí que suele asociarse a estos. Así que por qué no plantearse la conservación de aquellos Ferragamo, el tristemente célebre Leal Daccarett o incluso los impopulares Crocs del expresidente Álvaro Uribe Vélez.

Quizás lo que nos urge es un museo de la moda y el vestido que le aporte a la construcción de nuestra historia social moderna y contemporánea. Seguramente, también podría resultar polémica, por considerarse imprudente, la idea de un museo que celebra las «naderías» cuando existen asuntos más «apremiantes» para reflexionar. Pero incluso, en una eventual polémica cuyo principal argumento fuese ese, también habría cosas para observar, pues como lo plantea y demuestra Irene Guenther en su estudio sobre la moda y la construcción de la feminidad en Alemania durante las cruentas épocas de dominio nacionalsocialista, «se puede aprender bastante sobre las vulnerabilidades e inseguridades de una nación, sus mecánicas más internas y su seguridad cultural (o la falta de esta) al estudiar sus posturas y debates sobre la moda». ²⁴

Una institución como el museo de la moda, además de preservar piezas memorables producidas por la naciente industria creativa de la moda nacional, podría albergar las múltiples expresiones vestimentarias de las distintas regiones de la Colombia moderna y contemporánea; esto último le añadiría todavía más valor a la noción de traje regional, pues las regiones del país al haber transitado hacia la modernidad configuraron distintas formas de expresar el cuerpo vestido, que no responden al constructo decimonónico de traje regional como sinónimo de traje campesino. Desde el filipichín paisa de los años 1920, con sus infulas de dandi francés, pasando por el cachaco bogotano, muy popular él en la década de 1950 y célebremente caricaturizado por Héctor Ulloa con su personaje de Don Chinche, o por las florecitas roqueras de los años noventa hasta la más reciente hibridación de un J. Balvin que se enfunda en marcas de lujo creando una sugestiva amalgama de consumo demostrativo con parlache, actitudes urbanas y sensualidad reguetonera, todos tienen algo en común con el dandi baudelairiano: son todos hijos de su propio tiempo y configuran su identidad mediante la ropa. Para cerrar: las ropas enriquecen la memoria y permiten que no se mueran los recuerdos.



[**Figura 5.** André Courrèges, otoño/invierno 1967.
Fotografía por Takashi Hatakeyama.]

Fuente: The Kyoto Costume Institute.

NOTAS

- 1 Elizabeth Wilson, *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity* (New Brunswick: Rutgers, 2003), 1.
- 2 The Museum at the Fashion Institute of Technology, «Wearing Memories. Fashion Unraveled» (Nueva York: The Museum at FIT, 2018), bit.ly/2zfe1nX.
- 3 Anne Hollander, *Seeing through Clothes* (Berkeley: University of California, 1993), 350.
- 4 Georges Vigarello, «El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería a la urbanidad cortesana», en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Segunda parte*, eds. Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi (Madrid: Santillana, 1992), 149-175.
- 5 Ricardo Uribe Escobar, *El almanaque de don Alonso Ballesteros* (Medellín: IDEA, 1983), 107-108.
- 6 William Cruz Bermeo, *Grandeza. Rastros de la moda internacional en Medellín: 1890-1950* (Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2016).
- 7 Paul Morand, *El aire de Chanel* (Barcelona: Tusquets, 1999), 135.
- 8 André Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971), 339.
- 9 «Rosas para Ayerbe & Quintana», *El Tiempo*, julio 16, 2001, <https://bit.ly/2CfKrhP>.
- 10 William Cruz Bermeo, «Institutional Roles in the Development of Fashion Design in Colombia», Researchgate.net, <https://bit.ly/2TmUJHr>.
- 11 Valerie Steele, «A Museum of Fashion is more than a Clothes-Bag», *Fashion Theory* 2, n.º 4 (1998): 327-336.
- 12 Catalina Ruiz Díaz, «En los zapatos de la virreina. Comentario sobre una pieza de indumentaria», *Cuadernos de Curaduría*, Museo Nacional de Colombia, n.º 11, julio-diciembre 2010, 1-23.
- 13 María Catalina Plazas García, «Textiles del más allá», *Cuadernos de Curaduría*, Museo Nacional de Colombia, n.º 10, enero-junio 2010, 1-36.
- 14 Ángela Gómez Cely, Uliana Molano y Sandra Jaime Silva, «Textiles en Colombia al finalizar el siglo XIX: producción artesanal, importación e industrialización», *Cuadernos de Curaduría*, Museo Nacional de Colombia, n.º 11, julio-diciembre 2010, 1-28.
- 15 Cheryl Buckley y Hazel Clark, «In Search of the Everyday: Museums, Collections, and Representations of Fashion in London and New York», en *Fashion Studies. Research Methods, Sites and Practices*, ed. Heike Jenss, (Londres: Bloomsbury, 2016), 25-41.
- 16 Sophie Woodward, *Why Women Wear what they Wear* (Londres: Berg Publishers, 2007).
- 17 Abelardo Forero Benavides, «Parece que la inmensa clase social ascendente estuviera integrada por analfabetos», *Cromos*, mayo 15, 1967, 16.
- 18 Gonzalo Arango, «Qué diablos es el gogó? », *Cromos*, agosto 7, 1967, 12-13.
- 19 Valerie Steele, «Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition», *Fashion Theory* 12, n.º 1 (2008): 7-30.
- 20 Museo Nacional de Colombia, *Política de colecciones* (Bogotá: Museo Nacional, 2015): 3, 15-17.
- 21 «The Growing Popularity of Fashion Exhibitions», *Forbes*, marzo 14, 2019, <https://bit.ly/2FkCqcb>.
- 22 Cathy Newman, *National Geographic Fashion* (Washington, DC: National Geographic, 2001), 210.
- 23 «La toalla», *El Tiempo*, febrero 18, 2001, <https://bit.ly/2W2GKTW>.
- 24 Irene Guenther, *Nazi Chic? Fashioning Women in the Third Reich* (Oxford: Berg Publishers, 2004), 10.

REFERENCIAS

- Arango, Gonzalo. «Qué diablos es el gogó?», *Cromos*, agosto 7, 1967.
- Buckley, Cheryl y Hazel, Clark. «In Search of the Everyday: Museums, Collections, and Representations of Fashion in London and New York». En *Fashion Studies. Research Methods, Sites and Practices*, editado por Heike Jenss, 25-41. Londres: Bloomsbury, 2016.
- Cruz Bermeo, William. *Grandeza. Rastros de la moda internacional en Medellín: 1890-1950*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2016.
- Cruz Bermeo, William. «Institutional Roles in the Development of Fashion Design in Colombia». Trabajo presentado en el Congreso 10th+1 del ICDHS, Barcelona, octubre 2018. <https://bit.ly/2TmUJHr>.
- *Forbes*. «The Growing Popularity of Fashion Exhibitions». Marzo 14, 2019. <https://bit.ly/2FkCqcb>.
- Forero Benavides, Abelardo. «Parece que la inmensa clase social ascendente estuviera integrada por analfabetos», *Cromos*, mayo 15, 1967.
- Gómez Cely, Ángela, Uliana Molano y Sandra Jaime Silva. «Textiles en Colombia al finalizar el siglo XIX: producción artesanal, importación e industrialización». *Cuadernos de Curaduría*, n.º 11 (julio-diciembre 2010): 1-28.
- Guenther, Irene. *Nazi Chic? Fashioning Women in the Third Reich*. Oxford: Berg Publishers, 2004. <https://doi.org/10.2752/9781847888792>
- Hollander, Anne. *Seeing through Clothes*. Berkeley: University of California, 1993.
- Leroi-Gourhan, André. *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971.
- Morand, Paul. *El aire de Chanel*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- Museo Nacional de Colombia. *Política de colecciones*. Bogotá: Museo Nacional, 2015.
- The Museum at the Fashion Institute of Technology. *Wearing Memories. Fashion Unraveled*. Nueva York: The Museum at FIT, 2018. <https://bit.ly/2zfe1nX>.
- Plazas García, María Catalina. «Textiles del más allá». *Cuadernos de Curaduría*, n.º 10 (enero-junio 2010): 1-36.
- Newman, Cathy. *National Geographic Fashion*. Washington, DC: National Geographic, 2001.
- Ruiz Díaz, Catalina. «En los zapatos de la virreina. Comentario sobre una pieza de indumentaria». *Cuadernos de Curaduría*, n.º 11 (julio-diciembre 2010): 1-23.
- Steele, Valerie. «A Museum of Fashion is more than a Clothes-Bag». *Fashion Theory* 2, n.º 4, 1998. <https://doi.org/10.2752/136270498779476109>
- Steele, Valerie. «Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition». *Fashion Theory* 12, n.º 1, 2008. <https://doi.org/10.2752/175174108X268127>
- *El Tiempo*. «La toalla». Febrero 18, 2001. <https://bit.ly/2W2GKTW>.
- Uribe Escobar, Ricardo. *El almanaque de don Alonso Ballesteros*. Medellín: IDEA, 1983.
- Vigarello, Georges. «El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería a la urbanidad cortesana». En *Fragments para una historia del cuerpo humano. Segunda parte*, editado por Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi, 149-199. Madrid: Santillana, 1992.
- Wilson, Elizabeth. *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. New Brunswick: Rutgers, 2003.
- Woodward, Sophie. *Why Women Wear what they Wear*. Londres: Berg Publishers, 2007. <https://doi.org/10.2752/9781847883483>

ALBERTO CASTÁN CHOCARRO*

MADRID

ERA EL

FRENTE

DIBUJOS DE ÁNGEL DÍAZ DOMÍNGUEZ EN LA CIUDAD SITIADA**

Fecha de recepción: 22 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 31 de julio de 2019

Sugerencia de citación: Castán Chocarro, Alberto. Madrid era el frente Dibujos de Ángel Díaz Domínguez en la ciudad sitiada. *La Tadeo DeArte* 5, n.º 5, 2019: 162-177. **doi:** 10.21789/24223158.1562

* Doctor en Historia del Arte, Profesor ayudante del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, España

alcastan@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0002-4788-2421>

LA BATALLA DE MADRID se convirtió en uno de los asuntos más representados de la guerra civil española. Con el frente situado en los límites de la ciudad, las escenas de combates y el sufrimiento de una población sometida a la violencia y los bombardeos se utilizó como motivo de denuncia y propaganda política. Pero la memoria de lo vivido también puede dar lugar a un ejercicio de creación íntimo. Damos a conocer una serie de dibujos inéditos, realizados por Ángel Díaz Domínguez, como testimonio de la vida en el Madrid sitiado.

THE BATTLE OF MADRID became one of the most represented issues of the Spanish Civil War. With the front located just in the city limits, the scenes of combats and the suffering of a population subjected to violence and bombing were used as images for denunciation and political propaganda. But the memory of what has been lived can also lead to an exercise of intimate creation. We present a series of unpublished drawings made by Ángel Díaz Domínguez as a testimony of life in besieged Madrid.

MEMORIA

MEMORY

GUERRA

CIVIL

ESPAÑOLA

SPANISH CIVIL WAR

ÁNGEL DÍAZ

DOMÍNGUEZ

ÁNGEL DÍAZ DOMÍNGUEZ

DIBUJO

DRAWING

«**YO ERA ESO QUE LOS SOCIÓLOGOS LLAMAN** un "pequeño burgués liberal", ciudadano de una república democrática y parlamentaria», escribe Manuel Chaves Nogales en el prólogo de *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España* (1937).¹ Utiliza el tiempo pasado de quien sabe que su realidad había terminado apenas un año antes, en julio de 1936, con el golpe de Estado que dio comienzo a la guerra civil española. Carente de «espíritu revolucionario», se comprometió desde el diario *Ahora* «únicamente a defender la causa del pueblo contra el fascismo» mientras vivía en un Madrid convulso, preso y cercado por la violencia. El 6 de noviembre de 1936 el gobierno republicano se trasladó a Valencia. También Chaves Nogales dejó la ciudad: «Me fui cuando tuve la íntima convicción de que todo estaba perdido y ya no había nada que salvar, cuando el terror no me dejaba vivir y la sangre me ahogaba». Desde el exilio se sirvió de la memoria de aquellos meses para dar cuenta de lo vivido, denunciando en sus relatos los crímenes perpetrados. Otros quedaron en un Madrid donde lo peor estaba todavía por llegar y también dejaron su testimonio. Los más, al servicio de unas ideas políticas en las que creían firmemente, haciendo pública exposición de la crueldad del enemigo. Pero también hubo quien afrontó la creación como un ejercicio puramente íntimo, como el pintor Ángel Díaz Domínguez.

EN MADRID

ÁNGEL DÍAZ DOMÍNGUEZ vivía en el número 33 de la madrileña calle Gaztambide cuando comenzó la guerra. Había llegado a Madrid a finales de 1932 tras dejar Zaragoza, donde había vivido casi toda su vida y era una figura reconocida. Hacia 1914, la opinión positiva que su decoración para el Centro Mercantil de Zaragoza suscitó en Ignacio Zuloaga, máxima autoridad artística para la burguesía y la intelectualidad local, le salvó de un linchamiento profesional que ya había comenzado por considerar que sus pinturas estaban inacabadas.² Pese al importante magisterio que Zuloaga ejerció en su trabajo, Díaz se negó a permanecer en los límites del regionalismo más convencional. En una entrevista que concedió a Tomás Seral y Casas en noviembre de 1932, con cincuenta y cuatro años, expresaba su voluntad de, una vez lejos de Zaragoza, aproximarse «a estas nuevas y en ocasiones geniales maneras de pintar».³ No bastaba con asimilar el aspecto externo de los maestros del momento, sino que era necesario «investigar el enorme proceso eliminatorio que Picasso —y quien habla de este habla de Delaunay, Miró o Foojita [sic]— han seguido hasta poderse quedar con esa síntesis de elementos y esa personalidad tan colosal que hoy admiramos».

Entre 1927 y 1931, Díaz Domínguez había sido responsable de la imagen gráfica de la Confederación Hidrográfica del Ebro como redactor artístico de su revista y, desde 1929, jefe de su Taller gráfico. Amigo y colaborador del ingeniero Manuel Lorenzo Pardo, impulsor y primer director de la institución, presentó su dimisión poco después de que este fuera depuesto y expedientado, acusado de malversación de fondos, tras la instauración de la República. Díaz y Pardo volvieron a coincidir en Madrid, donde el segundo fue responsable del recién creado Centro de Estudios Hidrográficos y diputado a Cortes por el Partido Radical. Durante la guerra, en la que sus tres hijos

fueron detenidos por tratar de cruzar a la zona rebelde, Lorenzo Pardo se refugió en el Decanato de la embajada de Chile hasta que pudo huir de Madrid.⁴

También la familia de Díaz Domínguez quedó separada en esos años. Sus dos hijas, Pilar y Eusebia, se encontraban en Alberite (La Rioja) con un tío suyo y desde allí viajaron a Zaragoza, donde permanecieron hasta el final de la guerra. Mientras, en Madrid, Díaz Domínguez y su esposa, Daría Carasa, vieron como, según recuerdan sus descendientes, unos milicianos entraban en su domicilio y destruían la mayor parte de sus obras. Nada sabemos de las motivaciones del asalto, pero sin duda incentivó el miedo. Era el Madrid de las delaciones, las detenciones y los paseos.⁵

La vivienda de Díaz se encontraba a escasos minutos de la cárcel Modelo y de lo que pronto sería la línea del frente, una de las zonas más castigadas por los bombardeos. Estos fueron especialmente duros entre el 6 y el 23 de noviembre de 1936, si bien no pararon durante todo el conflicto. Aunque su edificio no fue destruido,⁶ es probable que, como tantas otras familias, tuvieran que abandonarlo y refugiarse en una zona de la ciudad menos expuesta. Andrés Bolufer se ha referido al caso del ilustrador José Román Corzanego que habitaba junto a su familia en Hilarión Eslava 28, a pocos metros de Díaz.⁷ Solo después de pasar lo peor de los bombardeos refugiados en la escalera del edificio, la familia de Corzanego fue evacuada a una vivienda de la calle de Alcalá que compartieron con otra familia hasta finales de 1938. Una situación similar pudo vivir la de Díaz Domínguez, que ya no regresaría a Gaztambide 33. En 1941 residía en Lope de Vega 47, aunque desconocemos el momento exacto del traslado. Las experiencias que vivió en un barrio popular prácticamente destruido, colindante con el propio frente bélico, son las que llevó a sus dibujos.

REPRESENTAR

LA BATALLA

DE MADRID

APUNTA ÁNGEL LLORENTE que la batalla de Madrid se convirtió en uno de los episodios de la contienda más tratados por escritores y artistas, si bien no fueron tantos los que vivieron directamente el acontecimiento: «En el caso de los leales por haberse trasladado muchos de ellos junto con el Gobierno a Valencia poco antes de comenzar el ataque a la ciudad para seguir trabajando con su arte de agitación, y en el caso de los sublevados por encontrarse fuera de la capital». ⁸ Entre los que sí estuvieron se encontraba Gabriel García Maroto, herido en combate en la Casa de Campo a principios de noviembre, antes de ser nombrado Comisario Político. Pero fue Eduardo Vicente, continúa Llorente, quien más pinturas y dibujos dedicó a la batalla, algunos de los cuales se vieron después en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937. Allí estuvieron también las obras que Santiago Pelegrín y Horacio Ferrer dedicaron a los bombardeos madrileños.

A la nómina de testigos directos que retrataron la batalla, aquí apenas esbozada, hay que añadir a Ángel Díaz Domínguez. La aparición en una colección particular de catorce dibujos, seis a lápiz y ocho a tinta, nos ha permitido confrontarlos con las imágenes realizadas por otros autores en ese mismo contexto así como con determinados testimonios literarios: una pequeña colección de documentos que contribuyen a completar nuestro conocimiento de cómo fue la vida en el Madrid sitiado. El trabajo de un autor, que si bien no participó de la lucha, dejó constancia de una realidad a la que se vio forzosamente abocado. Díaz retrató escenas militares de lucha y a la población civil asediada, dejando muestra de la casi nula distancia que existía entre ambos ámbitos.

Los dibujos mantienen las fórmulas propias de su pintura. Un realismo derivado del retorno al orden, con figuras monumentales que ocupan casi por completo las composiciones, afines a las formas del *Valori Plastici* italiano. Los protagonistas, como es habitual en buena parte de su obra, son siempre anónimos, de rasgos escasamente esbozados. Cabría vincular estos trabajos a lo que Inés Escudero ha denominado «realismo bélico», incluyendo en este ámbito las diferentes fórmulas seguidas por aquellos que buscaron documentar de forma crítica la dramática situación que se estaba viendo en España. ⁹ Díaz participa de las soluciones empleadas por otros testigos de la guerra como el citado Horacio Ferrer en sus precisos dibujos de soldados en el frente madrileño, las estudiadas composiciones de Restituto Martín Gamo o Victorio Macho, con los que comparte el sentido escultórico de la figura, e incluso el modo en que estas dialogan con los fondos en las pinturas de Luis Quintanilla.

Aún más evidente es la sintonía que mantienen los trabajos de Díaz con los cuatro dibujos conocidos que Luis Berdejo realizó en el Madrid sitiado. ¹⁰ Bocado por entonces en la Academia de España en Roma, había llegado a la ciudad en abril de 1936, a la espera de que se inaugurara la Exposición Nacional. Desde el ático que ocupaba en Dr. Fourquet 8, escribía a principios de agosto a José Olarra, secretario de la Academia, con la seguridad de que la situación se normalizaría pronto, y podría volver a Roma para reunirse con Piera Estevan, su prometida. ¹¹ Un reencontro que no sería posible hasta 1939. Durante la guerra bien pudo compartir momentos, además de fórmulas plásticas, con Díaz. Junto a este y Rafael Aguado Arnal había colaborado en la realización de

uno de los murales del pabellón de la Confederación Hidrográfica del Ebro en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929.

La diferencia fundamental entre las obras de Díaz Domínguez y la de los principales representantes del realismo bélico reside en que el primero las realizó como parte de un ejercicio estrictamente personal. Si, como apuntó Llorente, la representación de la guerra servía para tres fines: como testimonio de lo ocurrido, como denuncia y como agitación,¹² Díaz optó por la primera, pero su testimonio quedó circunscrito a su círculo más íntimo. Nunca, al menos que sepamos, trató de mostrarlos en público, tal vez porque es difícil colegir en ellos una voluntad de agitación, de reivindicación de las ideas de uno u otro bando, que era casi obligada en ese momento de rotundos posicionamientos políticos. Díaz actúa solo como testigo. Esa ambigüedad hace que los dibujos apenas ofrezcan pistas sobre el momento y el lugar en que están realizados, el bando de los combatientes o la legitimidad (o no) de su lucha.

Aunque plásticamente participaran de un lenguaje similar, sus dibujos quedan lejos de las estrategias de propaganda promovidas por los defensores de Madrid, a los que bien pudo identificar con los asaltantes de su propia casa, pero tampoco encajarían en el clima de exaltación victoriosa y demonización del «enemigo rojo» que se impuso en la posguerra. Díaz, que pudo correr peligro en el Madrid de los paseos y las checas, no participó en exposiciones de propaganda política como *Así eran los rojos*, celebrada en mayo de 1943 en el Círculo de Bellas Artes, con dibujos y grabados de Sáenz de Tejada, Aguiar, Valverde o Pérez Comendador. El citado Román Corzanego sí quiso

hacer pública su experiencia con una serie de dibujos «hechos ocultamente en Madrid, durante la guerra, bajo el temor diario de un registro, de una sospecha, inspirados en el ambiente trágico de la urbe», según aclaró en la nota que acompañaba a su álbum *Visto y no visto. Cuadros del Madrid rojo*.¹³ Completó cada una de sus imágenes satíricas sobre la vida cotidiana de la capital con un comentario en el que atacaba los excesos, represiones y desigualdades que encontró como propias de los defensores republicanos. Buscaba su revancha.

Díaz encontró acomodo en el Madrid de posguerra. Obtuvo una tercera medalla en la Exposición Nacional de 1941 con la obra *Un mercado* y, poco después, entró a trabajar como profesor auxiliar interino en la Escuela de Artes y Oficios. El 1 de octubre de 1942 se incorporó como «Dibujante-pintor afecto a Proyectos de Edificios» a la Dirección General de Regiones Devastadas, donde pudo colaborar en las labores de reconstrucción. También ese mes expuso en el Centro Mercantil de Zaragoza una serie de pinturas realizadas poco antes en Marruecos. A continuación, Francisco de Cidón ocupó ese mismo espacio con una serie de dibujos y acuarelas que retrataban la situación en que habían quedado diferentes poblaciones aragonesas durante las guerras. Tuvo que seguir al ejército franquista para «documentar» lo que Díaz había vivido en primera persona. El éxito de Cidón fue superior al de Díaz. En los años siguientes, Díaz siguió participando en las Exposiciones y Concursos Nacionales y, en 1946, realizó individuales en Bilbao y Zaragoza. Falleció el 23 de octubre de 1952 en Madrid.



[**Figura 1.** Modelo ecuestre realizado por José Bueno, 1918.

Ángel Díaz Domínguez, *Tanque y cadáveres*, 1936-1939.]

Fuente: Colección privada.

ESCENAS DEL FRENTE MADRILEÑO

LOS DIBUJOS de Díaz incluyen escenas habituales entre los dibujantes de la guerra, como aquella en la que tres soldados dialogan en la trinchera, bayoneta en mano, en un momento de descanso.¹⁴ Abrigados con grandes capas, tan solo los gorros, de miliciano, casco o gorra plana, los diferencian. Recordaba Chaves Nogales, en *La defensa de Madrid* (1938), las dificultades que hubo para proporcionar prendas de abrigo a los combatientes frente a la «profusión de cubrecabezas. Los gorros más bizarros se venden a bajo precio en la Puerta del Sol. Cada miliciano se encasqueta el que más le gusta».¹⁵ Pero los soldados retratados por Díaz aparecen bien equipados, como aquellos que sorprendieron a Geoffrey Cox, corresponsal británico del *News Chronicle* que estuvo en Madrid entre noviembre y diciembre de 1936: «Cubría la barricada de la primera línea de frente un tipo de soldado que yo había visto pocas veces en España. Eran obreros, algunos con chaquetas de cuero, otros con gorras que tenían una estrella roja prendida encima de la visera oscura y reluciente. Ofrecían un aspecto muchísimo más duro que los milicianos de la retaguardia».¹⁶ Un aspecto acorde con el de un soldado que Díaz retrata, solitario y bajo la lluvia, en un paisaje rocoso y oscuro. No muy diferente de aquel «polaco enorme» convencido de que Cox y su acompañante eran espías fascistas: «Este hombre mediría unos dos metros. [...] Un escultor podría haberlo usado como modelo del campesinado revolucionario».¹⁷

Los relatos sobre la dureza de los combates en el mes de noviembre que realizan Chaves Nogales o Cox complementan bien las imágenes de Díaz: «La segunda jornada de la defensa de Madrid ha sido durísima. La presión del enemigo se acentúa y caen hombres a docenas bajo el fuego de la artillería enemiga [...]. El enemigo más terrible es el tanque. Frente al tanque el miliciano se siente impotente e indefenso», escribe el primero.¹⁸ Un tanque situado sobre un promontorio, tal vez el famoso T26 soviético, remata la composición piramidal de uno de los dibujos de Díaz [Fig.1]. Bajo este, solo quedan cadáveres, apenas muñecos de

trapo. Nadie puede disparar ya el cañón situado a la derecha. Un escenario teatral, afín al de los soldados que avanzan entre las lomas en otra de las tintas. Algunos apuntan el arma, hincan la rodilla o se tiran al suelo. Al fondo, solo un horizonte de alambradas. En los dibujos de Díaz nunca aparece «el otro», ni siquiera está claro que haya un enemigo. Solo hombres enfrascados en una lucha sin sentido en medio de paisajes yermos. «Parecía totalmente irreal que estas siluetas que se movían aparentemente de forma inocente debajo de nosotros, estuvieran dedicadas a la tarea de matarse mutuamente con la mayor celeridad. Era como presenciar un fantástico teatro de marionetas», anota Cox mientras observa el frente desde el edificio de Telefónica.¹⁹

Uno de los asuntos más repetidos en los dibujos de Díaz es el de los caídos y la posterior evacuación de cuerpos y heridos. Víctimas en las que resuena la imagen de Cristo en el Descendimiento. Así sucede con el cadáver que transportan dos milicianos, parcialmente cubierto por una sábana. Al fondo, otros soldados se agitan, tal vez excavan, en la trinchera. Una última figura observa desde lo alto con la mano sobre los ojos. En otro de los dibujos, un militar carga sobre sus hombros a un compañero herido que presenta la cabeza vendada. Avanzan por un camino hacia una construcción con arco de entrada, apenas promesa de nada: «De vez en cuando, dos o tres siluetas oscuras salían de la trinchera y se deslizaban lentamente hacia la retaguarda. Se llevaban a un hombre herido. Por la noche, iban a por los muertos».²⁰

Frente y retaguarda aparecen como un mismo espacio. Al menos no hay distinción entre el lugar que ocupan las tropas y el de los civiles: «Madrid era una inmensa trinchera».²¹ Varios soldados amontonan cadáveres ante la atenta mirada de un grupo de mujeres [Fig. 2]. Estas se lamentan, se abrazan o simplemente se resignan ante lo que ya era cotidiano. En el horizonte, alambradas: «Caen los hombres a docenas, a centenares, segados por las ametralladoras, los morteros, las baterías y los aviones enemigos», relata Chaves.²²

Los escenarios apenas se esbozan en la mayor parte de dibujos: lomas, riscos, muros y, en algún caso, la silueta semidestruida de unas casas. Un soldado observa un grupo de cadáveres. Uno de ellos, desnudo, podría ser una mujer. A la izquierda el camión que se los llevará. Al fondo, apenas se bosqueja la estructura de un edificio que parece estar en proceso de construcción. Tal vez uno de los esqueletos de la Ciudad Universitaria: «Allí, en aquel ambiente de la Ciudad Universitaria, la guerra civil era ostensiblemente el símbolo elocuente del fracaso de nuestra cultura y nuestra civilización», escribe Chaves.²³ En uno de los dibujos más rápidos, menos acabados, la guerra es solo el marco que constituye la línea abrupta de los edificios arruinados. Delante, un grupo de mujeres aparecen ocupadas en su

quehacer cotidiano. Las tradicionales lavanderas del Manzanares han cambiado de escenario.

En otros dibujos los espacios son algo más precisos. En el interior de una iglesia, un grupo de soldados rodea una forma ovalada situada en el centro. Tal vez están cocinando. Al fondo, un retablo de columnas salomónicas con la figura de la Inmaculada o de una santa. A sus pies, el sagrario aparece abierto, tal vez profanado. Resulta difícil concretar cuál de las iglesias de Madrid pudo captar Díaz, si es que se trata de un espacio real y no imaginado. El retablo puede recordar al de la capilla de los Naturales de la colegiata de San Isidro, incendiada durante los tumultos de julio. Pero hay ejemplos similares en otras iglesias madrileñas, que, en los mejores casos, se desacralizaron para recibir un nuevo uso.



[**Figura 2.** Ángel Díaz Domínguez, *Tras la batalla*, 1936-1939.]

Fuente: Colección privada.



[**Figura 3.** *Heridos evacuados*, 1936-1939.]

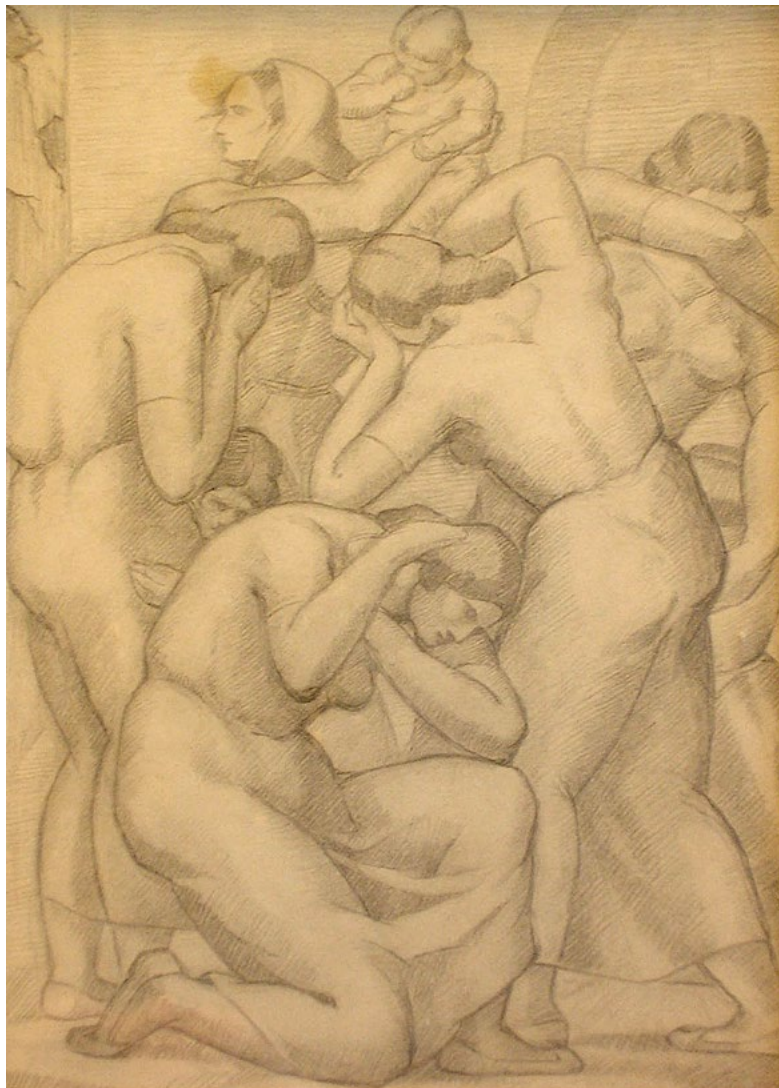
Fuente: Colección privada.

Ante la gran puerta de un edificio, un grupo de civiles observa cómo bajan de un camión a los heridos [Fig. 3]. Sobre la camilla dos pequeños cuerpos: «Cuando en una camilla llevan a una pobre muy despanzurada o a un niño que ya no es más que un revoltijo de trapos y sangre, la muchedumbre de curiosos se siente estremecida por el horror. Cuando el que pasa exánime en las parihuelas es un varón adulto, el hecho, por esperado, parece naturalísimo y nadie se siente obligado a conmoverse. La capacidad de emoción, limitada, exige también economías», anota Chaves.²⁴ La fachada del edificio dibujado por Díaz recuerda en formas, aunque no en dimensiones, a la del hospital San Carlos de Atocha, bombardeado el 18 de noviembre: «En el hospital San Carlos, el estruendo de los aviones desató el pánico. Muchos de los heridos eran mujeres y niños, heridos en los ataques precedentes, y el sonido de los motores que volvían hacia ellos eran más de lo que podían soportar. Gravemente heridos, intentaron meterse debajo de las camas o lanzarse a los pasillos. Las luces se habían apagado y en la oscuridad se oía un llanto histérico».²⁵ «¿Dónde estaba la lógica militar en el episodio del Hospital San Carlos?», se interroga Cox.²⁶

La escasez de víveres convirtió las esperas para el abastecimiento en parte de la rutina. Así aparece recogido en dos de los dibujos de Díaz. En uno de ellos, una larga cola de figuras espectrales esperan ante un grupo de edificios parcialmente destruido. Es el nuevo paisaje urbano. Dos mujeres, una anciana y una joven con un bebé en brazos, regresan conversando, tal vez hayan obtenido algo. La escena no es muy diferente en el segundo dibujo. Hombres mujeres y niños permanecen a la espera, con cestas y bolsos vacíos bajo el brazo, en una cola que carece de principio y final. Todo vigilando por la atenta mirada de un miliciano: «La escasez de víveres hace que se formen a la puerta de las tiendas colas interminables de mujeres y chiquillos que permanecen día y noche a la intemperie, bajo la amenaza de los bombardeos. Los comerciantes elevan los precios de día en día y aun de hora en hora. La Junta de Defensa acuerda fijar los precios a que han de venderse las subsistencias y se esfuerza inútilmente por conseguir que rijan, a lo menos, durante siete días, y solo de semana en semana puedan irse elevando», anota de nuevo Chaves Nogales.²⁷

Los bombardeos también terminaron por hacerse cotidianos. Cox insiste en que los intentos de hundir la moral de la población con los ataques, forma moderna de guerra, fracasaron. Pero el miedo era real y las imágenes de la población atacada por los aviones un eficaz medio de denuncia y propaganda. A los casos ya conocidos, cabe añadir uno de los dibujos de Díaz en el que un grupo de mujeres y niños se protege ojos y oídos de unas explosiones que en realidad no vemos [Fig. 4]. Solo una mujer permanece firme y gira su cabeza para mirar de dónde procede el peligro. Al tiempo, levanta y aleja en dirección opuesta el bebé que lleva en brazos. En el arranque de «¡Masacre, masacre!», el primero de los relatos que forman *A sangre y fuego*, Chaves Nogales describe las sensaciones que se producen en esos momentos: «Al sol de la mañana la bomba de aviación que cae es una pompita de jabón que en un instante raya el cielo azul de arriba abajo. Vibra al sentirse herido el gran diapasón del espacio y, luego, si se está cerca, se sufre en las entrañas un tirón de descuaje como si le rebanasen a uno por dentro y le quisieren volcar fuera. El estómago, que se sube a la boca, y el tímpano, demasiado sensible para tan gran ruido, son los que más agudamente protestan. Esto es todo. [...] Después, comienza el espectáculo de la tragedia».²⁸

Los dibujos de Díaz Domínguez, como los de Horacio Ferrer y Berdejo o los relatos de Cox y Chaves Nogales, dan cuenta de una ciudad convertida en línea de frente durante más de tres años. Una ciudad que Díaz no abandonó en ningún momento y una lucha de la que no participó pero que vivió de primera mano. No existen los testimonios libres de la ideología de su narrador, pero tal vez lo más singular de este grupo de dibujos es que están muy lejos de la propaganda, con protagonistas anónimos y enemigos invisibles, sin héroes ni villanos; tan solo víctimas. No hay recreación en la barbarie ni embellecimiento de posibles hazañas. Quizá Díaz no los mostró porque eran extraños a su propio contexto. No encajaban en el discurso dominante ni durante ni después de la guerra. Quedaron como un ejercicio íntimo. Un ejercicio de memoria.



[**Figura 4.** Ángel Díaz Domínguez, *Bombardeo*, 1936-1939.]

Fuente: Colección privada.

NOTAS

- ** Esta publicación se ha realizado en el marco del grupo de investigación de referencia Vestigium, financiado por el Gobierno de Aragón (H19_17R) y cofinanciado por el Programa Operativo Feder Aragón 2014-2020, «Construyendo Europa desde Aragón».
- 1 Manuel Chaves Nogales, *A sangre y fuego: héroes, bestias y mártires de España* (Madrid: Austral, 2011), 25.
 - 2 Más información sobre el contexto artístico aragonés y la obra de Díaz Domínguez en Alberto Castán Chocarro, *Señas de identidad. Pintura y regionalismo en Aragón (1898-1939)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2016).
 - 3 Tomás Seral y Casas, «Por los estudios de los artistas. Una hora con Ángel Díaz Domínguez, pintor aragonés», *Amanecer*, n.º 14 (septiembre 1932): 12-13.
 - 4 Carlos Morla Lynch, *España sufre. Diarios de guerra en el Madrid republicano* (Sevilla: Renacimiento, 2008).
 - 5 Revisar: Francisco Agramunt Lacruz, *Arte y represión en la guerra civil española: artistas en checas, cárceles y campos de concentración* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 2005); y Óscar Chaves Amieva, «Madrid, 1936: violencia y cultura visual», en *Asedio: Historia de Madrid en la Guerra Civil (1936-1939)*, coord. Gutmaro Gómez (Madrid: Universidad Complutense, 2018), 403-421.
 - 6 De acuerdo con la información recopilada en «<https://www.madridbombardeado.es/>», las dos siguientes manzanas de su misma calle quedaron arrasadas.
 - 7 Andrés Bolufer Vicioso, «Una visión de la guerra civil a través del álbum de don José Román 'Visto y no visto. Cuadros del Madrid rojo'», *Hespérides: Anuario de investigaciones*, n.º 19-20 (2011-2012): 197-220.
 - 8 Ángel Llorente Hernández, «La batalla de Madrid en el arte español durante la guerra civil española y el primer franquismo», *Archivos de la Filmoteca* 2, n.º 60-61 (2008): 9.
 - 9 Inés Escudero Gruber, «La necesidad de representar lo verdadero. El realismo bélico en la guerra civil española», en *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto*, eds. E. Arce, A. Castán, C. Lomba y J.C. Lozano (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012), 444-460. Agradezco a Inés Escudero sus apreciaciones sobre los dibujos de Díaz Domínguez.
 - 10 Reproducidos en: Chus Tudelilla, coord., *Luis Berdejo (1902-1980). Exposición antológica* (Zaragoza: Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994).
 - 11 Carta de Luis Berdejo a José Olarra fechada en Madrid el 1 de agosto de 1936. Archivo de la Real Academia de España en Roma, Carpeta 08-01. Luis Berdejo. Pensionado de pintura (1931-1934).
 - 12 Llorente, «La batalla de Madrid», 7.
 - 13 Bolufer, «Una visión de la guerra», 204.
 - 14 Díaz Domínguez no tituló ninguno de sus dibujos, los que acompañan a las imágenes reproducidas son meramente descriptivos.
 - 15 Manuel Chaves Nogales, *La defensa de Madrid* (Valencia de la Concepción: Espuela de Plata, 2011), 92.
 - 16 Geoffrey Cox, *La defensa de Madrid* (Madrid: Oberón, 2005), 152.
 - 17 Cox, *La defensa*, 171.
 - 18 Chaves, *La defensa*, 62.
 - 19 Cox, *La defensa*, 181.
 - 20 *Ibid.*, 180.
 - 21 Chaves, *La defensa*, 110.
 - 22 *Ibid.*, 81.
 - 23 *Ibid.*, 80.
 - 24 Chaves, *A sangre y fuego*, 36.
 - 25 Cox, *La defensa*, 202.
 - 26 *Ibid.*, 215.
 - 27 Chaves, *La defensa*, 149.
 - 28 Chaves, *A sangre y fuego*, 35.

REFERENCIAS

- Agramunt Lacruz, Francisco. *Arte y represión en la guerra civil española: artistas en checas, cárceles y campos de concentración*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2005.
- Bolufer Vicioso, Andrés. «Una visión de la guerra civil a través del álbum de don José Román “Visto y no visto. Cuadros del Madrid rojo”». *Hespérides: Anuario de investigaciones*, n.º 19-20 (2011-2012): 197-220.
- Castán Chocarro, Alberto. *Señas de identidad. Pintura y regionalismo en Aragón (1898-1939)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2016.
- Chaves Amieva, Óscar. «Madrid, 1936: violencia y cultura visual». En *Asedio: Historia de Madrid en la Guerra Civil (1936-1939)*, coordinado por Gutmaro Gómez, 403-21. Madrid: Universidad Complutense, 2018.
- Chaves Nogales, Manuel. *La defensa de Madrid*. Valencina de la Concepción: Espuela de Plata, 2011.
- ——. *A sangre y fuego: héroes, bestias y mártires de España*. Madrid: Austral, 2011. Cox, Geoffrey. *La defensa de Madrid*. Madrid: Oberón, 2005.
- Escudero Gruber, Inés. «La necesidad de representar lo verdadero. El realismo bélico en la guerra civil española». En *Actas Simposio Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza noviembre 2010, editado por Ernesto Arce, Alberto Castán, Concha Lomba y Juan Carlos Lozano, 444-460. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/68/26escudero.pdf>.
- Llorente Hernández, Ángel. «La batalla de Madrid en el arte español durante la guerra civil española y el primer franquismo». *Archivos de la Filmoteca* 2, n.º 60-61 (2008): 6-26.
- Morla Lynch, Carlos. *España sufre. Diarios de guerra en el Madrid republicano*. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- Seral y Casas, Tomás. «Por los estudios de los artistas. Una hora con Ángel Díaz Domínguez, pintor aragonés». *Amanecer*, n.º 14 (septiembre 1932): 12-3.
- Tudelilla, Chus, coord. *Luis Berdejo (1902-1980). Exposición antológica*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994.

LAS TARJETAS POSTALES COMO REGISTRO DE LA MEMORIA

Fecha de recepción: 22 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 31 de julio de 2019

Sugerencia de citación: Almarcha Núñez-Herrador, Esther y Villena Espinosa, Rafael. Las tarjetas postales como registro de la memoria histórica.

La Tadeo DeArte 5, n.º 5, 2019: 178-203. doi: 10.21789/24223158.1563

HISTÓRICA*

**** Esther Almarcha Núñez-Herrador**

Doctora en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid
Profesora titular de la Universidad de Castilla-La Mancha, España

esther.almarcha@uclm.es

<https://orcid.org/0000-0002-4141-1530>

***** Rafael Villena Espinosa**

Doctor en Historia Contemporánea, Universidad de Castilla-La Mancha
Profesor titular de la Universidad de Castilla-La Mancha, España

rafael.vespinos@uclm.es

<http://orcid.org/0000-0002-7006-7492>

LA APLICACIÓN de la Ley 52/2007 de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura, conocida como Ley de Memoria Histórica, ha provocado el dismantelamiento, y eliminación en algunos casos, de los monumentos que el franquismo había levantado en honor de sus caídos durante la Segunda República y el conflicto bélico. A pesar de esta desaparición, sin embargo, es posible conocer la configuración de dichos monumentos, sus enclaves y entornos urbanos, gracias a las tarjetas postales. En este texto, se abordan las posibilidades de esta fuente documental gráfica como testigo de una memoria incómoda.

RESUMEN

A B S T R A C T

THE APPLICATION of Law 52/2007, of 26 December, which recognizes and expands rights and establishes measures in favour of those who suffered persecution or violence during the Spanish civil war and the dictatorship, known as the Law of Historical Memory, has led to the dismantling, and elimination in some cases, of the monuments that the Franco regime had erected in honour of their fallen during the Second Republic and the armed conflict. In spite of this disappearance, however, it is possible to know the configuration of these monuments, their locations and urban settings thanks to postcards. This text deals with the possibilities of this graphic documentary source as a witness of an unpleasant memory.

TARJETA POSTAL
POSTCARD

MEMORIA HISTÓRICA
HISTORICAL MEMORY

FOTOGRAFÍA
PHOTOGRAPHY

MONUMENTOS A LOS CAÍDOS
MEMORIAL TO THE FALLEN

FRANQUISMO
FRANCO DICTATORSHIP

EL MUNDO EN IMÁGENES

LAS TARJETAS POSTALES permitirán seguir disponiendo de un registro visual bastante completo de los monumentos a los caídos, cuya desaparición ha provocado la aplicación de la Ley de Memoria Histórica.¹ En muchas ocasiones, no solo se ha despojado a estos hitos de sus significantes de exaltación, sino que se han desmantelado o destruido. Sin embargo, durante décadas, constituyeron lugares simbólicos fundamentales para la dictadura, generaron espacios urbanos propios y articularon prácticas cotidianas de sociabilidad que visualmente han perdurado gracias a estas cartulinas.

El origen de la tarjeta postal está vinculado en España a vientos republicanos. Fue en 1873 cuando se aprobó la edición de un soporte que venía circulando por Europa desde 1869 y que inicialmente no tenía un componente gráfico. Pero la tarjeta fue un éxito, caló como vehículo de comunicación y desplegó un mundo casi infinito de temáticas cuando se comprobó el potencial que ofrecía en sus anversos como espacio para la representación (los reversos se reservaban para la dirección del destinatario). A partir de 1882, los avances en la fotomecánica permitieron imprimir tarjetas fotográficas, primero en blanco y negro, después iluminadas manualmente y, más tarde, en color. El volumen de circulación fue enorme y el número de editores también, de modo que desde 1905 y hasta la guerra civil la tarjeta postal vivió en España toda una época dorada. Tras la contienda, bajó considerablemente la calidad estética y técnica, aunque esta última pudo remontar a partir de los años cincuenta. Con el desarrollismo, se estucaron, representaron colores chillones y empezaron a

reflejar la fascinación ante cualquier atisbo de crecimiento económico por el mero hecho de serlo.

Asociado a esta enorme diversidad aparece en fecha temprana el fenómeno del coleccionismo, que incidió en el propio desarrollo del soporte. Son muchos los mensajes que pueden leerse al respecto, por ejemplo, cuando alguien muestra su interés por conseguir una postal de un lugar lejano o facilitar su intercambio. Igualmente, se editaron revistas cartófilas y se crearon asociaciones ligadas al fenómeno.²

Entre el infinito repertorio de temas reflejados por las tarjetas, tienen un significativo protagonismo los acontecimientos históricos. Recordemos, por ejemplo, la serie que se editó sobre el atentado contra el rey Alfonso XIII; la Semana Trágica de Barcelona con la ciudad humeante [Fig. 1] o el ingente volumen relacionado con la Primera Guerra Mundial desde las diferentes ópticas de los contendientes.³ Asimismo, podemos fijarnos, por el interés que tiene para nuestra investigación, en las postales italianas publicadas en la región de Parma y dedicadas a los monumentos a los caídos durante la Gran Guerra. Su estudio ha sido abordado por un equipo multidisciplinar en el marco de la conmemoración del centenario como única forma de conocer dichos monumentos, puesto que muchos de ellos fueron destruidos durante la Segunda Guerra o bien utilizados sus componentes metálicos para la fundición.⁴ Constituyen, pues, su único registro visual, y es un referente para el análisis tipológico de este tipo de hitos conmemorativos relacionados con la muerte.



[Figura 1. Barcelona. *Semana Trágica*. s. n. / s. f.]

La esencia postal de la tarjeta, que circulaba de lugar en lugar, además a la vista, potencia el efecto multiplicador que tenía al convertir una imagen en millares de visualizaciones, frente a una fotografía de la que se hace un uso acotado, privado o, en el mejor de los casos, tiradas comerciales reducidas.⁵ Actualmente, décadas después de que muriera Franco, esos objetos siguen circulando, aun desaparecidos el monumento o la cruz, no ya como mensaje comunicativo, pero sí en los círculos comerciales del coleccionismo. Hay, pues, un efecto de persistencia que no puede ignorarse.⁶

Las postales que hemos analizado no responden a una iniciativa estatal propagandística, como sí puede ser el caso de lo que hizo la Sección Femenina con los trajes regionales,⁷ pero las empresas privadas que las editaron contribuyeron poderosamente a la difusión de uno de los emblemas más claros de la victoria en la guerra civil.⁸ En este caso concreto, hemos seleccionado una muestra que comprende el arco cronológico de todo el franquismo, desde la guerra civil hasta la muerte del dictador y que, asimismo, es representativa de localidades con diferente peso demográfico e importancia en la contienda y primeros años del nuevo régimen. Además, hemos

tenido en cuenta el potencial iconográfico de las fotografías en cuanto a la diversidad de monumentos que se levantaron, y, desde el punto de vista técnico, hemos incluido postales que se corresponden con los principales procedimientos de edición e impresión, tanto en blanco y negro como en color, mate y brillo. Son pues tarjetas de la memoria oficial impuesta, de la memoria del vencedor que han transmutado en la democracia su esencia y que hoy, en manos del investigador, se convierten en postales con memoria, en documentos de una época.

Entre las múltiples aproximaciones que pueden hacerse a la memoria histórica, no ha sido prácticamente transitado el de las fuentes que constituyen el repertorio de *Ephemerá*, donde se incluyen, desde luego, las tarjetas postales.⁹ En su conjunto, esos materiales fueron concebidos con una vocación de consumo inmediato, pero el coleccionismo los ha convertido en duraderos y, por ello, hoy los historiadores los manejamos como una fuente más. Nuestro objetivo se centra en este afán heurístico y no tanto en una reflexión sobre la construcción de la memoria democrática o sobre la compleja relación conceptual entre memoria e historia.¹⁰

DE OBELISCO A LA CRUZ

EN PLENA GUERRA CIVIL se empiezan a diseñar en el bando sublevado las pautas para la erección de monumentos a sus caídos.¹¹ No es algo nuevo, sino que parte de una tradición centenaria, desde la Antigüedad y que luego retoma el cristianismo, en la que se perpetúa el recuerdo de los héroes. La rebelión del 36 sintetizaba a la perfección las causas nacionalista y católica, iba acumulando mártires y precisaba de ensalzarlos para desplegar su narrativa de la victoria. Por ello, en febrero de 1938, se creó la Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria que quedó integrada por miembros de las reales academias, a los que se sumaron el general Moscardó y Pilar Primo de Rivera «en homenaje a su calidad de representación viva del heroísmo que esos monumentos han de perpetuar».¹² Su función era establecer las normas y dictaminar en cada caso todo lo relacionado con la construcción de edificios o «edículos», monumentos, lápidas e inscripciones, así como cualquier conmemoración de «acontecimientos, figuras, glorias y duelos de la actual lucha nacional de España».¹³ Teniendo en cuenta que apenas habían empezado a definirse las estructuras del nuevo Estado, es significativa la vocación totalitaria que se proyectó también en esta cuestión. No es casual que una publicación de marcado carácter ideológico como *Y. Revista para la mujer nacional-sindicalista* se interrogara por los rasgos de estos hitos:

¿Cómo será el monumento que señale en España nuestro triunfo, la conmemoración de nuestros muertos, la glorificación de las batallas? Un peligro evidente había para la unción y para la estética: las tumbas al soldado desconocido, las formas paganas de las Victorias, la hechura decadente de los monumentos locales, y esas frías iniciativas protestantes de cálculo elemental que no gastan un árbol en poesía [...]. Nuestra conmemoración no podía ser un

monumento, ni siquiera un símbolo, sino una devoción, como corresponde a los pueblos que creen. [El artículo concluía:] La conmemoración de nuestros caídos, revestirá el tono solemne y digno que exige la perpetuación de tan grandes recuerdos.¹⁴

Acabada la guerra, se retoman en firme las regulaciones sobre los monumentos a través de una Orden de agosto de 1939 en la que se define el control total del proceso desde la ideación hasta su ejecución urbana, poniendo énfasis en que la publicidad de estas iniciativas solo podría hacerse cuando fuera realmente viable para evitar desilusiones entre la población. Es más, se prohibió la apertura de suscripciones sin previa autorización.¹⁵ En octubre de 1940, se completó la normativa con una Orden sobre la tramitación de los expedientes, que modificaba y ampliaba la regulación anterior, de modo que los gobiernos civiles debían canalizar cualquier iniciativa. Además, era preceptivo el informe técnico y artístico de la Dirección General de Arquitectura. En todo caso, la resolución final recaía en el Ministerio de la Gobernación a través de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda.¹⁶ Incluso, se llegó a plantear la posibilidad de generar un modelo oficial de monumento, tal y como recoge Ángel Llorente a partir del caso de Ciudad Real, desde donde, el 3 de mayo de 1939, se elevó la propuesta de levantar una cruz provisional a la espera del proyecto definitivo. En ambos casos, era preciso el permiso y este no llegó. Dos años después, el Director General de Arquitectura, Pedro Muguruza, informaba acerca de la conveniencia de contar con un patrón oficial, sugerencia que fue, sin embargo, rechazada.¹⁷ Es verdad que no hubo un único modelo, pero sí se extendió sistemáticamente el uso de la cruz como elemento referencial básico, dada la fundamentación nacional católica del nuevo régimen. Por otra parte, hemos constatado que la realización final de los proyectos escapó en algunos

casos a ese férreo control y se instó, más bien, a la celeridad de su ejecución. Por ejemplo, en Manzanares (Ciudad Real), se publicó el anuncio del concurso-susbasta en el BOP de junio de 1942, donde se obligaba al inicio de las obras en el plazo de quince días desde su adjudicación. El monumento estaba ya terminado en septiembre de 1943, aunque no se inauguró hasta el 22 de mayo del siguiente año.¹⁸

La contribución de la tarjeta postal a la configuración iconográfica de la ciudad contemporánea y sus principales hitos urbanos en el siglo pasado ha sido decisiva, según afirma Bernardo Riego, para quien sería viable cotejar diferentes colecciones de tarjetas y comprobar la permanencia en el tiempo de determinados espacios con una elevada representatividad social.¹⁹ Así pues, no solo es el monumento físico el que perpetuaba solemnemente en piedra una memoria del vencedor, sino su multiplicación visual sobre estos soportes en cartulina que circulaban por doquier.²⁰ En este sentido, cabe recordar que ciertamente la postal prolonga un discurso que se había iniciado con el grabado, y que continuó con la fotografía a partir de las series monumentales que los pioneros de la nueva técnica pusieron en marcha, inicialmente casi como réplicas de las ilustraciones de otros siglos.²¹

Postales y monumentos empezaron a estar vinculados desde el momento mismo de la construcción a partir de las series que se comercializaron en múltiples localidades. Sin embargo, el escenario cambió radicalmente con la aprobación de la Ley de Memoria Histórica, de manera que, como ya apuntábamos anteriormente, las tarjetas constituyen hoy en día un documento histórico excepcional para seguir visualizando estas propuestas memorialísticas. En algunos casos, no hubo tiempo para que empezar a desplegarse la potencia propagandística de la tarjeta postal, ya que se erigieron monumentos con un carácter provisional, de los que sí han quedado otros testimonios gráficos gracias a la prensa.²²

Este repertorio visual muestra una significativa diversidad tipológica, dentro de los límites impuestos por el Estado. Desde las sencillas cruces adheridas a las fachadas de las iglesias (catedral de Cuenca, por ejemplo), a verdaderas arquitecturas que generan hitos urbanísticos (Pamplona o Valencia). Mayormente, domina la sobriedad escultórica desde el punto de vista figurativo, aunque hay excepciones como Orense o Santander, la primera dentro de un discurso clasicista y la segunda apuntando hacia estéticas más modernas.²³ Como elementos decorativos recurrentes se tienen: la inserción de los símbolos de la Falange (yugo y flechas), la cruz de Borgoña (emblema carlista), el escudo de España y una serie de inscripciones («Caídos por Dios y por España» es la fórmula más repetida, así como la palabra «Presentes»), combinadas con elementos alegóricos a la victoria y el honor (coronas de laurel y guirnaldas), así como con los blasones de las localidades de emplazamiento, en conjuntos más bien sobrios.

Dado el valor simbólico que se concedió durante décadas al espacio, podemos empezar nuestro recorrido por la cruz levantada en la sala de los caídos que se dispuso en el antiguo Museo Romero Ortiz del Alcázar de Toledo (hoy desmontada como tal). La postal muestra una vista frontal de una urna en primer plano, flanqueada por dos obeliscos y detrás de la cual se dispone la cruz adosada a la pared con la bandera de España como sudario. Al pie de la cruz, los retratos fotográficos de los caídos. Este conjunto inspiraría luego otras cruces que se disponen en las fachadas exteriores de las iglesias en donde los retratos se sustituyen por los propios nombres de los fallecidos [Fig. 2]. El altar íntimo que muestra la sala toledana quedó pronto desbordado por la grandilocuencia de otra cruz instalada en el exterior del Alcázar, más acorde con la propaganda épica, y de la cual no nos consta la edición de tarjetas postales.



Alcázar de Toledo. Sala de los caídos, en el Antiguo Museo Romero Ortiz

[Figura 2. Alcázar de Toledo. Sala de los Caídos. Antiguo Museo Romero Ortiz.]

Fuente: Talleres Foto y Hecograbado Arte, Bilbao, 1939.

Y de un lugar de memoria a otro.²⁴ En la localidad de Belchite, la cruz sigue dialogando hoy en día con la ruina, a partir de su ejecución en hierro forjado, rodeada de cuatro faroles y sobre un sencillo podio de piedra. La postal nos muestra una imagen de elevado contraste lumínico que refuerza, sin duda, el dramatismo escenográfico [Fig. 3].²⁵ De enorme sobriedad es también la cruz sevillana que, hoy desaparecida, se localizaba al lado de la puerta del león del Real Alcázar.²⁶ Quedó plasmada en una postal en la que el monumento, a pesar de su gran tamaño, se diluye realmente en su conjunto urbano. Esta es, sin duda, una de las características que debemos considerar en todo el repertorio gráfico, puesto que las tarjetas no se focalizan únicamente en el monumento en sí, sino que amplían su mirada para integrarlo en el entorno [Fig. 4]. Por ejemplo, la pequeña población conquense de Villamayor de Santiago ofrece una perfecta conjunción

entre la sencillez de la cruz y su inserción en un espacio urbano dado, más concretamente en una recoleta plaza enalada conforme a los cánones de la arquitectura vernácula [Fig. 5]. Ha quedado recogida en una postal coloreada. En la parte superior del plinto aparece el mensaje habitual («Caídos por Dios y por España. Presentes»), a continuación, los nombres homenajeados, a cuyo inicio no era infrecuente que figuraba un sacerdote, seguido del resto en orden alfabético o cronológico dependiendo de diferentes situaciones. Por último, en la base de la cruz el escudo de la Falange. Probablemente, en época posterior, se la coronó con un farol que, iluminado por las noches, debía reforzar su efecto escenográfico. En la actualidad, la cruz ha sido despojada de sus iconos franquistas y se ha situado junto a la puerta de la iglesia de la localidad, por lo que ofrece una imagen transformada que es periódicamente objeto de pintadas.



[**Figura 3.** Belchite (Zaragoza). *Cruz de los Caidos y heroicas* [sic] ruinas.]

Fuente: Ediciones Montañés, Zaragoza, s. f.



[**Figura 4.** Sevilla. Reales Alcázares. Puerta del León.]

Fuente: Heliotipia, Madrid, 1950 ha.



[**Figura 5.** Villamayor de Santiago (Cuenca). Cruz de los Caídos.]

Fuente: Ediciones París, Zaragoza, 1960 ha.

Frente a la sencillez manchega, la cruz de Alicante deja su impronta urbana en el entorno de una manera mucho más potente. Formalmente, también podemos hablar de sencillez, porque, en realidad, se trata solo de una cruz inserta en una estructura de arco. Pero, son los materiales, las dimensiones y la ubicación, los elementos que verdaderamente la singularizan. Llama la atención la fecha tan temprana (octubre de 1939) cuando se proyectó el uso de un material rotundo y moderno como el hormigón armado, si bien escaso en el contexto de la posguerra. La postal que la muestra es fruto de otra época, el desarrollismo, cuando el recuerdo de la guerra puede pasar a un segundo plano frente a las supuestas bondades del crecimiento económico que simbolizan los grandes almacenes (Galerías Preciados) y que acercaban la sociedad del bienestar a los españoles según el discurso de la dictadura, subrayado además por la abundante presencia de turismos SEAT. En el reverso de la cartulina, impresa ya a todo color y con el característico brillo extendido desde los años sesenta, también conviven las referencias al comercio y al monumento, así como su ubicación en la plaza de Calvo Sotelo, otro referente heroico de los vencederos. La imagen permite apreciar con nitidez la significación urbana que el monumento debió plantear a su alrededor [Fig. 6].

[**Figura 6.** Alicante. Plaza Calvo Sotelo. Galerías Preciados. Cruz de los Caídos. Estudio-Hotel.]

Fuente: J. Jiménez, Alicante, 1977.





[Figura 7. Santander. Cabo Mayor. Monumento a los Caídos.]

Fuente: Almacenes Rodu, S. A., Santander, 1970.

La historia de la cruz alicantina en tiempos de democracia es uno de los casos en los que existió la posibilidad de ser desmontada, no solo resignificada, en el contexto de obras urbanas próximas. Pero, en cambio, esto no sucedió y en 1989 volvió a quedar instalada en su emplazamiento original, rodeada de polémica partidista. Tanto en Alicante como en otras capitales de provincia es posible encontrar diversas tarjetas postales que ofrecen perspectivas diferentes (sucede igualmente, por ejemplo, en Santa Cruz de Tenerife o Manzanares, Ciudad Real). En cambio, esto no pasa con poblaciones, o incluso capitales, más pequeñas.²⁷

De mayor complejidad son otros conjuntos en los que la cruz se incluye en un programa de elementos diversos que van de lo monumental a la escultura conmemorativa. En esta dirección, debemos recordar que el homenaje a los caídos no fue el único tipo de construcciones que ensalzaron la causa victoriosa en la guerra civil, tanto después del conflicto como a propósito de la celebración de su vigésimo quinto aniversario. El «Ángel de la Victoria y de la Paz» erigido en la carretera de Andalucía, a la altura de Valdepeñas, muestra la apuesta por una estatuaria de

enormes dimensiones con la que recordar a los viajeros quiénes habían ganado la contienda.²⁸ Si volvemos a los años cuarenta, el caso del monumento a Mola puede resultar revelador de esa tipología grandilocuente que llegó a cambiar, incluso, el nombre de la ciudad en donde se alzó²⁹ y, en cierta medida, fue inspirador de aquellos otros que tomaron el monolito como elemento protagonista del discurso. Es el caso de Santander, que se trasmuta en una cruz sobre un podio muy amplio y que acoge, a su vez, en grandes letras el lema de «Presentes» flanqueado por los escudos de España y Falange. El monolito-cruz tiene en su parte inferior por ambas caras un altorrelieve de una figura masculina que se agarra al borde de la base, justo en el arranque de la cruz, con un gesto dolorido y de cierta desesperación, probablemente la que sintieron las víctimas del conflicto cuando fueron despeñados en ese lugar, en un ejercicio de referencialidad escultórica muy marcado [Fig. 7]. En la postal, se muestra el monumento en una perspectiva que no permite apreciar el conjunto volumétrico, ya que, en realidad, la cruz estaba rodeada por una estructura en «U» que la circundaba, así como su ubicación justo al lado del faro.

[**Figura 8.** Daimiel (Ciudad Real). *Monumento a los Caídos.*
Calle Ruiz de la Hermosa.]

Fuente: Mata, Alcázar de San Juan (Ciudad Real), 1960 ha.



Igualmente, en Daimiel (Ciudad Real) se optó por el monolito, en esta ocasión convertido en cruz a partir de dos paños laterales de inferior altura [Fig. 8]. El conjunto arrancaba con una plataforma escalonada en forma de «t», sobre la que se asentaba la pieza granítica. En su zona central, se colocó la cruz en mármol blanco, ceñida lateralmente por el yugo y las flechas y la cruz de Borgoña. La combinación de piedra y mármol fue un recurso utilizado en diversas ocasiones como modo de subrayar, precisamente, la potencia simbólica de la propia cruz (ver también el caso de Manzanares). A los pies, el escudo de España y los lemas habituales. Además, incorporó una mesa de altar y dos bolas herrerianas a los lados. Urbanísticamente, se trata de un compás ajardinado en el que desemboca la calle Ruiz de la Hermosa, considerado por la Falange el primero de sus «caídos», por lo que se reafirma la potencia simbólica del espacio. La postal, iluminada, ofrece un espectacular picado que da la medida del trazado urbano de la localidad, de su arquitectura y del entorno rural. De nuevo, se trata de un monumento hoy en día desaparecido tras su desmantelamiento.



[Figura 9. Astorga (León). *Palacio Episcopal y monumento a los Caídos.*]

Fuente: Ediciones Arribas, Zaragoza, 1970 ha.

En este mundo de cruces, no podemos obviar la existencia de otras soluciones con planteamientos muy teatrales en su disposición. Son los casos de Vigo, sobre una colina escalonada (en la que hoy permanece, pero despojada de su simbología referencial),³⁰ y de Almansa (Albacete), a los pies de un castillo, ya de por sí impresionante por su situación en un otero. Cuando se inauguró el monumento, la fortaleza estaba en ruinas, si bien sería objeto de una profunda restauración en los años sesenta. Las postales que circularon de ambos lugares refuerzan, sin duda, esa visión casi dramática del espacio. En el caso de Almansa, la cruz ha sido trasladada al cementerio de la localidad, donde adquiere unas proporciones bien distintas.³¹

Como ya se ha apuntado anteriormente, hubo reticencias oficiales al obelisco como fórmula de

homenaje, dado su origen pagano, aunque de hecho sí se utilizaron en ciertas ocasiones, como en Astorga (León), dispuesto junto a la puerta principal del palacio episcopal. Descansaba sobre una peana, constaba de cuatro cuerpos, claramente diferenciados por una hendidura transversal, y mostraba en sus lados las cruces en relieve, así como los conocidos emblemas falangista y del nuevo Estado. A su alrededor, un pequeño muro lo circundaba y protegía; solución que hemos constatado en otros casos, bien a través del dicho muro o bien gracias a cadenas, rejas o pequeños jardines. La toma fotográfica de la postal juega con la iluminación que cae cenitalmente sobre el obelisco, mientras que los entrantes y salientes del palacio generan distintos grados de claroscuros [Fig. 9]. Hoy ha desaparecido de su ubicación original.



[**Figura 10.** Manzanares (Ciudad Real). *Por la [sic] Mancha. Pasaje del Ayuntamiento y Monumento a los Caídos.*]

Fuente: Foto Díaz-Pines, Manzanares, 1960 ha.

Entre las tipologías que nos encontramos es posible ver un modelo en el que confluyen los anteriores. Es el caso de Manzanares (Ciudad Real) [Fig. 10]. En el centro de la plaza mayor (llamada de José Antonio durante la dictadura), se ubicó un monumento rodeado de un jardín en una posición elevada respecto al resto de la plaza. Se publicitó en su día el proceso de su construcción, desde el momento de licitación hasta la inauguración.³² La solución reside en la fusión entre cruz y obelisco, sobre escalinatas, que realzan aún más la perspectiva, con aletones protectores en las diagonales, mesa de altar y bolas herrerianas. En las caras de la pieza principal, encontramos los referentes iconográficos habituales. La postal subraya la integración en la plaza gracias al disparo que se realizó desde el interior de los soportales del Ayuntamiento con un punto de vista diagonal. Su autor, el fotógrafo local Melchor Díaz-Pinés, según consta en el reverso donde también figura la identificación de este espacio con La Mancha del Quijote. Tarjeta fotográfica, en blanco y negro, de enorme belleza y perfección técnica. El conjunto fue trasladado al cementerio de la población manchega y permanece desmontado.

En el mismo medio local en el que se había dado a conocer el proceso constructivo de este monumento, se insertó un anuncio de la empresa «Casa Molinero» que publicitaba su especialización en la edificación de estos hitos propagandísticos del franquismo.³³ Puede

comprobarse en la figura 11, en la que la maquetación de la publicidad coincidía casualmente con uno de los lemas que el propio periódico difundía en sus páginas llamando a que “todo buen español” contribuyera a sufragar el coste de los monumentos a los caídos.³⁴

El escaso protagonismo escultórico en muchos de los ejemplos analizados a lo largo de las páginas precedentes se rompe con la ejecución de verdaderos programas escultóricos en casos concretos como el de Orense [Fig. 12]. Se ubica en el parque de san Lázaro, en el Orense moderno, sobre el borde de la terraza ajardinada que se abre en tres espacios, el central constituye la estructura propiamente dicha, articulada en torno a dos escalinatas. El grupo escultórico se dispone sobre un pedestal en tres cuerpos y consta de dos figuras, una de ellas es un ángel que sostiene una corona de laurel sobre el cuerpo de un varón desplomándose a sus pies. Entre ambas figuras, casi camuflada, aparece, como no podía ser menos, la sempiterna cruz. La postal presenta una toma desde un punto de vista a similar altura de la del ángel, con cierto desencuadre horizontal y adolece, pues, de las problemáticas típicas de las tarjetas en los años sesenta. Es muy llamativa la resignificación que se ha producido desde la transición democrática. Al eliminar los elementos más ideologizados empezó a identificarse popularmente como el «Monumento al ángel caído», definición que ha sido asumida hasta por las entidades de turismo local.³⁵

ta provincia, examinando los ficheros y demás documentación, así como pudo comprobar la buena marcha por parte de la Comarcal del Campeonato Provincial que se está celebrando.

En la conversación que el señor Cuerva sostuvo con los directivos comarcales les manifestó que en la Federación Castellana se conoce el perfecto funcionamiento de esta Delegación, alentándoles a proseguir laborando como hasta aquí por el resurgimiento del fútbol provincial, que posiblemente en la próxima temporada podrá estar más ampliamente representado en las competiciones nacionales.

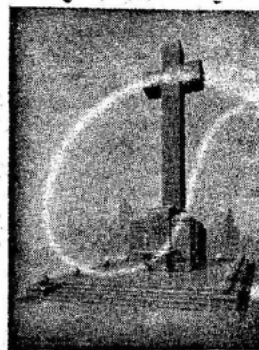
Por último, el tesoro de la Federación Castellana se ofreció a la Comarcal para cuanto pudieran precisar del superior organismo federativo, manifestándole que contarán con las ayudas de todo orden que necesiten. El presidente de la Delegación agradeció estas atenciones y prometió por su parte una correspondencia subordinada a cuantas órdenes emanen de la Federación.

El Monumento a los caídos es unión del recuerdo espiritual y el óbolo material de los que son capaces de comprender su lección de heroísmo.

Todo buen español debe contribuir a gan su situación económica, con su donativo.

tres subcampeones regionales, en Galicia, Castilla, que será el Cifesa, y seguramente el del Sur. (Logos)

Monumentos pro-mártires de piedra natural



Más de 50 construidos por la

Casa Molinero

FUNDADA EN 1880

Plaza Tirso Molina, 10
MADRID

[Figura 11. Anuncio Casa Molinero.]

Fuente: Lanza, 10 de febrero de 1944.

[Figura 12. Orense. Parque de San Lázaro y Monumento a los Caídos.]

Fuente: Ediciones París, Zaragoza, 1973.





[**Figura 13.** Zaragoza. *Monumento a los Caídos. Templo del Pilar y Torre de la Seo.*]

Fuente: Ediciones París, Zaragoza, 1973.

A medio camino entre los monumentos a los caídos, articulados en un grupo compacto, y las arquitecturas conmemorativas de mayor envergadura, encontramos una modalidad en la cual la cruz se sitúa contextualizada en otro tipo de elementos constitutivos de espacios urbanos. Así, en Zaragoza, tras sucesivos proyectos,³⁶ finalmente se erigió la propuesta que podemos considerar más sobria, reflejada en la postal desde su lado posterior. Realmente, existe una diferencia de nivel considerable entre ambas caras y hace de cierre de la plaza del Pilar en la zona aledaña a san Juan de los Panetes. Recordemos que, en su conjunto, todo este espacio tuvo una potente vocación escenográfica y simbólica, dado que la basílica está bajo la advocación de la patrona de la Hispanidad. De hecho, detrás de la ubicación de

muchos de los monumentos a los caídos estaba la pretensión de acaparar el espacio público para la celebración de ceremonias de alto valor político. La fotografía de la postal, de excelente composición, transmite un discurso de enorme potencia, por el uso de claroscuros y la presencia de una nubosidad muy volumétrica [Fig. 13]. Todo ello a pesar de que el disparo se hizo desde la parte trasera que tiene un desarrollo menos elocuente que la frontal. Por otro lado, la casual aparición de un autobús en primer plano recuerda vagamente la famosa imagen tomada por Ramón Masats en Almagro (Ciudad Real) a mediados de los años sesenta. Fue inaugurado en 1954, una fecha tardía para la tipología que hemos investigado en nuestra propuesta, y desde 1991 se encuentra montado en el cementerio de Torrero.

El territorio insular también acogió diferentes muestras de homenajes a las víctimas del bando sublevado. Probablemente, uno de los más singulares fue el de Santa Cruz de Tenerife [Fig. 14]. En la zona del puerto, donde estuvo el antiguo castillo de san Cristóbal, se ubicó una enorme cruz, hueca y accesible por su interior para llegar al mirador superior. Se asienta sobre un podio muy desarrollado en altura e inserto en un pórtico de media luna que se refuerza por la disposición de varios círculos concéntricos ajardinados. Toda la arquitectura del conjunto transmite una enorme rotundidad por su tamaño, disposición y complejidad que, además, se subraya por diferentes esculturas. En el círculo exterior se colocan dos figuras masculinas semi-desnudas que representan a sendos guerreros apoyados sobre espadas-cruces. En la base propiamente dicha, apreciamos una mayor abundancia iconográfica. Así, en el frontal, una mujer

alada parece emerger de una nave que se apoya sobre una fuente, mientras que en los laterales se muestran dos relieves, uno alusivo a los ejércitos y el otro a las faenas agrícolas. Al pie de la cruz, de nuevo aparece la figura femenina sosteniendo al caído cual piedra (figuración que ya hemos visto en otras ocasiones). La postal no refleja toda esta complejidad simbólica, pero sí muestra perfectamente la ubicación en el conjunto urbano. El picado permite contemplar la plaza, el puerto y las montañas al fondo. Se trata de una tarjeta editada en Inglaterra y circulada en 1963, a partir de una fotografía de J. Arthur Dixon, según figura en el reverso, donde, además, se puede leer la descripción en castellano e inglés. Existen otras tomas del mismo monumento, entre las que queremos destacar una vista nocturna (editada en Zaragoza y con descriptor también en francés), cuyo interés está tanto en el conjunto como en la iluminación de la propia cruz.

[**Figura 14.** Santa Cruz de Tenerife. *Monumento a los Caídos.*]

Fuente: fotografía e impresión de Arthur Dixon, Reino Unido, 1960 ha.



Llegados a este punto, es preciso reflexionar sobre la presencia de una modalidad singular que podríamos definir como arquitecturas conmemorativas. Parece obvio que el referente máximo sea el Valle de los Caídos, del que, por cierto, el Estado lanzó una importante serie de postales. Pero, sin llegar a las dimensiones de este emblemático lugar, también puede hablarse de otros casos que apuntan a soluciones emparentadas. «Navarra a los muertos de su Cruzada» fue la denominación del conjunto levantado en Pamplona que, en realidad, responde al esquema del panteón con un gran espacio delantero para albergar actos públicos.³⁷ Aunque no de ese desarrollo, pero sí de gran interés, podemos cerrar este apartado con la Puerta del Mar de Valencia, reasignación actual de la construcción que se levantó en 1944 en honor a los caídos. El proyecto se planteó como una reproducción de la puerta que ocupaba ese lugar y que desapareció en el siglo XIX, por lo que se dota a la solución de una clara impronta historicista. Sigue el modelo de los arcos romanos de triunfo, se organiza en tres vanos, el central de medio punto y los laterales adintelados. Sobre estos últimos aparecen unos relieves dedicados al valor y la abnegación, por un lado, y por otro, a la paz y la gloria. En el ático se sitúa la lápida conmemorativa y el escudo de Valencia, mientras que en las cuatro esquinas de la cornisa superior podemos contemplar sendos trofeos decorativos. En el vano central se emplazó la recurrente cruz de grandes dimensiones, asentada sobre una serie de elementos que realzan su altura: escalinata, plinto y pedestal. La toma fotográfica de la postal se realizó en plano elevado y permite contemplar la puerta en su contexto urbano, que incluye la circulación de vehículos alrededor. Nuevamente, podemos decir que la proporcionalidad del encuadre no es uno de los fuertes de la imagen, muy interesante, en cambio, desde el punto de vista documental.

CONCLUSIONES

LA FAZ DE ESPAÑA se cubrió de monumentos, en capitales y pueblos, grandes y pequeños, que, igualmente, encontraron buen acomodo propagandístico en las tarjetas postales. Mas la cantidad no fue sinónimo de diversidad. El control estatal y la limitación de modelos en su desarrollo ha dejado una escasa riqueza estilística. Pero no por ello debió de ser menos eficaz, ya que la identificación se logró fácilmente; es decir, podemos hablar de un verdadero éxito de la retórica, de una identificación social rápida del concepto «cruz de los caídos» con una imagen y todo su andamiaje visual. Retórica, emblemas y lugares que, en última instancia, también apelaron a una lectura intensa del proyecto nacionalista.

Un elemento icónico dominó de manera clara: la cruz. Su éxito es indesligable de las connotaciones católicas que la dictadura adquirió desde los tiempos de la guerra, del sentido, pues, de cruzada, y también de nacionalcatolicismo que lo definió más adelante. En torno a los monumentos, se generó un lugar de encuentro para la celebración de actos de exaltación, que iban más allá de la mera ofrenda floral, verdaderos «monumentos vividos» de proyección política. A pesar de las resignificaciones provocadas por la Ley de Memoria Histórica, ese uso sigue produciéndose cuando grupos de extrema derecha se sirven del lugar como punto de encuentro en determinadas fechas.

En efecto, la supresión de elementos franquistas ha sido una de las situaciones que se han dado con estos monumentos, pero ha habido otras, como su traslado a los cementerios —despojados, claro está, de dichos emblemas— o como el desmantelamiento y pérdida material de todos sus componentes. No se ha optado, en cambio, por una cuarta solución que hubiera representado el mantenimiento tal cual de determinados casos y los hubiera convertido en plataformas didácticas para el aprendizaje de los perfiles dictatoriales entre múltiples sectores de la población.³⁸

Para todas aquellas ocasiones en las que se han eliminado por completo estos hitos conmemorativos, la tarjeta postal constituye un testigo de enorme valor documental en torno a esta memoria incómoda. En general, esta serie de cartulinas responden a los mismos planteamientos visuales del medio en las últimas décadas: sustitución del blanco y negro por el color, uso de brillo estucado, soluciones de encuadre muy rudimentarias, incorporación masiva de vehículos (no así de personas) y convivencia de la cartulina con la postal fotográfica. Ocasionalmente, nos hemos encontrado con ejemplos de búsqueda consciente de la espectacularidad a partir de tomas aéreas o postales nocturnas, por ejemplo. Y en la mayoría, la descripción del lugar aparece reflejada en varios idiomas, fruto de la influencia desarrollista que miraba al turismo como el gran motor económico. Con la transición democrática, decayeron las tiradas, aunque no han desaparecido y es fácil encontrar ejemplares impresos en los últimos años de, por ejemplo, Belchite. Así pues, a pesar del impacto de la Ley de Memoria Histórica, las cruces a los caídos, suprimidos sus inscripciones y símbolos, siguen estando en el catálogo de la tarjeta postal.

NOTAS

- * Este trabajo se enmarca en los proyectos I+D+i «Crisis y cambios sociales: impactos en el proceso de modernización en la España del siglo XX, 1898-2008», MINECO, HAR2014-54793-R y «Los Arquitectos Restauradores en la España del Franquismo. Dela continuidad de la Ley de 1933 a la recepción de la teoría europea», MINECO/FONDOS FEDER, HAR2015-68109-P. Así como dentro de las líneas del Grupo CONFLUENCIAS, financiado por la UCLM, a través del Vicerrectorado de Investigación y Política Científica (GI20173898). Ley 2 de 2007. Por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. 26 de diciembre de 2007. BOE. N.º 310.
- 1 Ley 2 de 2007. Por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. 26 de diciembre de 2007. BOE. N.º 310.
 - 2 Nos hemos aproximado al estudio de la tarjeta postal en trabajos anteriores. Esther Almarcha et al., «Evocación, historia y tarjetas postales entre repúblicas (1869-1939)», en *Fotografía y patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha* (Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2007), 22-45; e Isidro Sánchez y Rafael Villena, «La tarjeta postal en la historia de España», en *España en la tarjeta postal: un siglo de imágenes*, ed. Bernardo Riego (Madrid: Lunweg, 2010), 10-29. Ver también Aline Ripert y Claude Frère, *La Carte postale: son histoire, sa fonction sociale* (Paris: Éditions du CNRS; Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1983).
 - 3 Sobre la tarjeta postal, la Gran Guerra y la destrucción del patrimonio, ver José M. López, «La tarjeta postal como documento histórico: una aproximación visual a la Primera Guerra Mundial», *Vínculos de Historia*, n.º 6 (2017): 286-306. <http://dx.doi.org/10.18239/vdh.v0i6.015>.
 - 4 Resulta revelador al respecto Fiorenzo Sicuri, *Frammenti del passato. Il culto dei caduti. Monumenti parmensi ai caduti della Grande Guerra nelle cartoline d'epoca* (Fidenza: Mattioli, 2015).
 - 5 Aunque no al mismo nivel que en otros países de Europa, la circulación de postales en España siguió una evolución positiva durante la llamada «edad de oro» de la tarjeta. En 1931, circularon aproximadamente veintiséis millones de postales mientras que tan solo once años antes, la cifra apenas había alcanzado los nueve millones. Ver Isidro Sánchez y Rafael Villena, «La tarjeta postal», 21.
 - 6 Como marco de referencia, puede mencionarse que en la plataforma de coleccionismo delcampe.net existe una categoría propia, denominada «monumentos a los caídos», que computaba 7899 objetos en todo el mundo cuando escribimos este texto (3 de abril de 2019).
 - 7 Rafael Villena, «Envíos con sabor español. Tarjetas postales, traje y nación», en *Imaginarios en conflicto: "lo español" en los siglos XIX y XX*, eds. Miguel Cabañas y Wifredo Rincón (Madrid: CSIC, 2017), 76-96.
 - 8 Conviene recordar el éxito que las tarjetas postales habían tenido en los países con regímenes fascistas. Ver Christian Malaurie, *La carte postale, une oeuvre: ethnographie d'une collection* (Paris: l'Harmattan, 2003).
 - 9 *Ephemera: la vida sobre el papel: colección de la Biblioteca Nacional* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2003, con la colaboración de Rosario Pérez Rosado); Maurice Rickards, ed., *The encyclopedia of Ephemera: A guide to the fragmentary documents of everyday life for the collector, curator and historian* (London: The British Library, 2000).
 - 10 No podemos recoger en este texto la abrumadora bibliografía que ha generado la irrupción de la memoria colectiva, su conceptualización, relación con la historia y debates entre los diversos estudiosos. Asunto que, convertido en un nuevo «giro» (*memory turn*), ha inundado las orillas de la historiografía no solo española, así como también el territorio del debate político y social. Un mero estado de la cuestión desbordaría los límites propuestos para este texto, pero es de justicia reconocer algunas deudas teóricas y el interés de algunos balances en los últimos años. Así, el trabajo pionero de Paloma Aguilar, *Memoria y olvido de la guerra civil española* (Madrid: Alianza Editorial, 1996); el impulso dado por Julio Aróstegui, *La historia vivida. Sobre la historia del presente* (Madrid: Alianza, 2004) y Josefina Cuesta, ed., «Memoria e historia», dossier monográfico de *Ayer*, n.º 32 (1998); los matices sugerentes acerca de la relación entre memoria e historia incorporados por Juan Sisinio Pérez, «Memoria e historia: reajustes y entendimientos críticos», *Ayer*, n.º 86 (2012): 249-261; la reivindicación plena de las políticas de la memoria o, por el contrario, el rechazo a las mismas (debate entre Francisco Espinosa y Santos Juliá en el dossier «Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria», *Hispania Nova*, n.º 7 (2007), <http://hispanianova.rediris.es/7/dossier.htm>. Balances críticos de interés son los de Pelai Pagés, «Historia y memoria histórica. Un análisis para el debate», *Kultur*, n.º 4 (2015): 127-148; Ignacio Peiró, «La consagración de la memoria: una mirada panorámica a la historiografía contemporánea», *Ayer*, n.º 53 (2004): 179-205; y Javier Rodrigo, «El relato y la memoria. Pasados traumáticos, debates públicos, y viceversa», *Ayer*, n.º 87 (2012): 239-249. Entre las contribuciones recientes sobre el desarrollo y aplicación de la Ley de Memoria, puede verse el colectivo coordinado por Jordi Guixé, Jesús Alonso y Ricard Conesa, *Diez años de leyes y políticas de memoria 2007-2017* (Madrid: La Catarata, 2019), así como el debate coordinado por Josefina Cuesta, «Memoria democrática en la construcción de la historia y el patrimonio», *revista PH*, n.º 96 (2019): 249-250.
 - 11 Ver Zira Box, «La construcció de la memòria oficial. La legislació franquista sobre símbols», *Afers: fulls de recerca i pensament*, n.º 56 (2007): 41-59.
 - 12 Orden de 18 de febrero de 1938, BOE, n.º 489, 22 de febrero de 1938.
 - 13 *Ibid.* Respecto a la Comisión, Ángel Llorente considera que fue escasamente eficaz. Ángel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo, 1936-1951* (Madrid: Visor, 1995).
 - 14 «Haremos memorable la Victoria», *Y. Revista para la mujer nacional-sindicalista*, n.º 4 (mayo de 1938), 5. Cfr. Marie Aline Barrachina, «De "Y, revista de las mujeres nacional sindicalistas" a "Y, revista para la mujer" (février 1938-décembre 1938)», en *Typologie de la presse hispanique: actes du colloque*, Rennes 1984, coord. Danièle Bussy Genevois

- (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1986), 141-149.
- 15 Orden de 7 de agosto de 1939, BOE, n.º 234, 22 de agosto de 1939.
 - 16 Orden de 30 de octubre de 1940, BOE, n.º 317, 12 de noviembre de 1940.
 - 17 Ángel Llorente, *Arte e ideología*, 278.
 - 18 Ver *Boletín Oficial de la Provincia de Ciudad Real*, n.º 65, 1 de junio de 1942; *Lanza*, s. n., 21 de septiembre de 1943, 2 y *Lanza*, n.º 316, 22 de mayo de 1943. Para el desarrollo de los proyectos la documentación se encuentra en el Archivo General de la Administración.
 - 19 Bernardo Riego, *España ayer y hoy* (Barcelona: Lunweg, 2012), 19.
 - 20 En realidad, el efecto multiplicar se venía reproduciendo desde los orígenes comerciales de la fotografía, ligado a la idea del segundo viaje. «Si se considera finalmente que las reproducciones fotográficas son, de alguna manera, complemento necesario de las excursiones inexcusablemente rápidas y apresuradas, que apenas dejan al viajero tiempo para llevarse nada más que una impresión fugitiva de las maravillas entrevistas como corriendo; se convendrá que todavía es posible rendir un servicio a estos visitantes, a los excursionistas apresurados, al poder obtener estas preciosas reproducciones. En manos del turista, despertarán y precisarán en él, incluso cuando hayan transcurrido los años, el recuerdo del monumento, del cuadro, del sitio que le haya impresionado». Alphonse Roswag, «Au lecteur», en *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal: itinéraire artistique* (Madrid: J. Laurent et Cie., 1879), VIII.
 - 21 Ver Bernardo Riego, *Santander en la tarjeta postal ilustrada (1897-1941): historia, coleccionismo y valor documental* (Santander: Fundación Marcelino Botín, 1997). Para los proyectos fotográficos del siglo XIX ver, por ejemplo, el reciente estudio de Beatriz Sánchez-Torija, *Fotografía de Casiano Alguacil: monumentos artísticos de España* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Santander: Universidad de Cantabria, 2018).
 - 22 Es el caso, por ejemplo, de Valdepeñas (Ciudad Real). Ver *Lanza*, s. n., 31 de julio de 1943, 12.
 - 23 En este sentido, asumimos la interpretación de Ángel Llorente en la línea de vincular la pobreza escultórica con la escasez de medios materiales que se tenía en España durante la prolongada posguerra. Ángel Llorente, *Arte e ideología*, 302.
 - 24 Recordemos que el término «lugar de memoria» hizo fortuna gracias a la conceptualización de Pierre Nora, ed., *Les lieux de mémoire*, 3 vols. (París: Gallimard, 1984-1992). También es de justicia subrayar la aportación al significado de memoria colectiva de Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza: 2004; ed. or. 1968).
 - 25 Debemos advertir que en la población de Belchite se construyó en una fecha más tardía otro monumento en la calle Mayor, ocupando un espacio antes usado como depósito de cadáveres. Ver Mónica Vázquez, «Los monumentos a los caídos: ¿un patrimonio para la memoria o para el olvido?», *Anales de Historia del Arte*, n.º 16 (2006): 305-306.
 - 26 Acerca de la instalación de esta cruz debieron existir tensiones entre Falange y el cardenal Segura, trasunto, en realidad, de la competitividad entre catolicismo y fascismo en los primeros años de la dictadura. Ver Zira Box, «La construcción de la memoria oficial», 48-49.
 - 27 Alfredo, «La cruz de (todos) los caídos», *Asociación Cultural Alicante Vivo* (blog), 29 de enero de 2019, www.alicantevivo.org/2009/01/la-cruz-de-todos-los-caidos.html.
 - 28 Obra de Juan de Ávalos fue blanco de un ataque terrorista (GRAPO) en julio de 1976, y presenta hoy un estado semirruinoso, ya sin la placa original que fue colocada para la inauguración (noviembre de 1964). Este monumento será objeto de análisis en una investigación en vías de publicación, en la que abordamos diferentes perfiles de la celebración de los XXV años de paz franquista. Ver también, Esther Almarcha y Rafael Villena, «La impresión de lo moderno. Los volúmenes provinciales de los XXV años de paz», en *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*, eds. María Asunción Castro y Julián Díaz (Madrid: Sílex, 2017), 271-307.
 - 29 Como es sabido, el general Mola falleció en accidente de aviación el 3 de junio de 1937, convirtiéndose de inmediato en un héroe para la causa y, también de paso, dejando expedito el camino hacia el liderazgo del general Franco. El accidente tuvo lugar en Alcocero, Burgos («Alcocero de Mola» después) y allí, sobre podio con escalinata en tres cuerpos, se levantó un enorme monolito en cuya cara frontal destaca el escudo imperial y el apellido del militar en gran tipografía. Ver <https://www.flickr.com/photos/ceclm/8199945402/in/photolist-VCaFET-duAS61-nD9D7u-AYpQRK>.
 - 30 Natalia Puga, «Salvan de la piqueta la Cruz de los Caídos de Vigo al haberse librado de la simbología fascista», 10 de febrero de 2015. <https://www.elmundo.es/espana/2015/02/10/54da135fca474172118b456b.html>.
 - 31 Luis Bonete, «La memoria de los otros», *Almansa digital* (blog), 16 de junio de 2017, <http://www.almansadigital.org/?p=5202>.
 - 32 Ver *Boletín Oficial de la Provincia de Ciudad Real*, n.º 65, 1 de junio de 1942, 3 y n.º 86, 21 de julio de 1943, 5 y *Lanza*, s. n., 21 de septiembre de 1943, 2 y n.º 316, 22 de mayo de 1944, 1-2.
 - 33 La empresa sigue funcionando en la actualidad, especializada en arte funerario y trabajos diversos sobre mármol, una «referencia nacional» según rezaba el titular de un artículo publicado recientemente en *ABC*, 27 de diciembre de 2005. <https://www.abc.es/espana/>

madrid/abci-lapidar-y-esculturas-molinero-referencia-nacional-arte-funerario-201512270046_noticia.html.

- 34 *Lanza*, n.º 229, 10 de febrero de 1944, 4. Este periódico fue fundado en 1943 por el Consejo Provincial de Ordenación Económica, dependiente de la Jefatura Provincial del Movimiento. Durante la transición se convirtió en un diario de titularidad pública, que todavía sigue editándose. Ver Ricardo Ortega e Isidro Sánchez, *De las gacetas al .com: la prensa en la provincia de Ciudad Real, 1812-2007* (Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2007).
- 35 Ver web de la Oficina de Turismo de Orense. <http://turismodeourense.gal/recurso/parque-de-san-lazarro/>. Una reflexión acerca de estas resignificaciones en César Rina, «La memoria franquista en el espacio urbano. Cuestiones metodológicas e historiográficas

para las comisiones locales de memoria histórica», *revista PH*, n.º 96 (2019), 194.

- 36 Estos proyectos han sido estudiados por Ángel Llorente, *Arte e ideología*, Mónica Vázquez, «Los monumentos a los caídos», 285-314 e Isabel Yeste, «"Caídos por Dios por España". Ideología e iconografía en el monumento a los caídos en la guerra civil de Zaragoza», *Artígrama*, n.º 24 (2009): 619-646.
- 37 Ha sido estudiado por Santiago Martínez, «El Monumento a los Caídos como dispositivo sinóptico: tres retóricas etnográficas en la ciudad de Pamplona/Iruñea», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, n.º 91 (2017): 187-256.
- 38 Es un escenario que se baraja en el análisis de Jordi Guixé, «Debates sobre la memoria como patrimonio colectivo», *revista PH*, n.º 96 (2019): 199-200.

REFERENCIAS

- Aguilar, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Almarcha, Esther, Isidro Sánchez Sánchez, Rafael Villena Espinosa y Óscar Fernández Olalde. «Evocación, historia y tarjetas postales entre repúblicas (1869-1939)». En *Fotografía y patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*, editado por Lucía Crespo y Rafael Villena, 22-45. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2007.
- — y Rafael Villena. «La impresión de lo moderno. Los volúmenes provinciales de los XXV años de paz». En *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*, editado por María Asunción Castro y Julián Díaz, 271-307. Madrid: Sílex, 2017.
- —, María Pilar Núñez y Ascensión Hernández. «Espacios para una cruzada». En *VI Encuentro de investigadores sobre el franquismo: Zaragoza, 15, 16 y 17 de noviembre de 2006*, 300-315, Zaragoza: Comisiones Obreras, 2006.
- Aróstegui, Julio. *La historia vivida. Sobre la historia del presente*. Madrid: Alianza, 2004.
- Barrachina, Marie Aline. «De "Y, revista de las mujeres nacional sindicalistas" a "Y, revista para la mujer" (février 1938-décembre 1938)». En *Typologie de la presse hispanique: actes du colloque, Rennes 1984*, coordinado por Danièle Bussy Genevois, 141-149. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1986.
- Box, Zira. «La construcció de la memòria oficial. La legislació franquista sobre símbols». *Afers: fulls de recerca i pensament*, n.º 56 (2007): 41-59.
- Cuesta, Josefina, ed. «Memoria democrática en la construcción de la historia y el patrimonio». Dossier monográfico de *Revista PH*, n.º 96 (2019): 249-250. <https://doi.org/10.33349/2019.96.4334>
- —, ed. «Memoria e Historia». *Dossier monográfico de Ayer*, n.º 32 (1998): 11-245.
- *Ephémère: la vida sobre el papel*. Madrid: Colección de la Biblioteca Nacional de España, 2003. [Con la colaboración de Rosario Pérez Rosado].
- Gálvez, Sergio, coord. «Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria». *Hispania Nova*, n.º 7 (2007), s. p. <http://hispanianova.rediris.es/7/dossier.htm>.
- Guixé, Jordi. «Debates sobre la memoria como patrimonio colectivo». *Revista PH*, n.º 96 (2019): 199-200. <https://doi.org/10.33349/2019.96.4277>
- —, Jesús Alonso y Ricard Conesa. *Diez años de leyes y políticas de memoria 2007-2017*. Madrid: La Catarata, 2019.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. [Ed. or. 1968].
- Llorente, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo, 1936-1951*. Madrid: Visor, 1995.
- López, José M. «La tarjeta postal como documento histórico: una aproximación visual a la Primera Guerra Mundial». *Vínculos de Historia*, n.º 6 (2017): 286-306. <http://dx.doi.org/10.18239/vdh.v0i6.015>.
- Malaurie, Christian. *La carte postale, une oeuvre: ethnographie d'une collection*. París: l'Harmattan, 2003. <https://doi.org/10.4000/books.msha.9951>
- Martínez, Santiago. «El Monumento a los Caídos como dispositivo sinóptico: tres retóricas etnográficas en la ciudad de Pamplona/Iruñea». *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, n.º 91 (2017): 187-256.
- Nora, Pierre, ed. *Les lieux de mémoire*. 3 vols. París: Gallimard, 1984-1992.

- Ortega, Ricardo e Isidro Sánchez. *De las gacetas al .com: la prensa en la provincia de Ciudad Real, 1812-2007*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2007.
- Pagés, Pelai. «Historia y memoria histórica. Un análisis para el debate». *Kultur*, n.º 4 (2015): 127-148. <https://doi.org/10.6035/Kult-ur.2015.2.4.6>
- Peiró, Ignacio. «La consagración de la memoria: una mirada panorámica a la historiografía contemporánea». *Ayer*, n.º 53 (2004): 179-205.
- Pérez, Juan Sisinio. «Memoria e historia: reajustes y entendimientos críticos». *Ayer*, n.º 86 (2012): 249-261.
- Puga, Natalia. «Salvan de la piqueta la Cruz de los Caídos de Vigo al haberse librado de la simbología fascista». *El Mundo* (España), 10 de febrero, 2015. <https://www.elmundo.es/espana/2015/02/10/54da135f-ca474172118b456b.html>.
- Rickards, Maurice, ed. *The encyclopedia of Ephemera: a guide to the fragmentary documents of everyday life for the collector, curator and historian*. Londres: The British Library, 2000.
- Riego, Bernardo. *España ayer y hoy*. Barcelona: Lunweg, 2012.
- ——. *Santander en la tarjeta postal ilustrada (1897-1941): historia, coleccionismo y valor documental*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1997.
- Rina, César. «La memoria franquista en el espacio urbano. Cuestiones metodológicas e historiográficas para las comisiones locales de memoria histórica». *Revista PH*, n.º 96 (2019): 194.
- Ripert, Aline y Claude Frère. *La Carte postale: son histoire, sa fonction sociale*. París: Éditions du CNRS; Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1983.
- Rodrigo, Javier. «El relato y la memoria. Pasados traumáticos, debates públicos, y viceversa». *Ayer*, n.º 87 (2012): 239-249.
- Roswag, Alphonse. «Au lecteur». En *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal: itineraire artistique*. III-VIII. Madrid: J. Laurent et Cie., 1879.
- Sánchez-Torija, Beatriz. *Fotografía de Casiano Alguacil: monumentos artísticos de España*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha; Santander: Universidad de Cantabria, 2018.
- Sánchez, Isidro y Rafael Villena. «La tarjeta postal en la historia de España». En *España en la tarjeta postal: un siglo de imágenes*, editado por Bernardo Riego, 10-29. Madrid: Lunweg, 2010. <https://doi.org/10.22429/Euc2018.072>
- Sicuri, Fiorenzo. *Frammenti del passato. Il culto dei caduti. Monumenti parmensi ai caduti della Grande Guerra nelle cartoline d'epoca*. Fidenza: Mattioli, 2015.
- Vázquez, Mónica. «Los monumentos a los caídos: ¿un patrimonio para la memoria o para el olvido?». *Anales de Historia del Arte*, n.º 16 (2006): 285-314.
- Villena, Rafael. «Envíos con sabor español. Tarjetas postales, traje y nación». En *Imaginarios en conflicto: "lo español" en los siglos XIX y XX*, editado por Miguel Cabañas y Wifredo Rincón, 76-96. Madrid: CSIC, 2017.
- Yeste, Isabel. «"Caídos por Dios y por España". Ideología e iconografía en el monumento a los caídos en la guerra civil de Zaragoza». *Artigrama*, n.º 24 (2009): 619-646.

BARRIO LEJANO **(1998) DE JIRŌ** **TANIGUCHI:**

Fecha de recepción: 20 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 31 de julio de 2019

Sugerencia de citación: Almazán Tomás, V. David. Barrio lejano (1998) de Jirō Taniguchi: memoria y manga. *La Tadeo DeArte* 5, n.º 5, 2019: 204-221. **doi:** 10.21789/24223158.1528

MEMORIA Y MANGA

* Profesor del Departamento de Historia del Arte de la
Universidad de Zaragoza, España
Grupo Japón del Gobierno de Aragón, España

almazan@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0001-7336-7215>

JIRŌ TANIGUCHI (1947-2017) fue un creador de *manga* japonés que ha tenido un especial reconocimiento en Europa. Taniguchi combinó el *manga* japonés con el cómic de la tradición franco-belga. Trabajó en géneros muy diversos, siempre con un estilo detallado y poético, como puede apreciarse en *Barrio lejano*. Este manga, *Harukana machi e* en japonés, es una historia semiautobiográfica sobre su infancia. Hiroshi Nakahata, un empleado de mediana edad, toma un tren equivocado que le lleva a su ciudad natal en Kurayoshi (prefectura de Tottori). Nakahata es transportado en el tiempo y vuelve a vivir sus 14 años. Él es ahora un joven estudiante en 1963, pero con todos los recuerdos y conocimientos de un adulto. En el verano de ese año, su padre se marchó y él quiere conocer los motivos. *Barrio lejano* es una lírica reflexión sobre los recuerdos familiares y las historias cotidianas.

RESUMEN ABSTRACT

JIRŌ TANIGUCHI (1947-2017) was a Japanese *manga* creator who drew particular praise in Europe. Taniguchi mixed Japanese manga and Fraco-Belgian *bandes dessinées* comics. He worked different genres and created his personal poetical and detailed style, as we can see in *A Distant Neighborhood*. This *manga*, *A Distant Neighborhood* (*Harukana machi e* in Japanese and *Barrio Lejano* in Spanish), is an semi-autobiographical history about Jirō Taniguchi's childhood. Hiroshi Nakahata, a middle-aged man, took the wrong train and travel to his birthplace at Kurayoshi (Tottori Prefecture). Nakahata is transported back in time and relive again his 14 years old. He is now a young student in 1963, but he had all of his adult memories and knowledge. In the summer of 1963 his father go away and he want to know the reasons. *A Distant Neighborhood* is a lyrical reflection of familiar memories and everyday stories.

MANGA

TANIGUCHI

MEMORIA

FAMILIA

MANGA
TANIGUCHI
MEMORY
FAMILY
TIME TRAVEL

VIAJE EN

EL TIEMPO



JIRO TANIGUCHI
BARRIO
LEJANO

PONENT MON

EL DIBUJANTE JIRŌ TANIGUCHI (1947-2017), MAESTRO DEL MANGA JAPONÉS

DESDE EL FALLECIMIENTO del dibujante japonés Jirō Taniguchi, el 11 de febrero de 2017, la valoración de su obra crece cada día, consolidándose como uno de los grandes maestros de *manga* japonés. Su obra se caracteriza por el intimismo en el tratamiento de los personajes, por la exhaustiva documentación histórica de sus relatos y, sobre todo, por su elegante dibujo, vinculado con la línea clara de cómic franco-belga.^{1 y 2} Esto último define a Taniguchi como un puente entre la tradición gráfica europea y la japonesa. A los veinte años de la publicación en Japón de uno de sus títulos más representativos, *Barrio lejano*, nos parece oportuno reivindicar la trayectoria artística y personal de Jirō Taniguchi y destacar el protagonismo que la historia y la memoria tienen en su obra. Por su gran desarrollo y su influencia en todo el mundo, el *manga* es un medio que, desde hace tiempo, está integrado en los estudios sobre cómic y en los estudios de japonología.³ No obstante, en la historia del arte en los países de habla hispana, todavía no es muy frecuente y sigue teniendo un carácter marginal o fronterizo, salvo desde enfoques bien planteados desde la perspectiva de la cultura de masas.^{4, 5 y 6} Algo parecido sucede con el cine de animación japonesa, el *anime*, que gracias a Hayao Miyazaki y el Studio Ghibli, por ejemplo, ha consolidado internacionalmente este tipo de estudios.⁷

Jirō Taniguchi nació en 1947, en la ciudad de Tottori, capital de la prefectura homónima situada en la región de Chūgoku, en las proximidades del mar de Japón. Es una ciudad media, alejada de unos 220 kilómetros de Kioto. Actualmente, tiene algo menos de 200 000 habitantes. Allí pasó Taniguchi su infancia y su juventud, marcada por las limitaciones económicas de la postguerra y la nueva ola de occidentalización cultural llegada con la ocupación norteamericana. A los 19 años, decidió dedicarse profesionalmente al dibujo y emigrar a una ciudad mayor, Tokio, la capital de la nación, una ciudad en pleno apogeo económico y con una gran actividad editorial. Tras unos años como ayudante, desde 1970 firmaba ya sus propias historias, colaborando también con algunos guionistas. Taniguchi es capaz de adaptarse a un amplio registro de temáticas y géneros, siempre con gran maestría en la planificación, secuenciación y composición, depurando cada vez más su dibujo hacia la pureza de las líneas, en la tradición europea de la *línea clara*.^{8 y 9} Desde joven, Taniguchi tuvo una buena sintonía con algunos creadores franceses, como Jean, Moebius, Giraud, con quien realizó *Icaro* en 1987. Gran parte de su producción inicial estuvo marcada por los gustos del mercado del ocio destinado a chicos jóvenes, lo que se denomina *seinen manga*, en el género de la acción y suspense. Parte de su producción ha estado a disposición del lector hispanohablante desde los años noventa del siglo XX. La editorial Ponent Mon ha sido la responsable de la difusión de la mayor parte de sus obras más destacadas, si bien también otras editoriales han publicado interesantes trabajos suyos.

Su obra, desde los años noventa, fue adquiriendo un tono menos comercial y más personal, con tres exitosas orientaciones temáticas. La primera, es la gastronomía, con numerosas obras sobre esta cuestión de las cuales únicamente han sido traducidas *El gourmet solitario* (1997) y *Paseos de un gourmet solitario* (2015), ambas con guion de Masayuki Kusumi y publicadas por Astiberri en 2010 y 2016, respectivamente. Otro grupo lo componen sus obras dedicadas a la historia de Japón, siendo las más celebradas *La época de Botchan* (1987-97), *Furari* (2010) y *Tomoji* (2014), todas editadas en español por Ponent Mon. El ambicioso proyecto la *La época de Botchan* fue realizado con el guionista Sekikawa Natsuo para presentar las claves de la modernización de Japón en la era Meiji (1868-1912), siguiendo la trayectoria del célebre novelista Natsume Sōseki y su entorno literario.¹⁰ y ¹¹ *Furari* se ambienta en el periodo Edo (1615-1868), y presenta como hilo conductor la biografía de topógrafo Inō Tadataka (1745-1818). Por su parte, *Tomoji*, con guion de Miwako Ogihara, narra la infancia y juventud de la líder religiosa budista Tomoji Uchida (1912-1967). Por último, el tercer grupo temático lo integran las obras que abordan *la épica de las emociones*,^{12,13} y ¹⁴ con obras como *El caminante* (1990), *Tierra de sueños* (1991) y *El olmo del Cáucaso* (1993), *Cielos radiantes* (2004), *El viajero de la tundra* (2004), *La montaña mágica* (2005), *Un zoo en invierno* (2008), *Años dulces* (2008) y *Venice* (2014). Dentro de esta línea intimista y sublime, los mayores logros de Taniguchi aparecen en obras, muy reconocidas por la crítica, en las que el componente de la memoria familiar tiene un protagonismo central, como ocurre en *El almanaque de mi padre* (1994), publicado por Planeta DeAgostini en 2001 y, sobre todo, en *Barrio lejano* (1998), que publicó en español Ponent Mon, en 2003. Tomamos esta última obra como paradigma del tratamiento de la historia y la memoria en la obra de Jirō Taniguchi.



BARRIO LEJANO (1998), UNA OBRA MAESTRA DE JIRŌ TANIGUCHI

EL MANGA de Jirō Taniguchi, titulado *Harukana machi e*, fue publicado originalmente en japonés y por entregas en la revista *Big Comic* de la editorial Shōgakukan, con una periodicidad de dos números mensuales (los días 10 y 25), entre el 25 de abril y el 10 de diciembre de 1998, siempre en blanco y negro. Este formato por entregas, habitual en el *manga*, ofrece un ritmo de lectura fraccionado en el tiempo, más pausado, en el que se deben aguardar unos días para ver cómo sigue la trama de la historia. Después, la misma editorial comercializó este *manga* en formato álbum, en dos volúmenes que aparecieron el primero en 1998 y el segundo en 1999. Tanto las entregas en la revista como los dos volúmenes seguían, como es costumbre en Japón, un orden de paginación diferente al occidental (su portada es nuestra contraportada), lo que afecta la distribución de las viñetas en cada página, cuya lectura generalmente se hace de derecha a izquierda y de arriba abajo. Tres años después de su primera edición como álbum en Japón, esta obra fue traducida al francés y adaptada por el dibujante francés, gran amigo de Taniguchi, Frédéric Boilet, quien está considerado máximo representante de la *nouvelle manga*. Generalmente, Boilet ha sido el adaptador gráfico de las obras de Taniguchi en Europa, ya que el dibujante japonés ha preferido no mantener el sentido de la lectura original y adaptarse en Europa al sistema occidental. Respetando la partición en dos volúmenes, esta obra, conocida en francés como *Quartier lointain*, fue publicada por la editorial Casterman, una de las más destacadas del mundo del cómic, en los años 2002 y 2003. Tras su publicación en Francia, fue galardonada con el premio Alph'Art al Mejor Guion en el prestigioso Festival de Cómic de Angulema. Este éxito en Francia propició su adaptación teatral, en 2009, escrita por Dorian Rossel y la cinematográfica, en 2010, dirigida por Sam Garbaski, quien trasladó la historia a Europa. La película es bastante fiel

al *manga* original. En Alemania, traducido como *Vertraute Fremde*, fue distinguido en 2008 con el premio Max und Moritz como el mejor cómic internacional. El reconocimiento del arte de Taniguchi culminó con su nombramiento como Caballero de la Orden de las Artes y las Letras, por parte del gobierno galo en 2011.

Inmediatamente después del éxito de la edición francesa de este *manga*, Ponent Mon lo publicó en español con el título de *Barrio lejano*, tras negociar los derechos con la editorial Shōgakukan. Con traducción de Keiko Suzuki y M. Barrera, *Barrio lejano* se publicó en dos volúmenes de doscientas páginas, en marzo y septiembre de 2003. Posteriormente, la editorial reunió los dos volúmenes en un único tomo grueso para su versión en catalán, como *Barri llunyà*, en 2007, cuya traducción fue realizada por Berta Ferrer. Este formato único fue también el escogido para la reedición de *Barrio lejano* de 2009. La encuadernación de todas estas versiones publicadas en España fue en rústica, sin embargo, en 2016,¹⁵ siendo *Barrio lejano* ya considerada como un clásico, Ponent Mon lanzó una lujosa versión en un volumen único de más de cuatrocientas páginas y tapa dura, con revisión de la traducción, firmada por Keiko Suzuki y M. Barrera, Víctor Illera Kanaya y Miguel Ángel Ibáñez Muñoz. Esta edición, que es la que empleamos para nuestro estudio, cuenta con las seis primeras páginas a color y un breve prólogo de Javier Mesón, en el que acierta al describir *Barrio lejano* como «un manga intimista, costumbrista, pausado, lleno de silencios magistrales, en el que uno reconoce en la mirada de los protagonistas belleza de espíritu, fina sensibilidad y sentimientos encontrados».¹⁶ También Taniguchi es el dibujante de las cosas pequeñas y sencillas. Siguiendo la tradición nipona del principio estético del *mono no aware*,¹⁷ sus historias no necesitan elementos sobrenaturales, grandes eventos, tramas increíbles o personajes extraordinarios.





En *Barrio lejano*, aparecen sentimientos tan sinceros y frecuentes que el lector de cualquier parte del mundo puede reconocerse en ellos con facilidad.

La historia de *Barrio lejano* se inicia en 1998, el presente cuando se publicó por primera vez, y retrocede en el tiempo hasta domingo 7 de abril de 1963. Es el viaje en el tiempo de un hombre de 48 años, Hiroshi Nakahara, que por un extraño fenómeno, cuya explicación no se desarrolla en la historia, regresa a sus 14 años, pero con todos sus recuerdos y experiencias. El viaje en el tiempo se produce ante la tumba de su madre en el cementerio de su pueblo natal, mientras revolotea una mariposa que tal vez nos está remitiendo al relativismo de las enseñanzas taoístas de Chuang-Tzu.¹⁸ Esta regresión es, en realidad, el germen de la redención del protagonista, un mal padre de familia atormentado por el abandono de su propio padre. Desde una conciencia adulta, trata de entender qué causas hubo para que un feliz hogar quedara roto de repente, en el verano de 1963. En esta segunda vida, Hiroshi tiene la oportunidad de revivir este episodio vital. No hay nada extraordinario en la motivación de su padre: aunque quiere a su familia, simplemente no se siente satisfecho plenamente con la vida que lleva y siempre quiso irse a vivir a una gran ciudad. El joven Hiroshi Nakahara hubiera tratado de retener a su padre, pero ya con la experiencia de 48 años no lo hace, pues, aunque desee que la familia se mantenga unida, él también ha saboreado la amargura del desencanto y no se considera un ejemplo de nada. Él mismo en su vida de adulto apenas veía a su esposa e hijas, malgastando el tiempo en reuniones de trabajo con los clientes y emborrachándose todas las noches. Revivir todas las experiencias y enfrentarse a la realidad producen en el protagonista un efecto de catarsis y, al final de la historia, cuando regresa a 1998, la actitud con su mujer y sus hijas se vuelve más cercana, dejando de ser una figura ausente.

Barrio lejano se articula en 16 capítulos. El primero, «La puerta hacia el pasado perdido», presenta a Hiroshi Nakahara como un hombre vulgar que se pierde en la nueva estación de Kioto y en lugar del tren a Tokio se sube inexplicablemente a otro que le lleva a su lugar de nacimiento, Kurayoshi, una pequeña ciudad de unos 50 000 habitantes en la prefectura de Tottori, en la que siente la obligación de visitar la tumba de su madre, ante la cual sucede un episodio paranormal que lo transporta a su adolescencia en un viaje en el tiempo. El segundo capítulo, «14 años», narra el asombro y la nostalgia del protagonista al reencontrarse con su familia, con el cuerpo de un chaval, pero la mentalidad de un adulto. El capítulo tercero, «De nuevo primavera», se ambienta en el retorno de Nakahara a su escuela y el reencuentro con sus compañeros de clase. En este sentido, es necesario precisar que el curso escolar en Japón comienza en abril. Sus logros escolares, deportivos y su desenvoltura en esta segunda juventud aparecen en los siguientes capítulos: «El ligero vértigo» y «El vacío del tiempo». En los capítulos séptimo, «En paisaje del alma», décimo, «Los senderos del amor», y decimotercero, «Una escena de verano», aparece otro personaje importante, que amplía el abanico de emociones de Nakahara: Nagase, la chica más guapa de la clase, que nunca se le acercó en su primera juventud, pero con la que comienza a salir, si bien con la ambivalencia de una romántica atracción y la conciencia de que, en realidad, es una chiquilla de la edad de sus propias hijas. No obstante, la principal preocupación de Nakahara es el recuerdo del abandono de su padre, el verano de aquel año, que desde el capítulo sexto «El mundo íntimo de mi padre» va a ser el hilo principal de la trama. El padre aparece presentado como responsable, preocupado por sus hijos, trabajador y cariñoso. Los capítulos octavo, «La tablilla desconocida», y noveno, «Papá y mamá», revelan, por medio de una conversación con la abuela materna, que durante la Segunda Guerra Mundial su madre, Kazue, se había casado con un hombre que cayó en combate y cuyas cenizas trajo su compañero de regimiento, Yoshio, quien finalmente contrajo matrimonio con ella, con la que engendró dos hijos, nuestro protagonista y su hermana pequeña Kyoko. En el capítulo undécimo, «La hermosa mujer», y duodécimo, «Una familia feliz», surge la sospecha de que el padre puede tener una aventura amorosa, pero en realidad sus escapadas son piadosas visitas a una antigua amiga de la infancia enferma terminal de tuberculosis cuya familia murió en la guerra. Los emotivos capítulos finales, el decimocuarto, «Esperando a mi padre», y el decimoquinto, «La verdad de cara corazón», narran la felicidad en la que vive la familia durante las vacaciones del verano, insuficiente para retener más tiempo a su padre, que en su interior alberga un egoísta sentimiento de seguir su propio camino. Por último, «Un viajero del tiempo» cierra la historia con el sobrenatural retorno de Hiroshi Nakahara a su edad real y a su reencuentro con su mujer y sus hijas, con una nueva actitud en la que ha tomado consciencia de la importancia de compartir la vida con su familia.



EL RECUERDO DE LO COTIDIANO EN

BARRIO LEJANO narra un relato con un marcado carácter autobiográfico, con constantes alusiones a una época, un lugar y unas circunstancias que el autor experimentó en su infancia y juventud. Sin embargo, lejos de presentar una mirada ensimismada sobre la memoria personal, el autor es capaz de destilar sus recuerdos para crear una obra universalista en la que los detalles de la vida social y familiar contribuyen a crear una atmósfera de realidad que acentúa la intensidad de los sentimientos que transmiten los personajes. En modo alguno, es una biografía en sentido estricto, pues el protagonista de *Barrio lejano*, Hiroshi Nakahara, es arquitecto, no dibujante; no tiene el mismo número de hermanos, ni habita en la misma ciudad. Todo es muy próximo, pero siempre ligeramente modificado. Como Hiroshi Nakahara, Taniguchi fue un niño de la postguerra criado en la prefectura de Tottori, un lugar provinciano que abandonarán para instalarse profesionalmente lejos, en Tokio. Ambos se criaron en un entorno familiar humilde, con un padre dedicado a la sastrería. En su infancia, Taniguchi tuvo una salud algo quebradiza y pasó muchas horas leyendo y dibujando más que practicando deportes. Quizá por esto, Nakahara, cuando regresa al pasado, revive otra adolescencia exitosa en el atletismo, mucho más sociable y desenvuelta.

El reencuentro con la adolescencia de Hiroshi Nakahara permite a Taniguchi recomponer con sus propios recuerdos una reconstrucción minuciosa de la vida cotidiana en 1963, ya consolidado el llamado «milagro económico japonés»,

cuando el país está a punto de presentarse al mundo en los Juegos Olímpicos de 1964. En esos Juegos, Japón fue el tercer país en conseguir más medallas de oro, gracias a su competitividad en gimnasia artística y en diversas modalidades de lucha. En *Barrio lejano*, se respira ese ambiente olímpico, en especial en el voleibol que se practicaba en los institutos, y que en esta ocasión por vez primera fue deporte olímpico. Se confiaba en que el equipo femenino nipón ganara la medalla de oro, tal como finalmente sucedió. Además de elevar el estado anímico de los japoneses, los Juegos Olímpicos supusieron la creación de importantes infraestructuras, como el tren de alta velocidad *Shinkansen*. Las obras de esta línea ferroviaria se anunciaban en la televisión el día que Hiroshi Nakahara regresa al pasado, precisamente cuando quería retornar a Tokio en el *Shinkansen* desde Kioto, cuya futurista estación, del prestigioso arquitecto Hiroshi Hara, se acababa de inaugurar un año antes. También aparecen en el *manga* referencias a la cultura popular de la época: las novelas de postguerra de Osamu Dazai, en concreto *Ningen Shikkaku* (1948);¹⁹ las películas extranjeras que se proyectaban en el cine, como *West Side Story* (1957) y *Lawrence de Arabia* (1963); la televisión y las primeras telenovelas o *dorama*, como *Akatsuki* (1963) y canciones de éxito, como *Konnichiwa akachan*, interpretada por Michiyo Azusa. La ambientación de *Barrio lejano* se localiza fundamentalmente en el ámbito local, en la prefectura de Tottori, donde se ubican los principales escenarios: la casa familiar, la escuela

BARRIO LEJANO

y el cementerio de Kurayoshi, la playa de Awaji y el hospital de Tottori. El protagonista viaja en tren, pero también camina y va en bicicleta y sueña con las primeras motocicletas juveniles de Honda y de Suzuki. Casi siempre viste, como sigue siendo costumbre, uniforme escolar. Y, como en la «magdalena de Proust», vuelve a rememorar los sabores de su infancia: la sopa de miso, el *chawanmushi*, el *katsudon*, el arroz con curry, el *bento* y refrescos como *Calpi*. Hiroshi Nakahara, como seguramente también el propio Jirō Taniguchi, siente con nostalgia la llamada del terruño donde se crió. Se trata de un concepto sentimental, muy extendido en el Japón de las grandes ciudades, conocido como *furosato*. Este término es también el título de una canción popular en la que se añoran los felices tiempos infantiles con la familia y los viejos amigos en el pueblo, de verdes montañas y claras aguas, cuando pasaba el tiempo persiguiendo liebres y pescando pececillos, como dice su celebérrima letra. La música fue compuesta por Teiichi Okano, que casualmente, como Taniguchi, también nació en Tottori. En este sentido, no es exagerado afirmar que *Barrio lejano* es el *manga* del *furosato*. Un retorno al *furosato* que para Hiroshi Nakahara está marcado por el desasosiego que le produce el abandono de su padre. Sabe que su madre morirá sola tras una sacrificada vida, que su novia se casará con un diplomático o que su amigo Masao morirá en un accidente de moto. Todo lo asume con resignación, y su experiencia no le impide recuperar cientos de recuerdos agradables,

como la vitalidad de la juventud y la alegría con su familia en la felicidad del hogar, que disfruta sabiendo de su fragilidad. En este último escenario, son reconocibles las referencias al cine de Yasujirō Ozu, especializado en dramas familiares, como *Primavera tardía* (1949) y *Tokyo monogatari* (1953), por ejemplo, que destacan por su gran finura en el tratamiento de las emociones de los personajes.²⁰ Inevitable también es la referencia a Ozu por *Había un padre* (1942), un film centrado en la relación paterno-filial. Taniguchi, como Ozu, con planos en los tatamis del salón de la casa, es capaz de reproducir unos diálogos y unos silencios que consiguen el tono de la encantadora cotidianidad de la vida familiar. *Barrio lejano* tiene un planteamiento de un viaje en el tiempo, pero no es una historia de ciencia ficción, sino un drama familiar. En cierto modo, en la historia de la literatura japonesa podemos encontrar muchos precedentes de fantásticas historias donde la línea del tiempo se rompe para mostrar la importancia de los valores familiares, una herencia del confucianismo, como el famoso cuento de *Urashimatarō*,²¹ donde un joven pescador que, gracias a una tortuga mágica, logró vivir en un lujoso palacio submarino rodeado de tesoros, pero que, cuando trató de recuperar su vida, abrió una caja mágica y apareció en su aldea siglos después, sin ningún pariente vivo. Aunque *Barrio lejano* tiene un final reconfortante, en modo alguno quiere ofrecer una moraleja. Más bien, Taniguchi nos presenta, con gran sensibilidad, las alegrías y decepciones propias de la fragilidad de la condición humana.

NOTAS

- 1 Patrick Gaumer, «Taniguchi, Jirō», en *Dictionnaire mondial de la BD* (París: Larousse, 2010), 823-824.
- 2 Benoît Peeters, *Jirō Taniguchi, l'homme qui dessine – Entretiens* (Bruselas: Casterman, 2012).
- 3 Brigitte Koyama-Richard, *Mil años de manga* (Madrid: Electa, 2007).
- 4 Alfons Moliné, *El gran libro de los manga* (Barcelona: Glénat, 2002).
- 5 Daniel Quesada, *Generación Dragon Ball* (Palma de Mallorca: Asociación Cultural del Cómic Japonés, 2008).
- 6 José Andrés Santiago, *Manga. Del cuadro flotante a la viñeta japonesa* (Pontevedra: dx5-digital & graphic art research, 2010).
- 7 Raúl Fortés, *Hayao Miyazaki* (Madrid: Akal, 2019).
- 8 Bart Beaty, «Jirō Taniguchi. France's Mangaka», en *Comics studies here and now*, ed. Frederick Luis Almada (Nueva York: Routledge, 2018), 144-160.
- 9 Vincent Bernière, Jirō Taniguchi : le plus européen des mangakas, *Beaux Arts Magazine*, n.º 232 (2003): 42-43.
- 10 David Almazán Tomás, Hacia la literatura japonesa por el camino del manga (y viceversa): la época de Botchan, de Jirō Taniguchi y Natsuo Sekikawa, *Puertas a la lectura*, n.º 24 (2012): 166-179.
- 11 David Almazán Tomás, «Educación, literatura y manga. Homenaje a Jirō Taniguchi (1947-2017) y La época de Botchan», en *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, coords. Julio A. Gracia y Ana Asión (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018), 25-39.
- 12 Juan Gutiérrez Martínez-Conde, Jirō Taniguchi: la épica de las emociones, *Peonza: Revista de literatura infantil y juvenil*, n.º 88-89 (2009): 69-76.
- 13 Tiago Canário, A nouvelle manga e a representação do cotidiano: análise semiótica de le reve continu, *Razón y palabra*, n.º 79 (2012): 1-22.
- 14 David Conte, Lo que sucede cuando no pasa nada: en recuerdo de Jirō Taniguchi (1947-2017), *Abaco: Revista de cultura y ciencias sociales*, n.º 94 (2017): 149-151.
- 15 Jirō Taniguchi, *Barrio lejano* (Tarragona: Ponent Mon, 2016).
- 16 Javier Mesón, «El lado más humano», prólogo a *Barrio lejano* de Jirō Taniguchi (Tarragona: Ponent Mon, 2016), 2.
- 17 Este término define un concepto estético de gran importancia en la cultura clásica japonesa (pero que también es un *leitmotiv* en la obra de Taniguchi), que se define como una refinada y delicada tristeza que se siente al ser consciente de la perecedera y efímera belleza de la naturaleza, lo que conlleva una conciencia melancólica de la impermanencia de la vida, cargada de elegancia y resignación (Federico Lanzaco, *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa* [Madrid: Verbum, 2003]), 58-63.
- 18 «Soñé que era una mariposa. Volaba en el jardín de rama en rama. Solo tenía consciencia de mi existencia de mariposa y no la tenía de mi personalidad de hombre. Desperté. Y ahora no sé si soñaba que era una mariposa o si soy una mariposa que sueña que es Chang-Tzu» (Octavio Paz, *Chuang-Tzu* [Madrid: Siruela, 1997], 53). Esta referencia taoísta nos parece más oportuna que cualquier vínculo con la novela de ciencia ficción *The Time Machine* (1895) de H.G. Wells o su predecesora hispánica *El anacronópete* (1887) de Enrique Gaspar.
- 19 Esta novela de culto, que en *manga* aparece como *La decadencia de un hombre*, fue traducida al español por Montse Watkins como *Indigno ser humano*, Luna Books, Tokio, 1999 (David Almazán Tomás, «Visiones y ensoñaciones del Japonismo en la narrativa española y unas notas sobre la recepción de la narrativa japonesa», *Siglo diecinueve: literatura hispánica*, n.º 17 (2011): 191-213).
- 20 Antonio Santos, *Yasujiro Ozu. Elogio del silencio* (Madrid: Cátedra, 2005).
- 21 Este célebre cuento popular, presente en todas las antologías del género, ha sido traducido muchas veces al español, siendo una de las primeras *Urásima, El Pescadorcito*, de la serie «Cuentos del Japón viejo» versión de Gonzalo Jiménez de la Espada (Tokio: T. Hasegawa, 1914), con una reciente reedición: Gonzalo Jiménez de la Espada, *Cuentos del Japón viejo* (Palencia: Langre, 2017).

REFERENCIAS

- Almazán Tomás, V. David. «Visiones y ensoñaciones del Japonismo en la narrativa española y unas notas sobre la recepción de la narrativa japonesa». *Siglo diecinueve: literatura hispánica*, n.º 17 (2011): 191-213.
- Almazán Tomás, V. David. «Hacia la literatura japonesa por el camino del manga (y viceversa): La época de Botchan, de Jirō Taniguchi y Natsuo Sekikawa». *Puertas a la lectura*, n.º 24 (2012): 166-179.
- Almazán Tomás, V. David. «Educación, literatura y manga. Homenaje a Jirō Taniguchi (1947-2017) y la época de Botchan». En *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, Julio Andrés Gracia y Ana Asión, coords., 25-39. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018.
- Beaty, Bart. «Jirō Taniguchi. France's Mangaka». En *Comics studies here and now*, editado por Frederick Luis Almada, 144-160. Nueva York: Routledge, 2018.
- Bernière, Vincent. «Jirō Taniguchi : le plus européen des mangakas». *Beaux Arts Magazine*, n.º 232 (2003): 42-43.
- Canário, Tiago. «A nouvelle manga e a representação do cotidiano: análise semiótica de le reve continu». *Razón y palabra*, n.º 79 (2012): 1-22.
- Conte, David. «Lo que sucede cuando no pasa nada: en recuerdo de Jirō Taniguchi (1947-2017)». *Abaco: Revista de cultura y ciencias sociales*, n.º 94 (2017): 149-151.
- Fortés, Raúl. *Hayao Miyazaki*. Madrid: Akal, 2019.
- Gaumer, Patrick. Taniguchi, Jirō. En *Dictionnaire mondial de la BD*. París: Larousse, 2010.
- Gutiérrez Martínez-Conde, Juan. «Jirō Taniguchi: la épica de las emociones». *Peonza: Revista de literatura infantil y juvenil*, n.º 88-89 (2009): 69-76.
- Jiménez de la Espada, Gonzalo. *Cuentos del Japón viejo*. Palencia: Langre, 2017.
- Koyama-Richard, Brigitte. *Mil años de manga*. Madrid: Electa, 2007.
- Lanzaco, Federico. *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Verbum, 2003.
- Mesón, Javier. «El lado más humano». Prólogo a *Barrio lejano* de Jirō Taniguchi. Tarragona: Ponent Mon, 2016.
- Moliné, Alfons. *El gran libro de los manga*. Barcelona: Glénat, 2002.
- Paz, Octavio. *Chuang-Tzu*. Madrid: Siruela, 1997.
- Peeters, Benoît. *Jirō Taniguchi, l'homme qui dessine - Entretiens*. Bruselas: Casterman, 2012.
- Quesada, Daniel. *Generación Dragon Ball*. Palma de Mallorca: Asociación Cultural del Cómic Japonés, 2008.
- Santiago, José Andrés. *Manga. Del cuadro flotante a la viñeta japonesa*. Pontevedra: dx5-digital & graphic art research, 2010.
- Santos, Antonio. *Yasujiro Ozu. Elogio del silencio*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Taniguchi, Jirō. *Barrio lejano*. Tarragona: Ponent Mon, 2016.

LA MEMORIA REVISADA

ANA MARÍA ÁLVAREZ

Editora revista La Tadeo Dearte

Sugerencia de citación: Álvarez, Ana María. La memoria revisada.
La Tadeo DeArte 5, n.º 5, 2019: 222-231. doi: 10.21789/24223158.1552



ALCOHOLISMO: MISTELA DE LA MISERIA



PROFESOR JORGE BEJARANO
...Acabo con la chicha, pero esta recayó nuevamente. ¿Quién la detendrá definitivamente?

En el país se bebe porque si y porque no. — La chicha recupera posiciones al resucitar. — "El bebedor es un evadido de la realidad por la magia ventana del alcohol". — Millones de pesos flotan entre aguardiente y cerveza. — Y suben los alimentos y las protestas llegan... y suben los licores y el pueblo toma y toma.

"Por hoy solamente, trataré de estar sobrio. Ayer ya pasó. Mañana no me pertenece. Pero hoy, no probaré el alcohol. Puede ser que mañana sienta la tentación de tomar y tal vez tome. Pero el mañana es cosa de la cual no me preocuparé. Mi problema importante es no beber alcohol durante estas 24 horas": Alcohólicos Anónimos.

EL MAL NO ES BEBER

Los médicos, especialmente aquellos que permanentemente están "mezclados" con cuestiones que hacen referencia a la higiene están de acuerdo en afirmar que el licor en muchas ocasiones es estimulante y que precisamente el mal no está en beber, pues es el exceso el que hace al alcohólico. No es malo, pues, según ellos mismos la bebida moderada. Una, dos o tres cervezas antes son provechosas, pero el abuso es maligno.

LOS AA EN EL MUNDO

El alcohólico es un ser enfermo. Desde 1934 está operando en el mundo entero un grupo que poco a poco se vuelve gigante: El de los Alcohólicos Anónimos, hombres y mujeres que han querido dejar de beber y lo han logrado.

Un notable médico dice que "la acción del alcohol en los "tomatragos empedernidos es la manifestación de una alergia" y más adelante agrega que "el fenómeno de la desesperación por el trago se limita a los alcohólicos crónicos".

Pues bien, los alcohólicos anónimos tienen un plan especial basado en una sola frase, prácticamente una terapia: "Por hoy solamente, trataré de estar sobrio. Ayer ya pasó. Mañana no me pertenece. Pero hoy, no probaré el alcohol. Puede ser que mañana sienta la tentación de tomar y tal vez tome. Pero el mañana es cosa de la cual no me preocuparé. Mi problema importante es no beber alcohol durante estas 24 horas". Es el plan de las 24 horas.

Un informe de ALFONSO ALZATE LONDOÑO

Gráficas de HERNANDO CHAVES HERRERA

Miembros del C. N. P.

CANTINAS Y MERCADOS

El Doctor Jorge Bejarano en otro de sus concienzudos comentarios sobre alcoholismo dice lo siguiente: "Cada uno de nosotros ha podido apreciar que en la propia capital de la República y en demás ciudades y aldeas, el número de expendios de bebidas alcohólicas supera en cifras fantásticas, a lo que son ventas de carnes, de comestibles o de viveres, panaderías, farmacias, plazas de mercado, expendios de leche, huevos, queso, pan, etc". Y suben los alimentos y las protestas llegan... y sube la cerveza y el aguardiente y el pueblo inculco y desnutrido paga lo que le digan.

liones 796 mil 744 pesos, impuestos que solo comprenden consumo y venta, porque el costo del "rubio líquido" es mucho más elevada.

DESTILADOS EN EL TAPETE

En realidad las cifras son alarmantes, sin embargo todo no para en cerveza. Están las licorerías Departamentales. Los compatriotas del Departamento de Bolívar son los que más frecuentan los licores destilados nacionales. En 1957 consumieron 2 millones 766 mil 494 litros, según el DANE. En esa misma época en todo el país lograron 19 millones 745 mil 543 litros. Buscando el último dato, es decir, el de 1962 encontramos que en Bolívar se gastaron 3 millones 375 mil 724 litros de destilados y en todo el país 24 millones 439 mil 233 litros. El renglón de los destilados contempla aguardientes, rones, mistelas y ginebras. Los recaudos por este concepto ascienden entre el 57 y el 62 a 1.083 millones 755 mil 492 pesos.

VINOS, OTROS Y "PIPO"

Escaso sería el espacio para seguir presentando datos sobre consumo de otras bebidas, tales como vinos nacionales y licores importados y también por qué no decirlo aquellos de fabricación casera, muy frecuentados en los campos, precisamente aquellos que llaman contrabando y que no pasan de ser licores recargados de alcohol, llamados "pipos", en muchas regiones del país. Y la suma sigue, pues según informaciones aparecidas en los últimos días la chicha está "recuperando posiciones" en varios departamentos.

CIFRA TOTAL EN SEIS AÑOS

El profesor Bejarano en una de sus intervenciones hizo un análisis sobre consumo de bebidas alcohólicas en el cual dice que "en el año de 1957 la suma gastada por los colombianos en licores alcanzó a los 630 millones de pesos. Esta suma, agregada a los días de incapacidad, a los de prisión en cárceles, a los de horas perdidas por estado de embriaguez puede muy fácilmente subir a ochocientos o más millones, es decir casi el presupuesto nacional (en ese año)". Y más adelante explica: "Esto sería poco si no hubiera otras consecuencias mucho más graves y profundas: cuántos crímenes, cuántos hogares destruidos, cuántos malos ejemplos para la niñez, cuántas economías domésticas arruinadas, cuántos ciudadanos enfermos minorados física, moral e intelectualmente por causa del alcoholismo". Pero, las cifras aumentan: en seis años el Estado recaudó por concepto de impuestos de consumo y venta de cervezas y licores en general la suma de 2.071 millones 640 mil 837 pesos. Son cifras del DANE.



El alcohol es un ser enfermo. La acción del alcohol en los "tomatragos" empeora en la manifestación de una alergia. Con ellos marchan los crímenes, los desastrosos, las enfermedades y en general la secuela de la miseria. En la "borrachos" tal como se pueden observar a diario en calles de ciudades y pueblos de Colombia. Solo llevan los restos de una botella con algo de licor, pero... ¿quién quiere escapar? "Es el ritmo de la vida de los evadidos de la realidad". Muchos más buscan escapar por una ventana mágica del alcohol.

El bebedor es un evadido de la realidad por la magia ventana del alcohol. Su objetivo ha sido desproporcionado a sus capacidades físicas naturales; quizás la vida le ha sido dura y cruel y alancza transcurrir dentro de insostenibles condiciones que lo acercaron al claustro. No obstante entonces luchar con el medio ambiente, el anhelo natural e incontrolable será regresar a la dulce irresponsabilidad de la infancia, al sentirse ante la realidad de un mundo y a la imposición de una mayor edad, se escapa o evade por la ilusión ventana del alcohol". De esta manera pinta al alcohólico en general el doctor Jorge Bejarano, desde hace bastantes años viene combatiendo un mal que día a día aumenta en forma alarmante. El profesor Bejarano, como se le conoce en el país, es un destacado historiador y quien años anteriores fue Ministro de Educación. El destacado médico se hizo famoso por su lucha contra la Chicha, bebida alcohólica especie de cerveza hecha generalmente de maíz fermentado.

RIOS DE CERVEZA

Las estadísticas, aunque en la mayoría de los países incompletas, nos dicen en forma clara que el país sigue siendo cervicero. Aquí se bebe cerveza y por eso no; porque estamos contentos con el contrario tristes; porque tenemos reina porque los ciclistas ganaron; porque es el 12 de octubre o porque cualquier día es bueno para tomar... por qué no decirlo por todo. Esperando un poco se puede decir que si el Magdalena necesitara otro afluente con solo la cerveza y licores destilados que se consumen en el país en un año, se lograría hacer un río en todo su recorrido.

CERVEZA POR LITROS

En Cundinamarca, en el año de 1957, los amantes del alcohol consumieron 184.298.717 litros de cerveza, mientras tanto en todo el país el mismo año alcanzó la cifra de 484.602.729 litros. Tomamos como base a Cundinamarca porque hasta el momento no se ha dejado quitar el liderazgo. Después de seis años el Departamento Administrativo de Estadística dijo que en Cundinamarca los bebedores aumentaban y lo comprobó con los siguientes números: En 1960 los cundinamarqueños consumieron 229 millones 813 mil 393 litros de cerveza y mientras tanto en el país los litros fueron 572.351. Y el auge continúa pues en 1962 el país consumió 615 millones 182 mil 928. Los datos del año no se tienen pero todo indica que el consumo sigue aumentando la corriente. Por este concepto el Estado recaudó entre 1957 y 1962, 882 mil



ver la propaganda de este distribuidor de... Son numerosos los medios de transporte... Bogotá,...



Los A. A. (Alcohólicos Anónimos) hombres y mujeres que han querido dejar de beber y lo han logrado. Para ellos las botellas ya están vacías. No existe en todo el mundo.

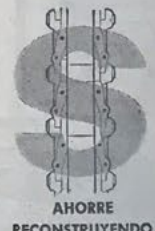
Escuche nuestro consejo y ahorre dinero

S E R

SERVICIO EXCLUSIVO DE RODAJES

Gratuitamente, nuestros técnicos especializados revisarán el tren de rodaje de su equipo CATERPILLAR, y le recomendarán oportunamente lo que usted debe hacer para obtener un mejor rendimiento.

Confíe en nuestros técnicos quienes trabajan para servir a usted y hacer que su equipo produzca más a menor costo.



CATERPILLAR

Caterpillar y Cat. son marcas registradas de Caterpillar Tractor Co.

Consulte sobre este nuevo Servicio Exclusivo de Rodajes a:

GENERAL ELECTRIC DE COLOMBIA S.A. DEPARTAMENTO DE MAQUINARIA

Bogotá Barranquilla Bucaramanga Cali Ibagué Vanizales Medellín Sincelejo Valledupar



DESCUBRÍ A ZENAIDA OSORIO? por un audio de la radio web del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), una entrevista de la que no pude despegarme hasta haberla escuchado y desmigajado varias veces. Contacté a Zenaida con la intención de que explicara en estas páginas su visión sobre la memoria y la historia. ¿Cómo se ve la memoria? ¿Hay una resonancia de la memoria? ¿Por qué funciona la confianza en lo visual? ¿Imagen = Memoria = Historia?

En el audio del MACBA, Zenaida Osorio explica su interés por los archivos fotográficos públicos y su trabajo de investigación del archivo de Acción Cultural Popular (ACPO), la fundación que, según los relatos más escuchados, creó un sacerdote en la década de 1940, en Sutatenza (en Boyacá), para llevar ocio y educación a los campesinos de la zona. Me dejó inquieta ser consciente de toda la confianza histórica que tenemos, como sociedad, en lo visual. Una confianza que estructura nuestra propia memoria oficial —la representación oficial de los hechos— y que nos hace pensar como pensamos (individual y colectivamente). Esa memoria es un producto comisariado, de imágenes escogidas especialmente para guardar, archivar y transmitir un acontecimiento. Para contarlo de una manera específica.

En esta conversación, Zenaida expone sus investigaciones a través de sus recomendaciones visuales para quienes trabajan con archivos institucionales de los siglos XIX, XX y XXI.

«Primero, verificar cómo se encuentra el archivo: el nombre de cada carpeta (nombres que en sí mismos ya son información), los temas usados para la clasificación, la cantidad de ítems en cada contenedor. Esos archivos que hicieron las instituciones, tanto privadas como públicas a mediados del siglo XX, fueron empíricos: alguien decidió que había algo que demostrar y decidió hacerlo con una foto. Esa organización inicial contiene información sobre cómo se veía el mundo en el momento de hacer esa imagen que hoy consideramos memoria».

Seminario al Servicio y en Defensa de los Agricultores Colombianos

Un Servicio de Prensa de ACCION CULTURAL POPULAR

BOGOTÁ, DOMINGO 22 DE ABRIL DE 1964

La Agraria Coopera en Parcelaciones

Más de 200 millones ha prestado a familias campesinas para comprar tierras

El Pueblo Solidario con su Presidente

Destituido Molina de la U. Libre

No hay alimentos, pero sí alcohol

La vivienda campesina un drama sin solución

Guerra a la Ignorancia en Marquetalia

Mueren 260 Personas por un Gol Anulado

39 Nuevos Líderes Inician sus Tareas

Deportistas Rurales Tendrán Reglamento

El Campesino

El hombre y la literatura

Temas para el hogar

El alcoholismo es una enfermedad que destruye a la sociedad y a la familia

El Olimpo griego

El hombre y la literatura

Temas para el hogar

El alcoholismo es una enfermedad que destruye a la sociedad y a la familia

El Olimpo griego

El hombre y la literatura

Temas para el hogar

El alcoholismo es una enfermedad que destruye a la sociedad y a la familia

El Olimpo griego

El hombre y la literatura

Temas para el hogar

El alcoholismo es una enfermedad que destruye a la sociedad y a la familia

El Olimpo griego

El hombre y la literatura

Temas para el hogar

OTRA VEZ LA CHICHA AMENZA LOS CAMPOS

El alcoholismo sigue azotando a la población rural

Los agricultores necesitan hoy más que nunca el apoyo de los organismos de crédito y de las entidades de fomento rural...



En el estado de embriaguez, el hombre pierde todo sentido de dignidad y olvida el respeto por sí mismo y por los demás.

No hay alimentos, pero sí alcohol

La vivienda campesina un drama sin solución

Guerra a la Ignorancia en Marquetalia

Mueren 260 Personas por un Gol Anulado

39 Nuevos Líderes Inician sus Tareas

Deportistas Rurales Tendrán Reglamento

El Campesino

El hombre y la literatura

Temas para el hogar

El alcoholismo es una enfermedad que destruye a la sociedad y a la familia

El Olimpo griego

El hombre y la literatura

Temas para el hogar

El alcoholismo es una enfermedad que destruye a la sociedad y a la familia

El Olimpo griego

El hombre y la literatura

Temas para el hogar

El alcoholismo es una enfermedad que destruye a la sociedad y a la familia

El Olimpo griego

El hombre y la literatura

Temas para el hogar

El alcoholismo es una enfermedad que destruye a la sociedad y a la familia

El Olimpo griego

El hombre y la literatura

CONVERSION, LUCHA, PROGRESO

Al leer un periódico o a escuchar la radio, nos enteramos de muchas noticias desagradables...

El mayor de los males es el que está en nosotros: el vicio, el pecado.

Los hombres luchamos contra todos los males...

El cristiano lucha también contra el pecado, contra el vicio, contra el mal que hay en su interior...



La Cuaresma es un tiempo en el cual la Iglesia nos invita a reconocer nuestros pecados...

¿Deseamos cambiar nuestra vida?

¿Tememos desear de mejorar, de cambiar?

¿Qué nos impide progresar?

¿Cuál será nuestra lucha, nuestra conversión en esta cuaresma?

Una oración por todos

Padre Nuestro...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

EL CAMPESINO

BOGOTÁ, DOMINGO 22 DE ABRIL DE 1964

LA PALABRA DE DIOS

La Comunidad Verdal es un grupo de campesinos que viven en la zona de Veredal...

La Cuaresma es un tiempo en el cual la Iglesia nos invita a reconocer nuestros pecados...

¿Deseamos cambiar nuestra vida?

¿Tememos desear de mejorar, de cambiar?

¿Qué nos impide progresar?

¿Cuál será nuestra lucha, nuestra conversión en esta cuaresma?

Una oración por todos

Padre Nuestro...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

EL CAMPESINO

BOGOTÁ, DOMINGO 22 DE ABRIL DE 1964

LA PALABRA DE DIOS

La Comunidad Verdal es un grupo de campesinos que viven en la zona de Veredal...

La Cuaresma es un tiempo en el cual la Iglesia nos invita a reconocer nuestros pecados...

¿Deseamos cambiar nuestra vida?

¿Tememos desear de mejorar, de cambiar?

¿Qué nos impide progresar?

¿Cuál será nuestra lucha, nuestra conversión en esta cuaresma?

Una oración por todos

Padre Nuestro...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Perdonanos Señor...

Una vez abierta la carpeta, revisados los títulos que enumera o los temas que insinúa, su siguiente recomendación es «mirar el reverso con ojos de interrogación, qué quieren decir las inscripciones que allí aparecen: números con sellos, porcentajes anotados a manos, dibujos de líneas en diagonal. Asaltan los prejuicios: si encontramos un papel archivado que contiene un Picasso, un canon estándar, se invierten todos los esfuerzos en tratar de entender qué significó una raya en ese papel. Pero cuando encontramos esa raya que no está validada de antemano en el reverso de una foto, es posible que la dejemos pasar. Ahí es la mirada la que genera algo. Por eso es fundamental revisar los datos del reverso de cada imagen, para no saltarse nada, para revisar esos dibujos, palabras, números que aparecen o desaparecen.

Umberto Eco decía en las apostillas de *El nombre de la rosa* que cuando se va a contar, se tiene que tener un mundo perfectamente amoblado, porque lo que se pone en el papel parte de un mundo que no está en el papel. Por eso creo que cuando se revisan estos archivos, se puede tirar del hilo de varios temas si quien revisa tiene un mundo amoblado. Es importante contar con indicaciones puntuales de cómo ir tirando hilos para cualquiera que esté estudiando una imagen».

“Libro impreso, apareamiento, página 49”. Con esos datos del reverso empecé a buscar en los libros de ACPO hasta encontrar la imagen publicada. La carpeta en la que estaba archivada esa imagen se titulaba “Niños acompañados en diferentes actividades”. Y pude reconstruir la sesión fotográfica de la que esta imagen formó parte. El fotógrafo dispuso a varios niños exhibiendo diferentes animales».

Zenaida explica que es fundamental entender cómo se construyeron esas imágenes que después entraron a formar parte de la memoria visual de ACPO. Y para eso, la inversión de tiempo, de mucho tiempo, es imprescindible. La investigación «no es un problema de formatos administrativos, de teorías genéricas: es un problema de inversión temporal».

La siguiente recomendación metodológica es hacer seguimientos visuales. En otra carpeta marcada con «Niños gaminés», Zenaida pudo reconstruir

también la sesión fotográfica, con los niños riendo entre un repertorio de “posturas posadas” de los gaminés que esperaban obtener. O la secuencia de los campesinos alcohólicos o vestidos según el imaginario urbano.

«En términos de Charles Sanders Peirce diríamos: la gaminidad no es algo que está fuera, la gaminidad existe en primeridad. Yo me imagino a cada curador buscando la gaminidad en primeridad. Lo mismo con un cuerpo que debe contener la campesinidad. En las secuencias de las sesiones fotográficas se muestra cómo se va creando ese campesino: un hombre con ruana, con sombrero, con ruana y sombrero, leyendo el periódico, despeinado, tirado en el piso. Son fotos gestionadas. Reconstruir la sesión fotográfica ayuda a entender cómo se estaba creando la información.

La confianza en lo visual es un tema central que estoy buscando discutir. Porque no se trata de un tema de analfabetas, de lo joven o lo popular, producir una imagen es costoso, y más en los años 1940. Son las instituciones privadas y públicas las que han confiado en lo visual: han confiado en la imagen para persuadir, para demostrar, en ciencia, en religión. Ya en los 1980 en *El acto fotográfico*, Philippe Dubois escribió que lo importante no es qué significa una foto ni qué representa: lo importante es arriesgarse a pensar con qué podría tener que ver. ¿Cuál es el universo que está construyendo?

De la carpeta de los “Niños gaminés” llegué a “Sexo y matrimonio”: “Un remedio para la procreación irresponsable, es decir para que no haya más seres abandonados, deberá consistir en una educación correcta, en una comprensión total del comportamiento sexual en los derechos de los hijos. La decisión de tener o no tener hijos debe ser tomada con inteligencia y serenidad por los esposos. Engendrar o no engendrar hijos es un asunto de máxima gravedad y seriedad. Exige a los padres el uso racional de su inteligencia y voluntad para hacerlo en forma responsable y cristiana”. Debajo de los niños se apunta: “Algunas personas han tratado de buscar un remedio a este problema y creen haberlo encontrado en la fundación de guarderías, salacunas, orfanatos y demás instituciones dedicadas a proteger en mayor o menor grado, con más o menos acierto, a niñas y niños abandonados. En muchos casos se considera que los niños han sido víctimas del abandono y se dedican al vicio o al crimen. Lo único que merecen, en este caso, es el castigo

de delincuentes. Se crean entonces escuelas correccionales y cárceles para menores. Estas dos clases de instituciones, al parecer buenas, no constituyen la verdadera solución al problema”.

Una de esas mismas fotos aparece en el periódico de ACPO para acompañar un artículo titulado “La ciudad no es para el campesino”. La lección es fácil y directa. Amigo lector: si se muda a la ciudad, esta lo expulsará y sus hijos terminarán siendo niños gaminos. Mi reflexión se centra en eso que está haciendo una exposición: en situar fotos y exponer las ficciones profesionales e institucionales sobre esas fotos. Y en cómo y dónde negociar aquello que estamos historizando, memorizando, patrimonializando.

Volvemos al inicio: una de las ideas de esta investigación es invitar a pluralizar lecturas, a reírnos de las que ya tenemos, a ponerlas en otros contextos, a ver otras alternativas. ¿Lo que hacemos es tomar las fotos (o piezas sonoras o cartas) como objetos por sí solos, como fetiches contemporáneos que se suponen contenedores de verdad, y los exhibimos con recursos museográficos nuevos? Y esa pregunta es radical cuando se trata de dineros públicos, destinados a financiar conocimiento público.

Otra recomendación es buscar a los fotógrafos, seguirlos. Me preocupa la presunción sobre lo que merece autoría. Y la clasificación rápida sobre temas y piezas que no nos interesa patrimonializar ni incluir en archivos públicos.

En las imágenes de ACPO, se intuye además una evolución: las primeras imágenes se atribuyen a la propia fundación; unos años después, aparecen sellos en el reverso con datos básicos que incluyen el nombre de fotógrafos o agencias fotográficas. Revisando los sellos y las etiquetas mecanografiadas se entienden las colaboraciones internacionales en la mediación para archivar, y la intención de enseñar a hacerlo. Esos papeles pegados en el reverso de las fotos también dan cuenta de cómo se conciben los derechos de la imagen: la palabra prohibido multiplica su presencia.

Las recomendaciones de Zenaida tiran también del hilo de lo que está investigando y sobre lo que centra sus discusiones: la memoria comisariada y homogeneizada globalmente. El mismo tipo de imagen de un campesino fumando y leyendo el periódico bajo un árbol

se repite en Colombia, México, Libia, España... Y esto se hace latente al estudiar el trabajo y la evolución de los fotógrafos que se recopilaban en el archivo de ACPO, en esa historia única y tradicional que tenemos asimilada. Absorbida y apropiada.

«Trabajo la argumentación visual: que no siempre haya que explicar las imágenes con palabras, sino que las preguntas surjan de hacer cosas con ellas. En mi trabajo, valoro las estrategias visuales y de pensamiento que provienen del arte, por ejemplo, de artistas del siglo XX contemporáneos de las imágenes que estoy estudiando. Como el diario de Hanna Hoch, el atlas de Aby Warburg o los montajes de Marta Rosler. Unos y otras prefieren las paredes y las mesas para ver las imágenes. Junto con estudiantes montamos una pared con más de 3 000 fotos del archivo de ACPO y esa pared nos hizo muchas preguntas.

Instituciones globales como la ONU o la Unesco producían información visual internacional, prestaban asistencia técnica para enseñar a producir documentación visual necesaria para, por ejemplo, enseñar a vacunar vacas. Se trataba un problema global: sacar del atraso a todos esos habitantes rurales. La solución era enseñarles a leer y a escribir. La Unesco apoya intensamente este trabajo. Agencias internacionales, como Reuters o AFP, enviaban fotografías a la fundación sobre experimentación científica en incubadoras y procreación responsable. Así, los fotógrafos colombianos aprendieron a hacer fotos con unos estilos contemporáneos estandarizados que identificaban en las imágenes que recibían. Entienden qué y cómo se debe mostrar, entienden las demandas de las instituciones en cuanto a la fiabilidad de la información visual, entienden que deben componer un set de fotos para explicar el antes y el después de los procesos. Insisto: me interesa documentar las formas de la confianza visual: entregarle a lo visual la información y que lo visual sea la forma de persuasión.

Al hacer seguimiento a los fotógrafos del archivo de ACPO, encontramos que sus trayectorias no eran homogéneas, que unos fueron fotógrafos de la presidencia del país, otros tenían conexiones internacionales. Tuvimos la oportunidad de entrevistar a algunos ayudantes de esos fotógrafos, que tenían unos 15 años cuando se hicieron las fotos. Cada uno tiene su propio relato de cómo materialmente se gestaba la información, de cómo eran las relaciones con los fotógrafos y entre ellos, de las expectativas de las instituciones».

Uno de ellos contó de la vez que fueron en avión desde Bogotá a Sutatenza y lo que significaba la producción de la sesión fotográfica: el avión aterriza primero para dejar al fotógrafo para que pudiera hacer fotos del avión llegando. Varios, por supuesto, tienen sus propios archivos: estos sirven para abrir de nuevo la discusión sobre lo que cada uno guarda, patrimonializa. Me interesa estudiar la serialidad de estas imágenes dentro del marco de los estudios globales: toda esa información en serie se reproducía, desde su origen su destino fueron las copias. Se trataba de ver lo mismo, al mismo tiempo, en todas partes, con el liderazgo de la Unesco, la ONU, ACPO.

¿Qué estamos memorizando? ¿Qué estamos archivando? Mi invitación es a revisar nuestras ficciones, nuestras memorias cambiantes, nuestros objetos que suponemos contenedores de memoria, las versiones y las técnicas, la manera como vinculamos esas ideas de memoria con los objetos y con las profesiones contemporáneas (como la confianza en las curadurías para activar esas memorias).

Las memorias son inestables y cambiantes. Se deben inventar mundos completos en los que las imágenes tengan otras relaciones con problemas, sujetos o asuntos inesperados. Propongo desordenar la manera oficial en la que estamos acostumbrados a pensar una cosa como ACPO: quizá así creamos nuevo conocimiento.

Estoy llamando la atención sobre esos archivos institucionales. El de ACPO es uno de ellos, pero todos están ahí, los de los institutos de crédito, los de los institutos agropecuarios, los de la policía, los escolares y universitarios. Todas las instituciones públicas del siglo XX tienen, o tuvieron, archivos fotográficos. La información durante el siglo XX se confió a las imágenes industriales. El esfuerzo es para dirigir la atención a lo que estuvo en juego allí y no solo al problema simplificado de digitalizar lo analógico: la migración técnica es filosófica, política, estética.

Recientemente, me han interesado los blogs de ciencia y de tecnología de Netflix. Las series se tratan como un producto industrial que suponen una organización industrial: se requiere un formato estándar para realizar las series, con temporadas y capítulos. La información visual institucional del siglo XX también es industrial, y más la cinematográfica y la fotográfica. Ello demanda una visión transnacional y serial al estudiar estas imágenes para hacerlas parte de relaciones económicas, políticas y sociales, que no se entienden si insistimos en los enfoques nacionales. ACPO en Colombia es un buen laboratorio para ello.

Existen estándares muy fuertes y relaciones muy unilineales entre imagen, memoria e historia. Solo insisto en que debemos ocuparnos, como lo hacemos con Netflix, de estudiar los protocolos —visuales, políticos y técnicos— con los que creamos imágenes de vacas, de cultivos de aguacates, de campesinos y niños gamines o desplazados, a la vez que los memorizamos y patrimonializamos oficialmente desde el Estado y con dineros públicos».



ACCION CULTURAL POPULAR (ACPO)
 EDITORA DOSMIL
 Archivo Fotográfico

Fecha Agosto 15/20 Neg _____
 Lugar _____
 Fotógrafo _____
 TEMA Educación
 Motivo Orientación Familiar
 De iz. a der. _____
 Publicada Educación #930

NOTAS

- 1 Este artículo es una conversación con la Dra. Zenaida Osorio.
- 2 Zenaida Osorio es docente e investigadora en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Autora y editora de varios libros, entre ellos *Las imágenes queridas: ACPO*. Netflix (Unesco, 2019); *10 estrategias para estudiar archivos fotográficos institucionales del siglo XX* (2018); *¿Por qué no se organiza? Las no preguntas formas de control social* (2009); *Haga como que: la violan, le pegan* (2007). Tesis de doctorado con distinción cum laude, «La confianza visual: fotografía en la prensa colombiana 1830-1914», dirigida por Amparo Moreno Sardá, en 2015 en la Universidad Autónoma de Barcelona.

JULIA MARTÍNEZ CANO*

VEINTICINCO

AÑOS DE

MEMORIA

PARCI

A L

Fecha de recepción: 21 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 31 de julio de 2019

Sugerencia de citación: Martínez Cano, Julia. 2019. Veinticinco años de memoria parcial. *La Tadeo DeArte* 5, n.º 5, 2019: 232-241. **doi:** 10.21789/24223158.1549

* Personal investigador en formación del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. Doctoranda en Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha, España

julia.martinezcano@uclm.es
<https://orcid.org/0000-0002-9897-3278>

ESTA RESEÑA analiza el total de aportaciones que componen el libro *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*, coordinado por Asunción Castro y Julián Díaz y publicado en Sílex en 2017 (ISBN 978-84-7737-530-2), lo que explica la idoneidad de su lectura en 2019 cuando se cumplen 80 años del fin de la guerra civil española y la interpretación que de ella se hizo en la dictadura de Franco.

IN THIS REVIEW it is analysed every contribution of the book *XXV years of peace. Society and culture in Spain in 1964*. It was coordinated by Asunción Castro and Julián Díaz and published by Sílex editorial in 2017 (ISBN 978-84-7737-530-2). It is also explained the suitability of reading this book in 2019, when people commemorate the 80 years of the end of the Spanish Civil War and what interpretation did the dictatorship of it.

RESUMEN

ABSTRACT

XXV AÑOS
XXV YEARS OF PEACE

DE PAZ,

FRANQUISMO,
FRANCO DICTATORSHIP

PAZ, GUERRA
PEACE

CIVIL ESPAÑOLA,
SPANISH CIVIL WAR

PROPAGANDA,
ADVERTISEMENT

1964.
1964

DEDICADA A LA EDICIÓN de libros de historia, arte y museología, Sílex cuenta con una línea especializada en ensayo académico, «Sílex universidad», que coedita con investigadores de prestigio de diferentes universidades. En 2017, bajo la coordinación de Asunción Castro y Julián Díaz, publicó *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*. Se trata de un libro que compila los análisis de la celebración de los veinticinco años de paz, desde la óptica de expertos en historia contemporánea, historia del arte y literatura. Esto da lugar a un planteamiento interdisciplinar no solo sobre los eventos preparados para la conmemoración, sino también, del panorama político, social y cultural de las décadas centrales del siglo XX en España.

El Plan de Estabilización de 1959, que ponía fin a la autarquía del primer franquismo, pretendía consolidar y liberalizar la economía española. Ciertamente, los objetivos fueron alcanzados con bastante rapidez. Los bajos precios de las materias primas y los productos energéticos, las nuevas fuentes de financiación exterior, las divisas de turistas y la entrada de capital y bienes internacionales que había desbloqueado el fin de la política intervencionista consiguieron lo que se ha llamado «el milagro económico español». Este enorme crecimiento posibilitó notables cambios monetarios para los ciudadanos españoles, como el incremento en el poder adquisitivo y la consolidación de una clase media. Sin embargo, estos no vinieron acompañados de mejoras sociales. Santos Juliá subraya que, de hecho, los años sesenta no son el comienzo de un proceso de modernización, sino «la reanudación de una historia paralizada por una voluntad política victoriosa al término de una guerra civil».¹

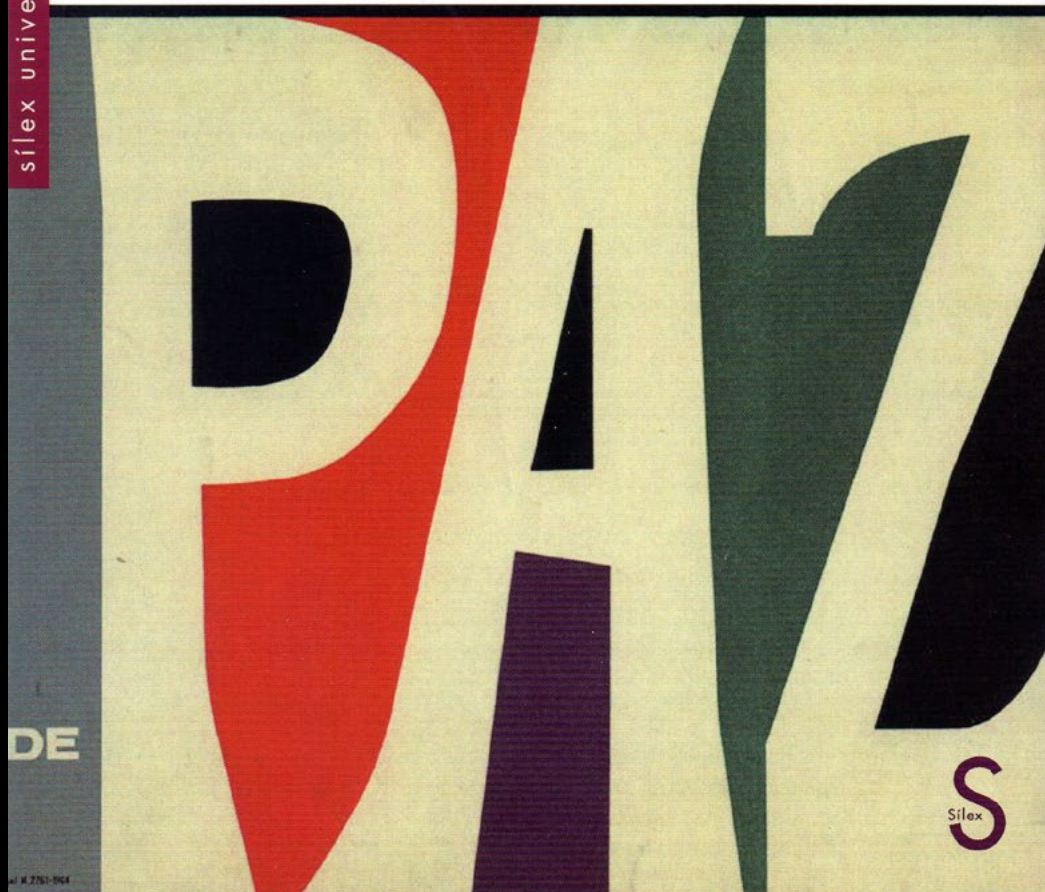
Bajo esta premisa, se presenta la primera parte del libro: «El contexto. Sociedad, cultura y política en la década de los sesenta», un conjunto de capítulos que abordan el panorama de 1964, año de la campaña propagandística. Antonio Cazorla inicia este bloque con el capítulo «Delante del espejo: la España real de 1964». En él, establece cuatro puntos utilizados por el franquismo para negar la memoria y legitimar la dictadura en una realidad parcial. La paz, el orden, el progreso y la figura del caudillo, primero como militar invicto y después como gobernante sabio, fueron los instrumentos al servicio de la integridad del régimen. Sin embargo, Cazorla concluye que esta campaña de propaganda fue la apoteosis de un caudillo ególatra y un espejo deformado y manipulado de la realidad de España.

Ángela Cenarro muestra en «Entre el cambio y el inmovilismo: las mujeres españolas en los años sesenta» los cambios de concepción del papel femenino durante la dictadura. Si bien en el primer franquismo, las políticas de represión habían apartado a la mujer del mercado laboral y se habían centralizado en su cuerpo y sexualidad al convertirla en reproductora de la nación, el fin de la autarquía, la transformó en agente activo de la migración para empleo del servicio doméstico. La autora especifica que, en la década de los sesenta, la mujer pasa a ser consumidora de bienes debido al aumento del poder adquisitivo, reforzado por el ideal de mujer moderna de Occidente y con posibilidad de acceder a educación y empleo siempre y cuando no descuidara su tarea de esposa y madre. Por último, plantea la existencia de espacios públicos legales donde se dieron cabida identidades múltiples: mujeres jóvenes, mujeres obreras, etc. que, en definitiva, reformularon el significado de ser mujer en la España de Franco.

XXV AÑOS DE PAZ FRANQUISTA
SOCIEDAD Y CULTURA
EN ESPAÑA HACIA 1964

Asunción Castro
Julián Díaz (coords.)

sílex universidad



En el ámbito artístico, Jorge Luis Marzo resume las relaciones entre los artífices y el régimen en las décadas centrales del siglo XX: «Rompiendo las paces». Presenta al dictador en los años cincuenta como garante de la diversidad de prácticas, que concebía al artista como mero ejecutor y que invitaba a «abandonarse» ante el arte, ya que este estaba separado de su vida social. Sin embargo, los principales artistas informalistas de los sesenta cesaron las relaciones con el régimen debido a las denuncias de la crítica internacional ante este vínculo y por el auge de actitudes y actividades manifiestamente antifranquistas en España. Algo que, no obstante, podían permitirse gracias a la independencia económica que les había posibilitado el contacto con galerías. El declive del estilo como imán internacional del arte permitió que nuevos grupos y prácticas artísticas más propias de la subcultura dinamizaran el panorama artístico con mayor conciencia de las condiciones laborales y sociales del artista. El autor concluye que si el propósito de la campaña era acabar con el arte como instrumento que vehicula cosas más allá de la superficie, la posición antifranquista orientó sus esfuerzos en conseguir que los públicos no vieran obras de arte, sino instrumentos de rebeldía y libertad.

Asunción Castro centra su análisis del contexto franquista en una publicación periódica. «Síntomas de cambio: sociedad y cultura en el semanario Triunfo en torno al año 1964» presenta este instrumento de comunicación como uno de los medios de información cultural más representativos del auge del pensamiento crítico y progresista. De esta manera, el semanario *Triunfo* cumple un papel antagonista frente a la celebración de los veinticinco años de paz, cuyos eventos, matiza la autora, procura evitar. En ese sentido, aquellos contenidos sociales y políticos susceptibles de ser perjudicados por la censura son desplazados en favor de artículos de política internacional y reseñas culturales de música, cine, teatro y libros que revelan que un sector de la sociedad ya caminaba en dirección contraria al pensamiento político del régimen.

La necesidad de legitimación política que culminó en la campaña propagandística de 1964 también instrumentalizó el ámbito educativo. Juan Sisinio Pérez Garzón analiza los manuales de María Comas y Rumeu de Armas para explicar «¿Qué historia aprendían “los chicos del PREU” en 1964?». Con un pensamiento de futuro, las élites que dirigirían el país recibían una asignatura obligatoria de historia de España enfocada a la Edad Moderna y la Contemporánea: desde los

Reyes Católicos hasta el presente, una suerte de analogía del esplendor cultural y el progreso que el Caudillo vaticinaba para España. El autor detalla este planteamiento con ejemplos concretos de estos manuales, como el papel del país en las relaciones internacionales pacíficas y la ruptura con la tradición, indispensables para la pretendida integración en la Comunidad Económica Europea.

Al hilo de la enseñanza reglada, José María Barreda, analiza la repercusión de la campaña de 1964, en la provincia de Ciudad Real, a través de información y propaganda del régimen, pero especialmente, los estudios de José María Martínez Val, Subjefe Provincial del Movimiento, Vicepresidente de la Diputación y Director de los Institutos de Enseñanza Media y de Estudios Manchegos. De esta manera, define que la multitud de actos, presentaciones, eventos, aperturas de colegios bajo el nombre de los XXV años de paz y la distribución de propaganda en diversos formatos (prensa, radio, televisión, cine) fueron actos de información y formación que, como en cualquier régimen autoritario, resultaron ser la prioridad política.

Silvia del Álamo cierra la primera parte de este libro con el estudio «La orientación productivista del franquismo en las ordenaciones de montes públicos: 1959-1975». Tras una retrospectiva de la ordenación de montes y la selvicultura intensiva, la autora procede a explicar la transformación que sufren los montes españoles a partir de la década de los 60. En esos años, el mercado de madera estaba en alza, pero, sin embargo, España era deficitaria de este producto. A ello se suma la modificación de los usos y aplicaciones tradicionales de la madera que habían propiciado el desarrollo científico, tecnológico e industrial. La autora explica la política seguida en materia de ordenación de montes para transformar los productos típicos del Mediterráneo en los demandados mundialmente, como madera aserrada y para pasta, propios de los montes de clima templado. Por último, pone el acento en un análisis crítico de la situación revertida en España, que pasó de importar madera a exportarla, pero que, desde el punto de vista ecológico, tuvo deficiencias.

La segunda parte del libro se centra, concretamente, en la celebración de los fastos de la campaña propagandística. Abre esta sección Ramón Vicente Díaz del Campo con el capítulo «Nuevos relatos del régimen: carteles para XXV años de paz». El autor centra su estudio en la utilización del cartel para la difusión del concepto de paz como sinónimo de prosperidad económica y

estabilidad política, y justifica así que el ejemplar escogido por concurso para la campaña fuese el de Julián Santamaría. Una propuesta en la que la palabra PAZ, obligatoria en las bases de la convocatoria, protagonizaba un diseño contundente, puramente tipográfico. Los carteles fueron un medio de masas muy utilizado en todas las campañas institucionales a lo largo del régimen, más si cabe, en la exposición «España en Paz», constituida por 150 carteles informativos sobre deporte, educación, turismo, agricultura, etc., de los que el autor notifica una falta de estilo propio a la que, lejos de calificar como carencia, atribuye profesionalidad por buscar la solución más adecuada a cada problema.

Anna Scicolone analiza uno de los medios más eficaces de difusión de los XXV Años de Paz. «“¡Bajo la paz de Franco!” Un análisis de los noticiarios cinematográficos NO-DO de 1964» es un ensayo centrado en la sección Actualidad española de los noticiarios, producidos con motivo de la campaña en 1964. La autora analiza la pomposidad de los recursos utilizados: música imperial, imágenes de la bandera española con el yugo y las flechas superpuestas a las del noticiario y el papel de los locutores en el realce de las virtudes del Generalísimo. De esta manera, advierte la preponderancia de imágenes del Caudillo en actos públicos de inauguración de infraestructuras o protocolarios que dieran a entender que la paz franquista había traído el progreso al país. Así, la autora, presenta un moderno recurso al servicio de la dictadura que contaba poco y ocultaba mucho.

La campaña procuró imbricar todos los aspectos susceptibles de ser controlados por el régimen. Julián Díaz presenta en «XXV años de arte español. La última tentativa de construcción del Estado como obra de arte», el intento, sin éxito, de realizar en la exposición epónima un ejercicio de historia del arte más contemporánea en el país desde 1939, un ejercicio visual del arte de la paz franquista. El autor considera que la exposición fue un fracaso relativo porque, aunque señala que el mismo Fraga Iribarne constató el poco poder de convocatoria que tuvo, verdaderamente constituyó un éxito de participación de diseñadores, escritores y artistas. Se premiaron a tres artistas, Vázquez Díaz, Juan de Ávalos y Miguel Fisac, que, según el autor, no supone un ejercicio de reconocimiento a la modernidad, ni esta precisa de una actitud política progresista. En definitiva, Julián Díaz concluye que con este acto se cerraba un ciclo y un modelo de promoción artística ya obsoleta.

Por último, cierran esta segunda parte del libro Esther Almarcha y Rafael Villena con «La impresión de lo moderno: los volúmenes provinciales de los XXV años de paz». La campaña de conmemoración contó con todos los medios de difusión posibles y la línea editorial también fue uno de ellos. En 1964, se editaron ejemplares de todas las provincias que narraban los éxitos de la dictadura desde la victoria de 1939. Un ejercicio más de convertir la paz en progreso que sorprende por la modernidad iconográfica. Los autores destacan que se trata de un diseño formal y una edición esmerada y analizan los ejemplares de Albacete, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara y Toledo. Todos cuentan con una organización que pone el acento en la estructura geográfica, la social y administrativa, la espiritual y cultural, la folclórica y costumbrista, la viaria y turística y, finalmente, la económica. Un discurso potenciado por el uso de fotografías que, según indican los autores, supusieron un avance frente al pictorialismo imperante y el control político en los trabajos documentales.

La tercera y última parte del libro se centra en la literatura producida en torno a la década de los sesenta, la huella artística que denota la existencia de nuevos discursos intelectuales frente a la obsolescencia del discurso oficial. María Rubio presenta en «Los caminos de la paz franquista. Ideología y retórica en los libros de viajes de los 60», la utilización de este recurso como herramienta propagandística por parte del régimen, que no obstante también supuso un filtro del fracaso en la difusión del mensaje de paz. Tópicos literarios, lenguaje artificial y otros recursos supeditados al discurso identitario de la raza española no son óbice para la introducción de novedades como un relato unitario y homogéneo, escenarios reales en detrimento de los históricos y mayor presencia del diálogo, una actitud menos dogmática. La autora concluye con la reflexión de un viajero que contempla la caída del optimismo triunfante hacia las posturas más críticas que permitía el aperturismo.

Jesús María Barraón analiza en «Los poetas de posguerra en 1964: de revistas, editoriales, libros, censuras», la obra de poetas de posguerra publicada en 1964. Presenta el panorama de revistas y editoriales que dieron voz a estos artífices y centra su estudio en la definición de corrientes, autores y libros que permiten al autor discernir las diversas expresiones poéticas del momento: poesía social, esteticismo culturalista y nuevas formas protagonizadas por autores concretos. Reflexiona, además, sobre la arbitrariedad en el control que la censura hizo de la producción de estos poetas.

En materia teatral, José Corrales muestra un recorrido por los escenarios españoles en el año de la campaña. «La cartelera teatral de 1964. De Ionesco a Paso» manifiesta la existencia mayoritaria del teatro comercial en España frente a un impulso renovador que hizo poco ruido. En esta cartelera, el autor advierte la ausencia de efemérides triunfalistas propias de los XXV años de paz, en favor de obras frívolas, críticas con su tiempo, de clásicos españoles e incluso de autores extranjeros. Si bien indica que se hace presente la falla social y política de la España de 1964 y lo ejemplifica con obras de Mihura y Paso donde las heridas de la Guerra Civil y los tópicos sobre el carácter nacional están presentes.

Jesús Villegas aporta un análisis de la ironía en tres novelas que fueron publicadas en los meses siguientes a los actos de la campaña. «Inestabilidad narrativa frente a dogmatismo discursivo en los XXV años de Paz: ironía, desencanto y desorientación» da la clave con la que realizar la lectura de los tres ejemplos que propone para comprender cómo, frente a la pretendida estabilidad del régimen, la respuesta es una creciente inestabilidad ideológica que se hace presente a través de la ironía retórica.

Por último, cierra la tercera parte y el total del libro, la aportación de Matías Barchino, «La novela hispanoamericana y la cultura oficial franquista en los años 60». Centrado en una de las principales revistas del momento, *Cuadernos Hispánicos*, traza el panorama de la irrupción de la novela hispanoamericana en las letras españolas, considerada un signo de modernidad. Este testimonio queda recogido por las aportaciones de críticos jóvenes y literatos que contribuyeron en la publicación y desempeñaron un papel primordial en la recepción y difusión de la obra de los escritores americanos en España.

Este compendio transversal es una magnífica reflexión sobre el verdadero resultado de la campaña propagandística de los XXV años de paz. Demuestra que el pretendido mensaje de paz que venía a sustituir la victoria bélica fue un intento de consolidación del régimen que escondía una personalidad ególatra como la del Caudillo y un ejercicio de memoria parcial que negaba la realidad de gran parte de población. Lo que condujo a que, a pesar de la campaña, las reacciones contra el régimen se hicieran presentes en el tardofranquismo.

La lectura de este conjunto de ensayos resulta idónea en 2019, cuando se conmemoran los 80 años del fin de la Guerra Civil. No solo es pertinente revisar la historiografía sobre el conflicto, sino la instrumentalización hegemónica que de él consiguió el franquismo: la falsa paz que avivó un discurso protagonizado por *el silencio de los otros*² cuya repercusión llega a nuestros días.

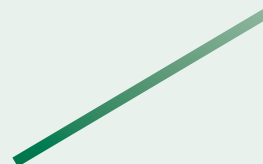
NOTAS

- 1 Santos Juliá Díaz, *Un siglo de España. Política y Sociedad* (Madrid: Marcial Pons, 1999), 186.
- 2 Se trata del documental homónimo dirigido en 2016 por Almudena Caracedo y Robert Bahar sobre la lucha de las víctimas del régimen franquista ante el «pacto del olvido».

REFERENCIAS

- Juliá Díaz, Santos. *Un siglo de España. Política y sociedad*. Madrid: Marcial Pons, 1999.

GAAL



ERÍA

UNA MIRADA A LA
EXPOSICIÓN SOBRE
LA OBRA GRÁFICA DE

JEAN-
JACQUES
LEQUEU

ANDRÉS ÁVILA GÓMEZ*

Fecha de recepción: 3 de junio de 2019

Fecha de aceptación: 31 de julio de 2019

Sugerencia de citación: Ávila Gómez, Andrés. Una mirada a la exposición sobre la obra gráfica de Jean-Jacques Lequeu. *La Tadeo DeArte* 5, n.º 5, 2019: 244-267. doi: 10.21789/24223158.1533

Petit Palais, París, 11 de diciembre de 2018-31 de marzo de 2019
Jean-Philippe Garric, Laurent Baridon, Martial Guédron
Comisarios científicos

* Investigador asociado del Centre de recherche HiCSA –
Histoire culturelle et sociale des arts, Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne, Francia

andresavigom@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-3883-2737>

RESUMEN

EL PETIT PALAIS, un edificio concebido por el arquitecto Charles Girault (1851-1932) con motivo de la Exposición Universal celebrada en París en 1900 y actual Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (Museo de Bellas Artes de París, desde 1902), ha servido recientemente como escenario para una excepcional exposición dedicada a la obra gráfica de Jean-Jacques Lequeu (1757-1826). En efecto, entre el 11 de diciembre de 2018 y el 31 de marzo de 2019, el Petit Palais acogió la exposición titulada «Jean-Jacques Lequeu. Bâtitseur de fantasmes», realizada en asocio entre la Bibliothèque nationale de France (BnF) y Paris Musées. El público pudo contemplar un conjunto inédito de 150 dibujos del arquitecto y pintor francés, «descubierto» en 1933 por el historiador del arte Emil Kaufmann (1891-1953), quien «exhumó» de la BnF una parte importante de la obra de Lequeu, mencionándolo por primera vez en su *Von Ledoux bis Le Corbusier, Ursprung, und Entwicklung der Autonomen Architektur*¹ y más tarde en el célebre *Three Revolutionary Architects. Boullée, Ledoux, and Lequeu*.²

Los dibujos expuestos en el Petit Palais forman parte del conjunto de archivos personales que el propio Lequeu donó, en 1825 poco antes de su muerte, a la antigua Bibliothèque royale, gracias a lo cual hoy es posible estudiar este valioso material, parcialmente consultable en línea a través de Gallica, la biblioteca digital de la BnF.

Para llevar a cabo una exposición de esta magnitud sobre la obra de una figura tan controversial y paradójicamente poco estudiada dentro de la historiografía de la arquitectura, se estructuró un equipo de comisarios científicos conformado por el arquitecto e historiador de la arquitectura Jean-Philippe Garric³ (profesor titular en la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) y los historiadores del arte Laurent Baridon (profesor titular en la Université Lumière-Lyon II) y Martial Guédron (profesor titular en la Université de Strasbourg), quienes apoyados en sus investigaciones académicas y personales dieron forma a este proyecto colectivo que propone una lectura renovada de la obra de Jean-Jacques Lequeu.

La preparación de la exposición constituyó igualmente una oportunidad única para profundizar y complementar la información sobre aspectos desconocidos de la vida de Lequeu, la cual sin embargo, conserva episodios ocultos en una atmósfera de misterio: vale la pena recordar que a su muerte, Lequeu había vivido siempre solo, sin dejar

ningún heredero, y teniendo únicamente como familia una prima lejana. Durante largo tiempo, el desconocimiento del personaje y de su obra contribuyeron a la elaboración de un mito cuestionable —lo cual explica en parte el título de la exposición—, tal y como lo señaló en 1990 el historiador de la arquitectura Werner Szambien, al publicar «L'inventaire après décès de Jean-Jacques Lequeu»:

On savait que l'auteur de *L'Architecture civile* était né le 14 septembre 1757 à Rouen, mais son œuvre de dessinateur est tellement exceptionnelle, tellement moderne peut-être, que ses exégètes principaux ont eu du mal à admettre son décès, voire son existence à une période historique précise. Laisser planer un doute était tentant : Lequeu pauvre dessinateur au cadastre de Paris, devenait alors le comte de Saint-Germain de l'histoire de l'architecture... La preuve de sa mort est aussi celle de son existence. Aussi longtemps que l'on ne connaissait pas les circonstances précises de son décès, Lequeu bénéficiait d'une actualité fantomatique dont la fragilité se révèle dans l'ensemble des publications récentes^[4] sur l'architecture "révolutionnaire" chère à Emil Kaufmann.⁵

Es importante señalar brevemente los principales elementos que ayudan a entender la trayectoria del personaje: al haber nacido en el seno de una familia de ebanistas instalados en la ciudad normanda de Rouen, Jean-Jacques Lequeu siguió una formación de dibujante técnico en la prestigiosa École publique et gratuite de dessin de Rouen, mostrando desde muy temprano su talento y su gusto por el oficio, gracias a lo cual fue recomendado por sus profesores para continuar su formación en París. Instalado en la capital en 1779, Lequeu tuvo la oportunidad de trabajar junto al célebre arquitecto Jacques-Germain Soufflot (1703-1780) quien en aquel momento se ocupaba de la construcción de la iglesia de Sainte Geneviève (edificio conocido actualmente como el Panteón). Sin embargo, la muerte en 1780 del eminente patrón y protector, condujo a Lequeu hacia otros rumbos: primero, trabajando algunos años con Soufflot Le Romain, sobrino del antiguo maestro; y más tarde, ya sin ninguna clientela a la cual servir, oficiando

como funcionario en la oficina de catastro del Ministère de l'intérieur donde trabajaría hasta 1815. Durante aquellos años difíciles, Lequeu intentaría vanamente alcanzar algún grado de celebridad y reconocimiento a través de los concursos públicos de arquitectura en los cuales presentaba proyectos, sin lograrlo y debiendo resignarse con el paso de los años a producir una prolífica e innovadora *architecture de papier* [arquitectura de papel] que nunca llegaría a ser construida.

Es así como, siguiendo el relato de la atípica trayectoria de Lequeu, la sobria escenografía realizada por Studio Tovar (Alain Batifoulier y Simon de Tovar) para la exposición «Jean-Jacques Lequeu. Bâtitseur de fantasmés», privilegió un recorrido temático logrando poner en relación las múltiples y controvertidas facetas creadoras del artista como dibujante, pintor y arquitecto. La exposición abría con una serie de extravagantes autorretratos —que inexorablemente evocan la obra del escultor alemán Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783)—, en lo que constituye una búsqueda profunda de emociones a través de las expresiones faciales, y que Lequeu utilizará permanentemente en los retratos masculinos y femeninos. A continuación, la exposición ofrecía una serie de dibujos de tipo técnico: planchas magistralmente realizadas en las cuales el joven Lequeu exhibía toda su pericia, jugando con la geometría analítica y la teoría de sombras. Dentro de esta producción heterogénea, los proyectos arquitectónicos del artista ocupan la mayor parte de la exposición, testimonio de una erudición ecléctica que supo conjugar, en diferentes momentos, referencias antiguas, bíblicas o fantásticas, para recrear desde mapas hasta paisajes y jardines en los cuales la naturaleza se funde con arquitecturas cosmopolitas y a menudo extravagantes, casi oníricas. El recorrido de la exposición adquiere el sentido de un viaje iniciático cuando la arquitectura se hace presente con edificios y jardines eclécticos y cargados de simbología: templos en llamas, pabellones con formas animales, kioscos que se pierden en grutas laberínticas, etc. Por último, la exposición invitaba a descubrir una serie de dibujos eróticos que oscilan entre una idealización heredada de la estatuaria propia de la Antigüedad y un naturalismo anatómico provocador.

Sin duda, la exposición «Jean-Jacques Lequeu. Bâtitseur de fantasmés» ha logrado interrogar el carácter especulativo y autónomo de una obra tan

poderosamente influenciada por la cultura visual de la época, subrayando el carácter innovador a nivel temático y en lo que respecta a las soluciones estilísticas y a las orientaciones estéticas formuladas por el artista, gracias a la rica cultura artesanal y técnica puesta al servicio de su visión sobre la naturaleza, el cuerpo humano (incluso sobre la sexualidad y su práctica), el entorno construido y hasta las ideas políticas. Llama la atención la extraordinaria contemporaneidad de su obra, que se nutre siempre de la citación, la parodia o la alteración, como también del gusto por la materia, lo orgánico y lo trivial.

Por otro lado, los ocho textos que conforman el hermoso catálogo homónimo, en gran formato y ampliamente ilustrado, escritos por los comisarios junto con otros cinco historiadores del arte y de la arquitectura (Valérie Nègre, Annie Le Brun, Corinne Le Bitouzé, Joëlle Raineau-Lehuédé y Elis Boeri), componen un conjunto de interpretaciones a la vez históricas y biográficas de la obra de Lequeu, que profundizan algunas de las hipótesis planteadas en la exposición y dejando simultáneamente abiertas algunas otras más complejas —y en algunos casos dispersas— surgidas durante el proceso de investigación.

La exposición ha servido además como pretexto perfecto para la aparición de otros textos que enriquecen el conocimiento en torno a la obra de Lequeu: se publicaron varios artículos y libros, y tuvieron lugar algunos eventos científicos en París. Así, por ejemplo, el 19 de diciembre de 2018 en el Petit Palais, se desarrolló el simposio «Voisinages de Lequeu: questions partagées et portraits croisés» con ponencias de investigadores como Émilie d'Orgeix, Valérie Nègre y Elisa Boeri.⁶ Igualmente, en artículos publicados en revistas especializadas, los comisarios de la exposición revisitaron diversos temas como por ejemplo: la historiografía en torno a Lequeu en el artículo titulado «Anachronisme et interprétation: l'historiographie de Jean-Jacques Lequeu»,⁷ o el contexto de creación de la obra de Lequeu en el artículo titulado «Incroyables et merveilleuses, les fabriques de parc de Jean-Jacques Lequeu»,⁸ Y resultarán desde ahora imprescindibles los dos libros publicados casi simultáneamente a la apertura de la exposición: se trata de *Lexique Lequeu*,⁹ de Baridon, Garric y Guédrón,¹⁰ y *Jean-Jacques Lequeu, un atlas des mémoires*, de la arquitecta e historiadora de la arquitectura Elisa Boeri.¹¹

NOTAS

- 1 Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier, Ursprung, und Entwicklung der Autonomen Architektur* (Vienn /Leipzig: Éditions Rolf Passer, 1933).
- 2 Emil Kaufmann, *Three Revolutionary Architects. Boullée, Ledoux, and Lequeu* (Philadelphia: The American Philosophical Society, 1952).
- 3 Recientemente, Garric ha sido también comisario de la exposición sobre el arquitecto Charles Percier (1764-1838), presentada en el Bard Graduate Center de Nueva York (del 18 de noviembre de 2016 al 12 febrero de 2017) y en el Château de Fontainebleau (del 18 de marzo al 19 de junio de 2017). Ver <https://www.bgc.bard.edu/gallery/exhibitions/2/charles-percier>.
- 4 Szambien se refería al polémico libro *Lequeu: An Architectural Enigma* (MIT Press, 1986), escrito por Philippe Duboÿ y cuyas controvertidas hipótesis se basan en el supuesto rol de Marcel Duchamp como artifice de una eventual manipulación del legado de Lequeu, conservado en la Bibliothèque nationale de France.
- 4 Werner Szambien, «L'inventaire après décès de Jean-Jacques Lequeu», *Revue de l'Art*, n.º 90 (1990): 104.
- 5 «Sabíamos que el autor de *L'Architecture civile* había nacido el 14 de septiembre de 1757 en Rouen, y sin embargo su obra gráfica es tan increíblemente excepcional, tan moderna quizás, que a sus principales exégetas les ha costado admitir su muerte, llegando incluso a poner en duda su existencia en un periodo histórico preciso. Dejar en el aire una duda así resultaba tentador: Lequeu, un pobre dibujante empleado del catastro de la capital, convertido por la posteridad en una especie de conde de Saint-Germain de la historia de la arquitectura... La prueba de su muerte es también la prueba de su existencia. Durante todo el tiempo en que no se conocieron las circunstancias precisas de su deceso, la figura de Lequeu estuvo investida de un halo fantasmagórico cuya fragilidad es patente en el conjunto de publicaciones más recientes sobre la arquitectura "revolucionaria" tan querida por Emil Kaufmann».
- 6 Las ponencias y debates se organizaron en torno a dos temáticas: «décrypter Lequeu» y «figures parallèles».
- 7 Laurent Baridon, Jean-Philippe Garric y Martial Guédron, «Anachronisme et interprétation: l'historiographie de Jean Jacques Lequeu», *Perspective* 1 (2018): 129-144.
- 8 Laurent Baridon y Jean-Philippe Garric, «Incroyables et merveilleuses, les fabriques de parc de Jean Jacques Lequeu», *Revue de la BnF* 57, n.º 2 (2018): 146-156.
- 9 Un total de 46 entradas (entre ellas: analogía, anatomía, dionisiaco, eclecticismo, gruta, rústico, voyerismo, etc.) a través de cuyas definiciones se evocan y cuestionan algunos de los trabajos anteriores sobre Lequeu. El léxico contribuye a la revisión historiográfica que constituye en sí misma la exposición, y plantea una apertura hacia numerosas pistas sobre la vida y obra de Lequeu que quedan aún por explorar.
- 10 Laurent Baridon, Jean-Philippe Garric y Martial Guédron, *Lexique Lequeu* (París: Éditions B2, 2018).
- 11 El libro de Elisa Boeri, *Jean-Jacques Lequeu, un atlas des mémoires* (París: Éditions des cendres, 2018), tiene su origen en la tesis doctoral «Architettura, Teoria e Rappresentazione negli anni della Rivoluzione Francese. I disegni dell'Architettura Civile di Jean-Jacques Lequeu, 1757-1826 alla Bibliothèque nationale de France», sustentada por la autora en 2016 (Università IUAV di Venezia y Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) y traducida al francés por Sarah Garric.

REFERENCIAS

- Boeri, Elisa. *Jean-Jacques Lequeu, un atlas des mémoires*. París: Éditions des cendres, 2018.
- Baridon, Laurent y Jean-Philippe Garric. «Incroyables et merveilleuses, les fabriques de parc de Jean Jacques Lequeu». *Revue de la BnF* 57, n.º 2 (2018): 146-156.
- Baridon, Laurent, Jean-Philippe Garric y Martial Guédron. «Anachronisme et interprétation: l'historiographie de Jean Jacques Lequeu». *Perspective. Actualité en Histoire de l'Art*, n.º 1 (2018): 129-144. doi : <https://doi.org/10.4000/perspective.9493>
 ———, dirs. *Jean-Jacques Lequeu. Bâtitseur de fantasmes*. París: Éditions Norma/Bibliothèque nationale de France, 2018.
- Kaufmann, Emil. *Von Ledoux bis Le Corbusier, Ursprung, und Entwicklung der Autonomen Architektur*. Vienn /Leipzig: Éditions Rolf Passer, 1933.
 ———. *Three Revolutionary Architects. Boullée, Ledoux, and Lequeu*. Philadelphia: The American Philosophical Society, 1952.
- Szambien, Werner. «L'inventaire après décès de Jean-Jacques Lequeu». *Revue de l'Art*, n.º 90 (1990): 104-107. doi: <https://doi.org/10.3406/rvart.1990.347876>

ALGUNAS VISUALES DE LA EXPOSICIÓN “JEAN-JACQUES LEQUEU, BÂTISSEUR DE FANTASMES”, EN EL PETIT PALAIS



[Figura 1. « Vue /in situ/ de l'exposition /Jean-Jacques Lequeu, bâtisseur de fantasmés/ »]
Fuente: © Paris Musées - Élodie Ratsimbazafy.



Il y a autant d'espèces possibles de physiognomies qu'il y a de faces différentes sous lesquelles l'homme peut être considéré.

There are as many different types of physiognomics as there are different facets from which man can be seen.

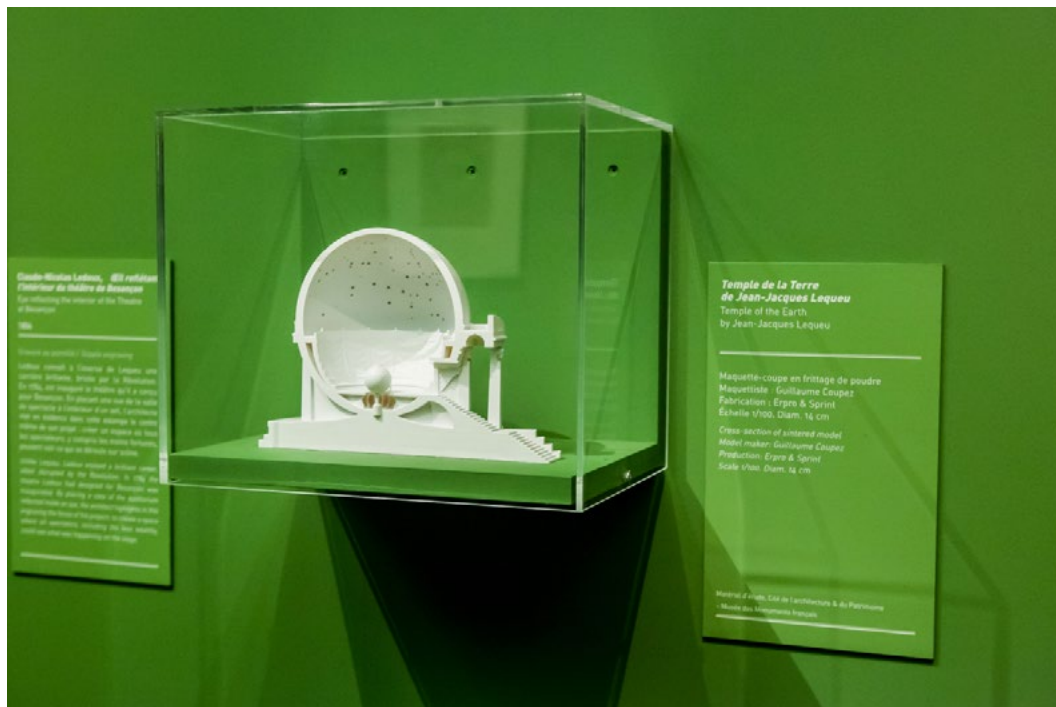
Jean Gaspard Lavater. *Essai sur le physiognomie*, destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer. 1761-1803

[**Figura 2.** « Vue /in situ/ de l'exposition /Jean-Jacques Lequeu, bâtisseur de fantômes/ »]

Fuente: © Paris Musées - Élodie Ratsimbazafy.



[**Figura 3.** « Vue /in situ/ de l'exposition /Jean-Jacques Lequeu, bâtisseur de fantômes/ »]
 Fuente: © Paris Musées - Élodie Ratsimbazafy.



[Figuras 4 y 5. « Vue /in situ/ de l'exposition /Jean-Jacques Lequeu, bâtisseur de fantasmes/ »]

Fuente: © Paris Musées - Élodie Ratsimbazafy.



[**Figura 6.** « Vue /in situ/ de l'exposition /Jean-Jacques Lequeu, bâtisseur de fantômes/ »]
Fuente: © Paris Musées - Élodie Ratsimbazafy.



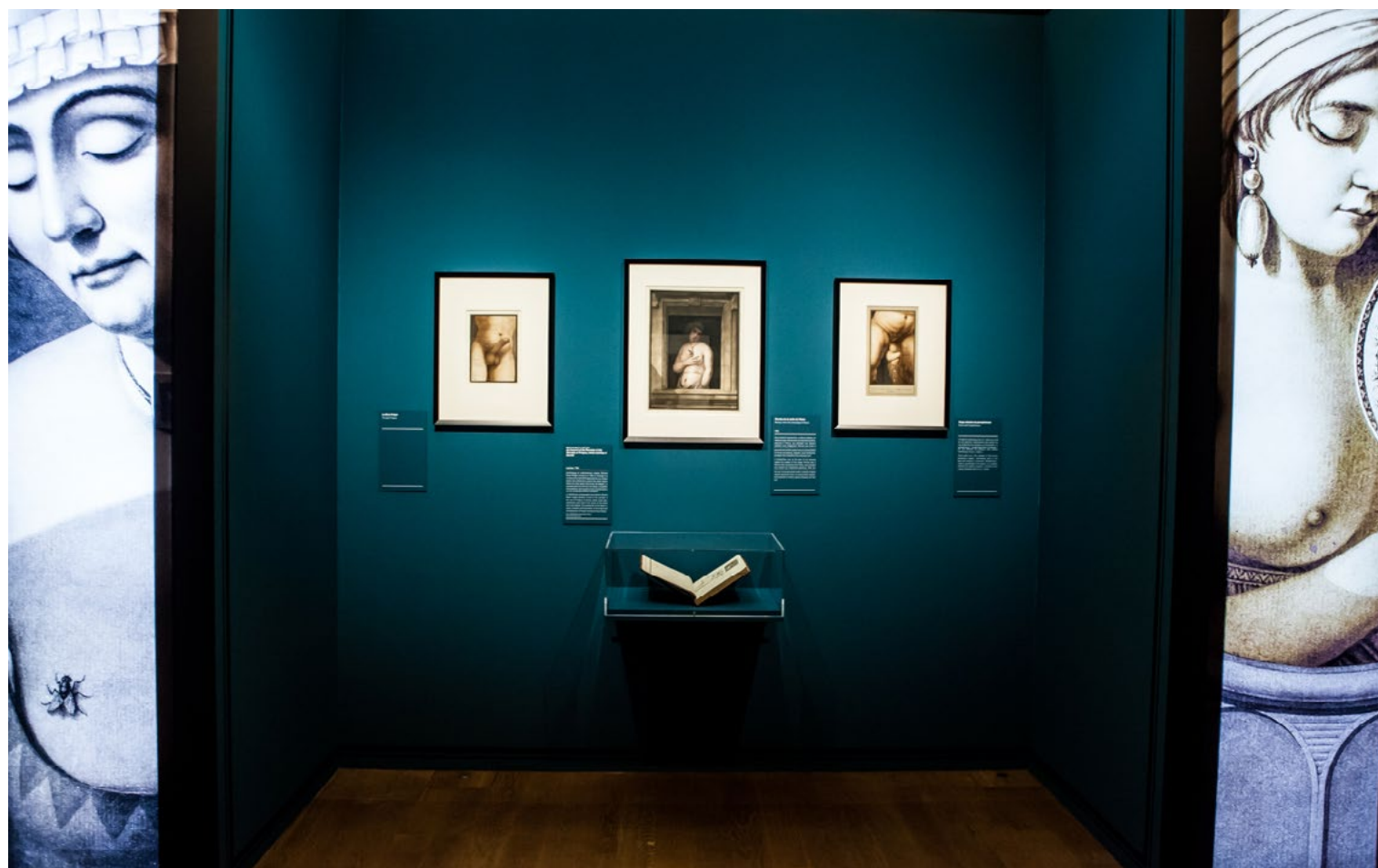
[Figuras 7 y 8. « Vue /in situ/ de l'exposition /Jean-Jacques Lequeu, bâtisseur de fantasmes/ »]

Fuente: © Paris Musées - Élodie Ratsimbazafy.

UNA MIRADA A LA EXPOSICIÓN SOBRE LA OBRA GRÁFICA DE JEAN-JACQUES LEQUEU



[Figura 9. « Vue /in situ/ de l'exposition /Jean-Jacques Lequeu, bâtisseur de fantasmes/ »]
Fuente: © Paris Musées - Élodie Ratsimbazafy.

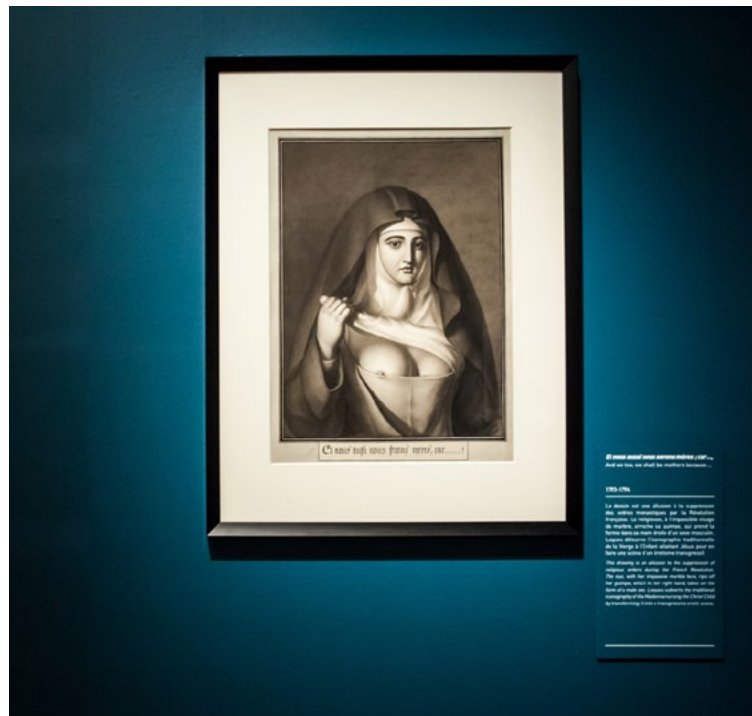


[Figura 10. « Vue /in situ/ de l'exposition /Jean-Jacques Lequeu, bâtisseur de fantasmes/ »]

Fuente: © Paris Musées - Élodie Ratsimbazafy.

Et sur la fin, échauffées par le vin, elles se déshabillaient entièrement.
 And towards the end, warmed by the wine, they took off all
 their clothes entirely.

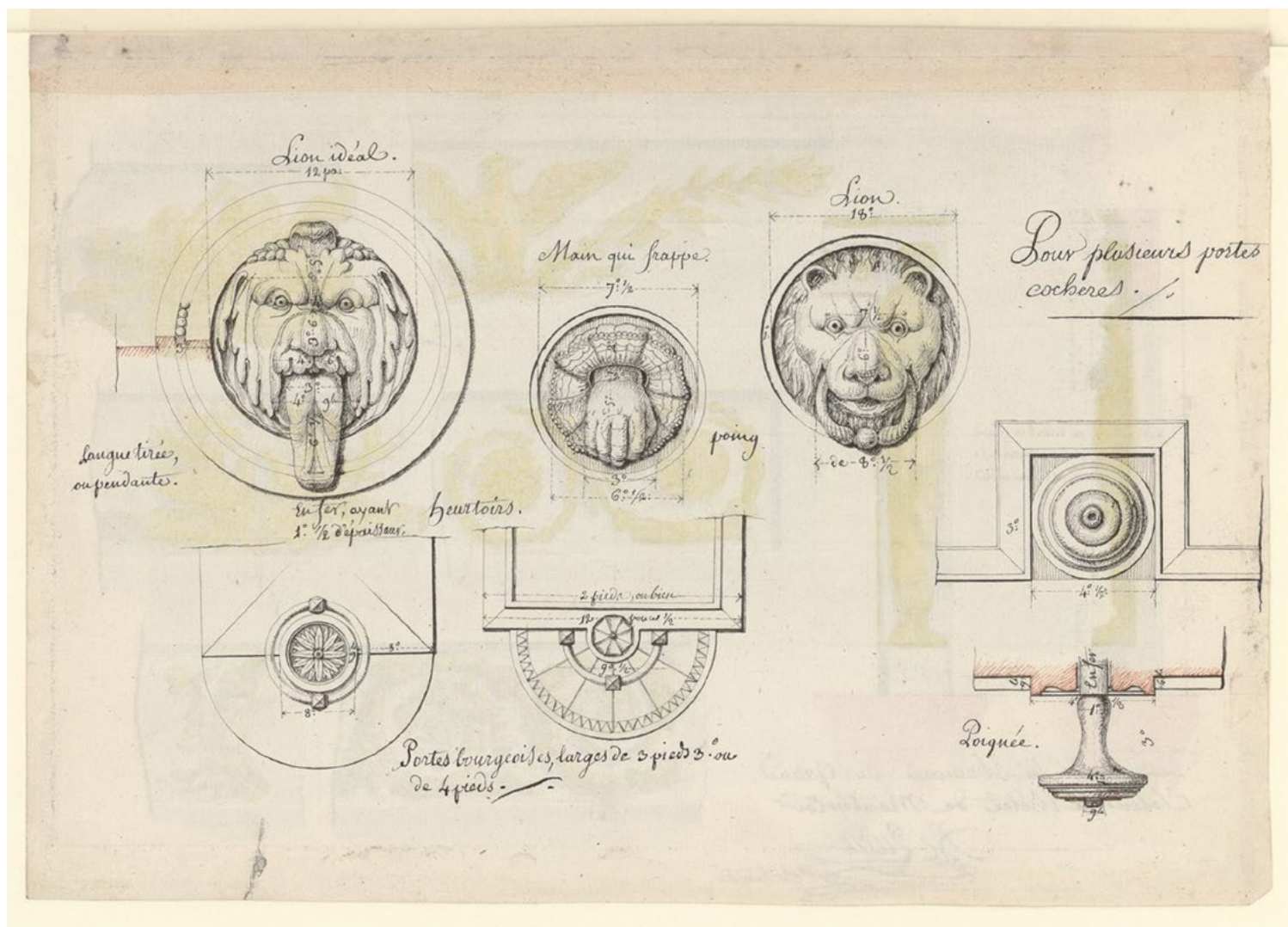
Jean-Jacques Lequeu,
 Observations sur les plaisirs de la table
 des anciens peuples de l'Asie



[Figuras 11 y 12. « Vue /in situ/ de l'exposition /Jean-Jacques Lequeu, bâtisseur de fantasmes/ »]
 Fuente: © Paris Musées - Élodie Ratsimbazafy.

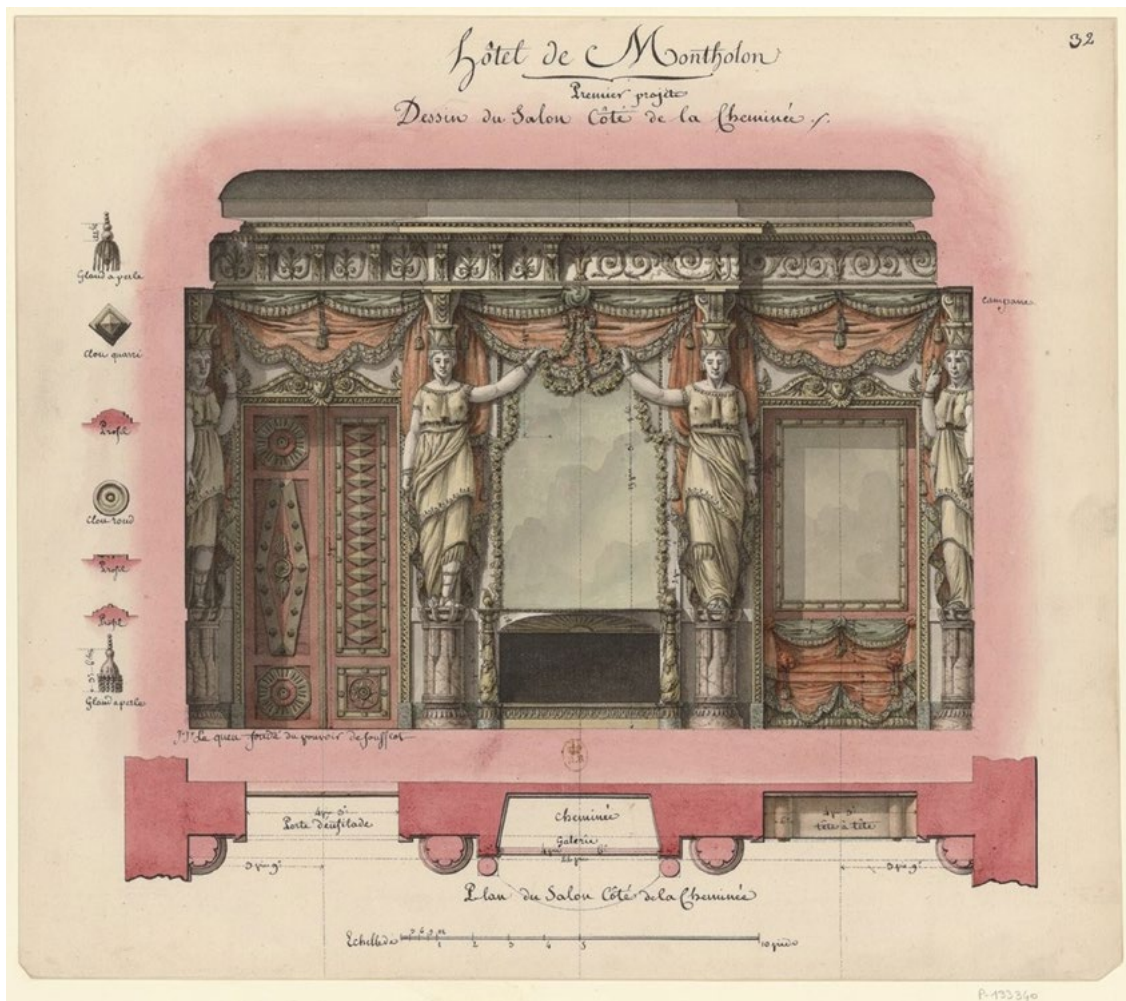
ALGUNOS DE LOS DIBUJOS DE JEAN-JACQUES LEQUEU CONSERVADOS POR LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (BNF), PRESENTADOS POR GALICA SEGÚN SIETE TEMÁTICAS

Dibujos de la temática « Le jeune Lequeu »



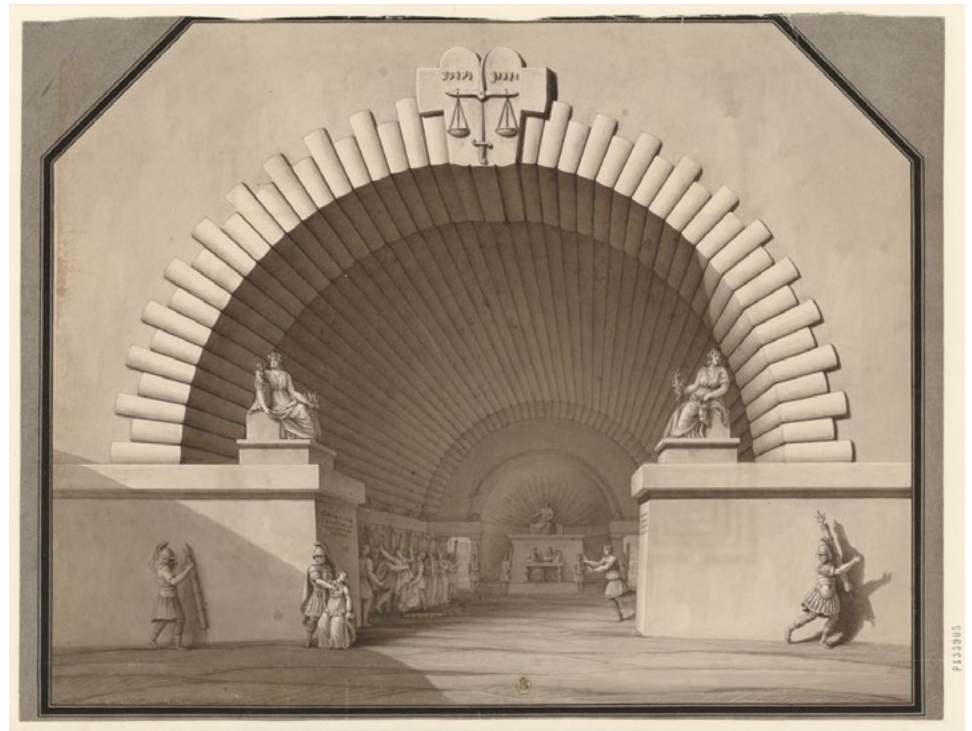
[Figura 13. Dessin pour la cheminée du grand salon de l'hôtel de Montholon / Le Queu architecte.]

Fuente: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE BOITE FOL-VE-92 (1). Dominio público. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53164633k/f2.item>



[**Figura 14.** Hôtel de Montholon. Premier projet. Dessin du salon côté de la cheminée ; Plan du salon côté de la cheminée : [dessin] / J. Jq. Lequeu fondé du pouvoir de Mr. Soufflot.]

Fuente: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE BOITE FOL-VE-92 (1). Dominio público. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53164637c?rk=708158;0>



[Figura 15. [Décor de théâtre pour la Tragédie de Virginie] / Dessiné et inventé par Jn Jque Lequeu l'an 3ème de la République.]

Fuente: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE BOITE FOL-VE-92 (1). Dominio público.<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53166042z/f1.item>



[Figura 16. Ordre symbolique [sic], de la Sale des Etats d'un Palais National : [dessin] / Proposé par le Sr. Le Queu architecte, en 1789.]

Fuente: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-HA-80 (A, 3). Dominio público.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531660459?rk=665239;2>

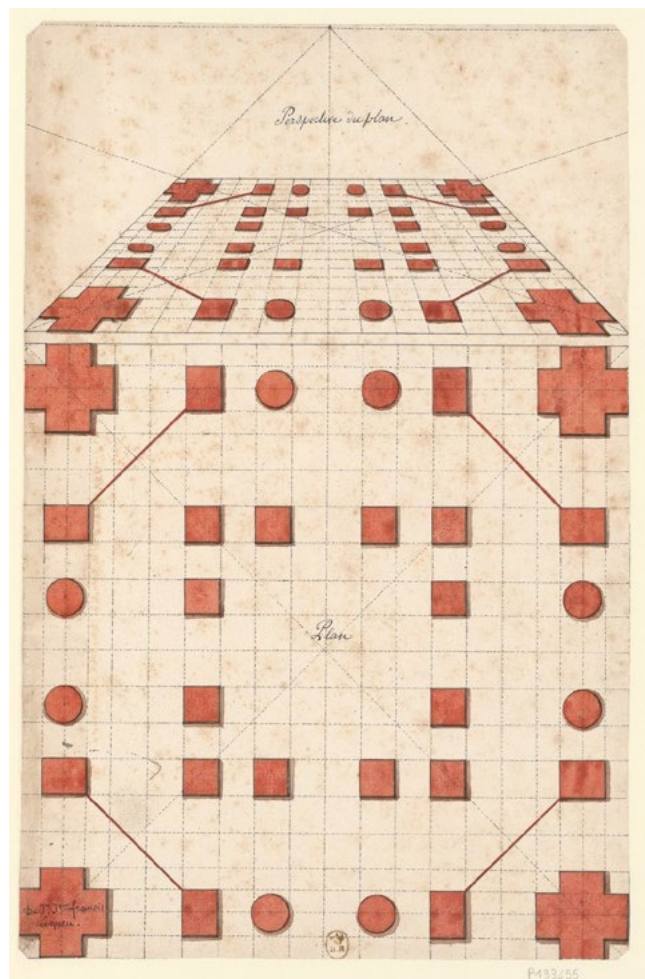


[**Figura 17 (izquierda).** Jn Jques Le Queu architecte, de l'Académie Royale des Sciences [sic], Belles-lettres, et Beaux-Arts de Rouen : Né à Rouen l'an 1757. Vul.re : [dessin] / Jn Jques Le Queu delin. 1786.]

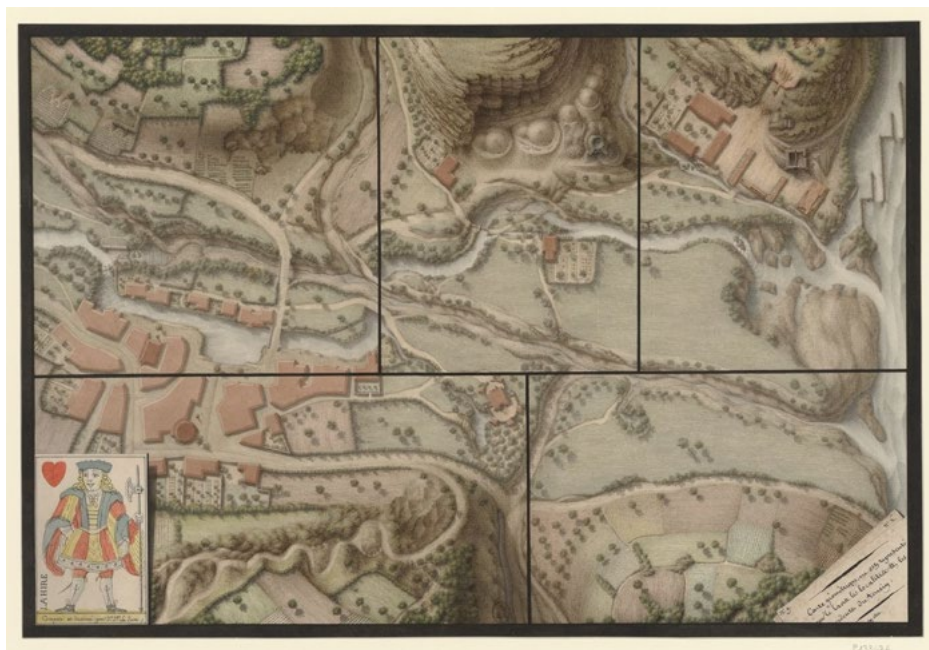
Fuente: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-HA-80 (C, 7). Dominio público. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53166174g?rk=42918;4>

[**Figura 18 (derecha).** Jeune homme faisant la mouë. : [dessin] / J.n J.ques Le Queu delin.]

Fuente: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-HA-80 (C, 7). Dominio público. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53166184w?rk=622320;4>



[**Figura 19.** Perspective du plan ; plan / De Jn Jque Francois Lequeu.]
Fuente: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE BOITE FOL-IA-36. Dominio público.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53164282p?rk=579402;0>



[**Figura 20.** Carte géométrique, ou est représenté par le lavis les localités et les [ac]cidents du terrain / Composé et dessiné par Jn Jque Le Queu.]
Fuente: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE BOITE FOL-IA-36. Dominio público.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53164277h?rk=836914;0>

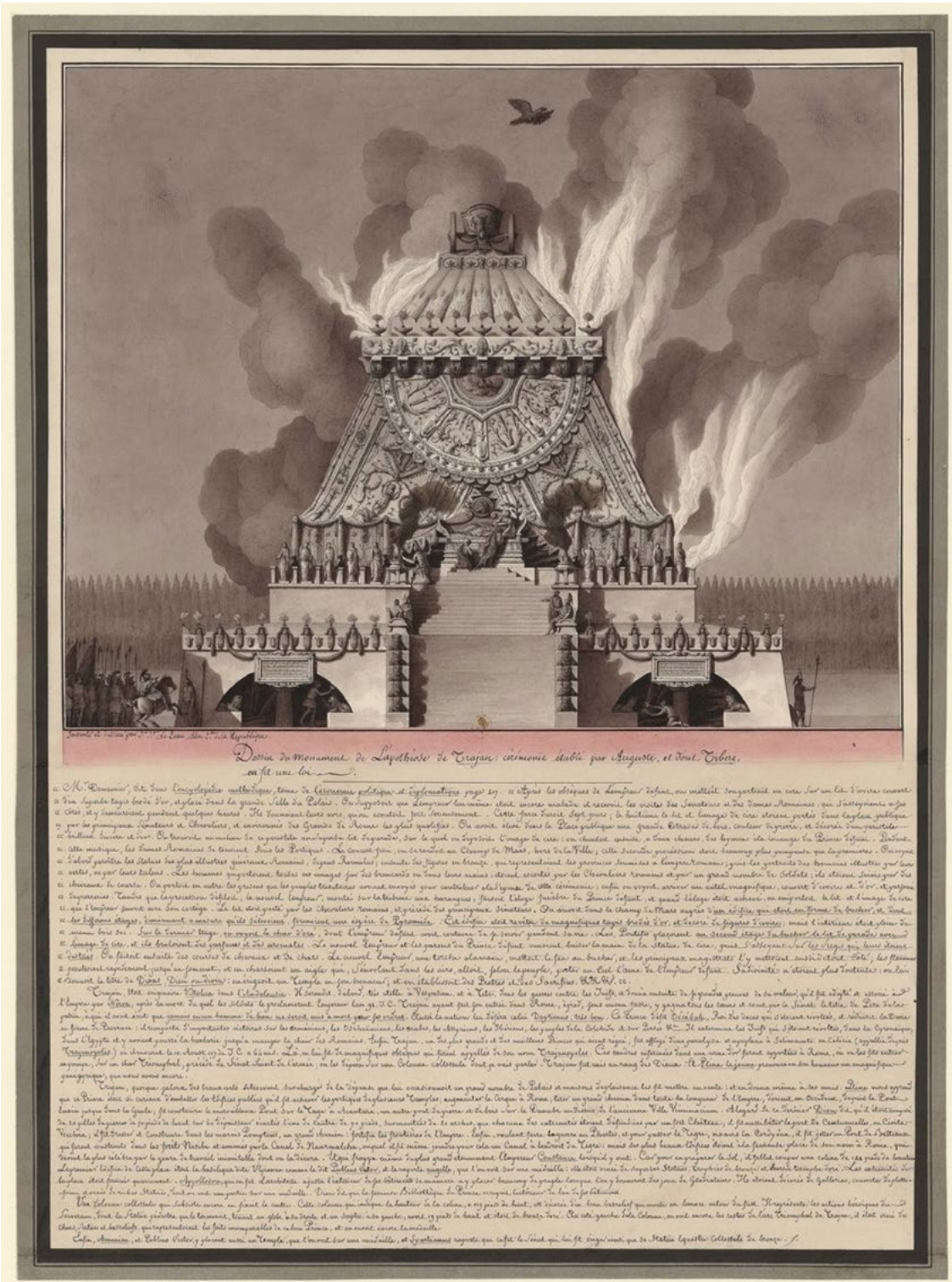


[**Figura 21.** Ce quelle voit en songe : [dessin] / Jn Jque Lequeu inv et delin. l'an 3 de la Répub. Ce quelle voit en songe : [dessin] / Jn Jque Lequeu inv et delin. l'an 3 de la Répub.]

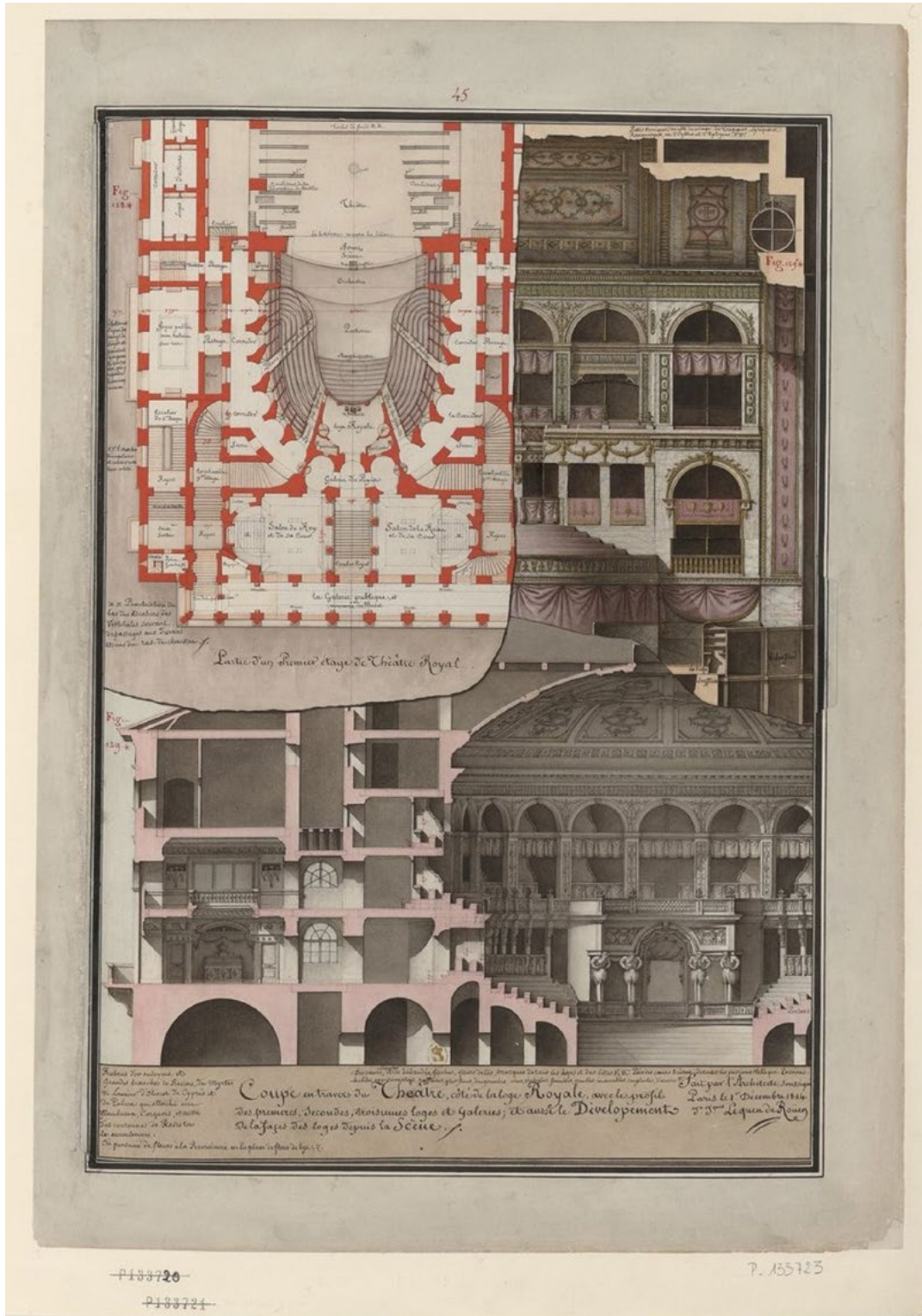
Fuente: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE BOITE FOL-AE-15 (1). Dominio público. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53164351c?rk=257512;0>

[**Figura 22.** Dessin d'un boudoir, côté du canapé / Jn Jque Le Queu archit.e inv. et delin.]

Fuente: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE BOITE FOL-AE-15 (2). Dominio público. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53164354q?rk=42918;4>



[Figura 24. Dessin du monument de l'apothéose de Trajan ; Cérémonie établie par Auguste, et dont Tibère, en fit une loi. [sic] / Inventé et dessiné par Jn Jqu. Le Queu, l'an 2me de la République.]
Fuente: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FT 4-HA-80 (E). Dominio público. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53166132x?rk=751076;4>





[Figuras 25 y 26. Arquitectura civil de Jean-Jacques Le Queu contenant nombre d'édifices de diférents peuples disséminés sur la terre, et au vu desquels sont les éléments des ombres, leurs éfets diférents produits par la lumière solaire ou de corps enflammés sur leurs plans, élévations et profils. On y a joint des notes et l'explication des termes consacrés à cet art. Tome 1er Donné par lui-même à l'honneur de la Bibliothèque Royale.]

Fuente: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-HA-80 (2). Dominio público.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531657210/f14.item>

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531657210/f75.item>

La revista **LA TADEO DEARTE** (<http://dx.doi.org/10.21789/issn.2422-3158>) es una publicación periódica en formato impreso y digital, de acceso abierto, cuya finalidad es convertirse en un espacio de discusión de la teoría, la historia y la crítica en el arte y el diseño, con énfasis en Latinoamérica. Este medio de difusión le apunta a ser el catalizador entre académicos especialistas y el público educado y general.

LA TADEO DEARTE acepta trabajos de investigación y de reflexión en cualquier idioma y se centra en los siguientes campos, sin excluir otras propuestas:

Arquitectura | Arte | Artes visuales y escénicas | Ciudad | Cultura visual | Diseño de producto | Diseño gráfico | Diseño industrial | Diseño de modas y vestuario | Paisajismo | Patrimonio

Los interesados en publicar en **LA TADEO DEARTE** deben tener en cuenta las siguientes indicaciones, de manera cuidadosa, antes de enviar sus propuestas. La recepción de artículos es permanente.

GUÍA GENERAL PARA AUTORES

CLASIFICACIÓN DE ARTÍCULOS PUBLICABLES

Los interesados en publicar en **LA TADEO DEARTE** deben tener en cuenta las siguientes indicaciones, de manera cuidadosa, antes de enviar sus propuestas. Se publican manuscritos originales e inéditos, que respondan a las tipologías que se describen a continuación:

- Artículo de investigación científica y tecnológica:** en este texto se deben presentar, detalladamente, los resultados originales de proyectos de investigación ya finalizados.
- Artículo de revisión:** en este documento se recoge un análisis integrado y original sobre los resultados de investigaciones publicadas y no publicadas, con la idea de registrar avances y tendencias de desarrollo.
- Artículo de reflexión derivado de investigación:** este escrito original aborda, desde una posición analítica o interpretativa del autor y a través de fuentes originales, los resultados de una investigación ya finalizada.
- Reseñas:** se refiere a una descripción de uno o varios libros de temática similar. El texto debe concluir con una reflexión crítica para el campo académico.
- Artículo de reflexión no derivado de investigación:** este documento recoge la postura del autor, de una mesa de discusión o del entrevistado sobre una cuestión relevante para el tema de la edición abierta.
- Reporte de casos:** se trata de un texto en el que se describe y analiza con sentido crítico una obra o un proyecto específico, y se relaciona con el tema de la edición en curso.
- Recopilatorio gráfico:** se refiere a trabajos inéditos de fotografía o ilustración, que se ajustan al tema de la edición en curso.

PROCESO EDITORIAL

Este proceso puede tardar, aproximadamente, diez semanas.

Se publican manuscritos originales e inéditos, que respondan a las tipologías que se describen a continuación:

1. Envío de material

Los autores deben remitir el documento que contiene el artículo y el paquete de imágenes en formato de compresión a

nuestro sistema de gestión editorial OJS en <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/ltd>. Una vez verificada la documentación y el cumplimiento de los parámetros, los autores deberán diligenciar y enviar el formato de autorización de arbitraje ciego (para artículos de las categorías 1, 2 y 3) o de evaluación (para las tipologías 4, 5, 6 y 7) para ser incluidos en la siguiente fase de evaluación.

2. Evaluación

Los manuscritos recibidos son revisados por el editor; aquellos que considere viables son discutidos y valorados por el director y el Comité Editorial. Los artículos aprobados por este comité y que se clasifiquen en las tipologías 1, 2 y 3 se evalúan por, como mínimo, un árbitro externo bajo el criterio de “doble ciego”: los archivos son anonimizados antes de ser enviados a estos evaluadores, que también son anónimos para los autores. El árbitro envía al editor un formulario de evaluación en el que especifica si el artículo es susceptible de publicación, aceptado sin condiciones, con ligeras modificaciones o con modificaciones importantes. El editor comunica a los autores las recomendaciones y los comentarios de los árbitros.

Para el caso de las obras recibidas que se clasifiquen en las tipologías 4, 5, 6 y 7, son valoradas y aprobadas o rechazadas por el director y el Comité Editorial. El editor se encarga de notificar a los autores.

3. Aceptación

Todos los manuscritos aceptados pasan por un proceso de corrección de estilo del texto y de maquetación final del artículo completo. Este proceso debe ser verificado y aceptado por los autores para la publicación definitiva.

PREPARACIÓN DE DOCUMENTOS

Aunque se aceptan textos en cualquier idioma, aquellos aceptados para publicar se traducirán al español. Los artículos y reseñas deben cumplir con el formato y la configuración indicados a continuación: documento en Word, tamaño A4, con márgenes de 2,5 cm por lado. El texto debe tener como fuente Times New Roman, tamaño 12, interlineado 1,5, justificación completa y párrafos sin sangría.

Cada contribución, para el caso de los artículos y las reseñas, debe contener las siguientes secciones: 1. Título en español, inglés y,

preferiblemente, portugués; 2. Resumen en español, inglés y, preferiblemente, portugués, con una extensión que no supere las 150 palabras; 3. Entre tres y ocho palabras clave, en español, inglés y, preferiblemente, portugués; 4. Cuerpo: texto e imágenes; 5. Anexos; 6. Agradecimientos (opcional); y 7. Referencias bibliográficas.

- Autores:** en la primera página debe aparecer 1. el título del artículo (español, inglés y, preferiblemente, portugués); 2. nombres y apellidos de cada autor junto con el grado académico más alto (MD, PhD, Magíster), rango académico (profesor titular, asociado, asistente, instructor, MD estudiante de posgrado) y la institución, departamento o sección a la cual pertenece; dirección postal; correo electrónico; registro en OrcID y Google Académico.
- El texto:** se recomienda que el cuerpo del texto esté dividido en, al menos, las siguientes secciones: introducción, antecedentes, métodos, resultados, discusión de resultados, conclusiones, agradecimientos (si procede) y referencias citadas. El texto podrá estructurarse en segmentos, organizados a partir de títulos primarios, secundarios y terciarios.
- Referencias bibliográficas:** se deben incluir todos los textos citados en el artículo o reseña, y deben seguir el estilo de citación del *Manual de estilo de Chicago*.
- Material gráfico y multimedia:** las tablas, imágenes, gráficos, fotografías y demás deben mencionarse en el texto y enumerarse en coherencia a su aparición. Es indispensable mencionar la fuente de la que fue tomado dicho material, incluso si es resultado del estudio presentado. En caso de que el material pertenezca a un tercero, se debe anexar el permiso de uso que remite el titular de los derechos patrimoniales.

Las tablas y los gráficos deben tener un encabezado apropiado y este no debe tener notas aclaratorias ni referencias. De ser necesarias, las referencias deben ir en el pie de tabla.

Las imágenes deben enviarse en formatos bitmap (*.bmp), GIF (*.gif), JPEG (*.jpg), TIFF (*.tif), con una resolución mínima de 300 dpi. Si se envían fotografías de personas, se debe enviar la autorización para su publicación.

L A T A D E O D E A R T E
ARTE | ARQUITECTURA | DISEÑO | PUBLICIDAD

PRÓXIMA EDICIÓN:

LA IMAGEN

**LA TADEO DE ARTE 5 SE TERMINÓ DE EDITAR
EN EL MES DE DICIEMBRE DE 2019.**

