

DEPARTAMENT DE LÒGICA I FILOSOFIA DE LA CIÈNCIA

LAS OTRAS FALLAS: IMAGINACIÓN METAFÓRICA
COMO REALIDAD DE LO POSIBLE

JOSÉ LUIS GARCÍA NADAL

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Servei de Publicacions
2009

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 27 de febrer de 2009 davant un tribunal format per:

- Dr. Jesús Alcolea Banegas
- Dr. Antoni Colomina Subiela
- Dr. Emilio Roger Ciurana
- Dr. José Luis Solana Ruiz
- Dr. José Francisco Romero Gómez

Va ser dirigida per:
Dra. Ana Sánchez Torres

©Copyright: Servei de Publicacions
José Luis García Nadal

Dipòsit legal: V-3749-2009
I.S.B.N.: 978-84-370-7505-1

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Arts Gràfiques, 13 baix
46010 València
Spain
Telèfon:(0034)963864115



**LAS OTRAS FALLAS:
IMAGINACIÓN METAFÓRICA
COMO REALIDAD DE LO POSIBLE**

PROPÓSITO

Partiendo del análisis de dos obras concretas de construcciones falleras, confeccionadas en el propio taller del doctorando, y de la mano del estudio de determinadas concreciones estéticas de la imaginación metafórica, hemos pretendido esbozar el universo teórico-experimental que nos ha llevado a ser capaces de elaborar dichas obras en el espacio público de la calle, dentro del marco decidido de las *otras fallas*. Decimos *otras fallas* por contraposición a los monumentos que han acaparado, de alguna forma, la academia y la ortodoxia del buen hacer de l@s artistas y artesan@s faller@s, dentro todo ello de lo políticamente correcto como marco y referente único, forzado o aconsejado, de actuación. La lucha contra las metáforas emanadas desde el Poder también puede hacerse creando otras realidades que desmonten esas virtualidad en que mayormente vivimos: o inventando pequeñas historias a medida de las personas, para contradecir la Historia que mienten l@s vencedor@s o empeñándose en creaciones artísticas de todo tipo que respondan a la función social que siempre tuvo y tendrá el arte.

Un arte, decimos, siempre entendido de manera inseparable del quehacer humano global, emanado de lo colectivo y como seña de identidad, más allá de lo meramente material y sometido tan sólo a la condición de mercancía.

Hablaríamos así de una actividad artística de comunicación social, una actividad conectada estrechamente entre l@s autor@s y l@s espectador@s, que se expresa estética y matéricamente de manera inteligible para amplios sectores de la población; que quiere responder y es capaz de hacerlo a esa comprensión popular sin caer en trampas academicistas o facilonamente comerciales con que los jurados premian las repeticiones falleras vacías de sentido y tan solo técnicamente apreciables. Hablamos otra vez, sí, del sentido de la obra, del por qué de la actividad creadora, del qué pretenden est@s artistas populares que potencian un arte con pretensión social. Puede que este discurso suene anticuado, pero demostraremos aquí la plena vigencia de estos planteamientos frente a las virtualidades y engaños de una sociedad manipulada y acomodada a un montón de sinsentidos como cotidianeidad, y que no resiste ni acepta unos mínimos cuestionamientos críticos

porque como diría J. CARO BAROJA, no ha querido recordar, ha intentado olvidar o no conoce sus raíces.

La multiplicación de capacidades que un trabajo este tipo precisa conjuntar nunca responde tan sólo a una persona, o a una situación continuada e invariable, ni a una corriente de pensamiento o a un@ sol@ autor@. Se precisan aquí un conjunto de aportaciones tanto personales y de equipo, como culturales, intelectuales y técnicas, todo ello aderezado con una ya larga trayectoria en distintos escenarios (equipos, estudios, trabajos, intenciones...) y en diversas plazas.

De aquí las voces con que esta Tesis esta realizada, los distintos *tempos* que presenta o la conjunción de autor@s y propuestas sobre las que reflexiona y en las que se inspira.

Como propuesta de hipótesis de trabajo, nos plantearíamos **la especificación de una serie de referentes de creación**, básicamente en cuatro autor@s (S. SONTAG, J. CARO BAROJA, J. GOYTISOLO y E. MORIN) cuya vida y obras se contemplan desde la disidencia y **la puesta en práctica estética de estos referentes mediante trabajos matéricos.**

En concreto, los trabajos matéricos consistirán en dos monumentos realizados en la demarcación de la Falla Plaza de España- Antiglobalització en 2003 y Recuperem Memoria en 2006 por el Taller de García Nadal, y que se presentan en esta Tesis como II parte, encuadrados como Prácticums. Para un mayor nivel de análisis de estas obras y como ampliación conveniente de los lenguajes en estética, los textos se apoyan además de en el protagonismo directo de su autoría matérica, en reportajes fotográficos y en el soporte de dos DVDs.

**LAS OTRAS FALLAS:
IMAGINACIÓN METAFÓRICA
COMO REALIDAD DE LO POSIBLE**

INDICE

INTRODUCCIÓN:

CONTRA LA VISIÓN CENTRÍPETA DEL PENSAMIENTO ÚNICO, LA FRAGMENTACIÓN COMO METODOLOGÍA COMUNICATIVA.

PARTE 1:

REFLEXIONES SOBRE CUATRO TRAYECTORIAS DE DISIDENCIA

- 1.1. SUSAN SONTAG: LA METÁFORA DEL OTRO COMO “ENFERMEDAD DEL CUERPO SOCIAL” EN EL DISCURSO SIMPLIFICADOR DEL PENSAMIENTO CONSERVADOR.
- 1.2. JULIO CARO BAROJA: INTELLECTUAL IMAGINARIO FRENTE A LA METÁFORA DE LA IDENTIDAD CULTURAL
- 1.3. JUAN GOYTISOLO: EL EXILIO COMO METÁFORA DE LA CONDICIÓN HUMANA.
- 1.4. EDGAR MORIN: NOTAS EN TORNO AL PENSAMIENTO COMPLEJO

PARTE 2:

LA IMAGINACIÓN METAFÓRICA COMO EJE DE EXPERIENCIA ESTÉTICA

- 2.1. METAFORAS Y CREACION ESTETICA
- 2.2. LAS METÁFORAS COMO MECANISMOS DE CONSTRUCCIÓN VIRTUAL DE REALIDADES

2.2.1.- EL PODER- LOS PODERES COMO METÁFORA.

2.2.2.- FORMULACIONES DICOTÓMICAS EN EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN VIRTUAL DE LA REALIDAD

2.2.3.- LA TRAMA DE LA VIDA Y LA METÁFORA DEL CANAL.

2.3. ARTE POPULAR SEGÚN JOSEP RENAU

2.3.1. RENAU Y LAS “OTRAS FALLAS”

2.4. LA ENTRAÑA POPULAR DEL BARROCO

2.4.1. EL BARROCO EFIMERO COMO ORIGEN DE LAS CONSTRUCCIONES FALLERAS

2.4.2. EL/ LA ESPECTADOR/A COMO SUJETO ACTIVO EN LA OBRA TOTAL

2.5. EL ESPECTÁCULO COMO REALIDAD DE LO POSIBLE.

2.6. FALLAS VERSUS “LAS OTRAS FALLAS”

PARTE 3: “LAS OTRAS FALLAS”. PROCESOS DE CREACIÓN, LENGUAJES Y REPRESENTACIÓN

3.1. LA EXPRESIÓN COLECTIVA COMO ARTE DE CALLE

3.2. EL/LA ESPECTADORA COMO ELEMENTO CLAVE DEL MONUMENTO.

3.3. IMAGINARIO COLECTIVO Y REPRESENTACIÓN.

3.4 LA CREMÀ, METÁFORA DE RENOVACIÓN

PARTE 4. PRÁCTICUMS

4.1. REFERENTES DE CREACIÓN A PARTIR DE SUSAN SONTAG, JULIO CARO BAROJA, JUAN GOYTISOLO Y EDGAR MORIN.

4.2. PRACTICUM I: ANTIGLOBALITZACIO

- 4.2.1. ANTIGLOBALITZACIÓ COMO TEMA
- 4.2.2. EL BUCLE: TODO /PARTES. RESOLUCIÓN TÉCNICA DEL PROYECTO
- 4.2.3. METÁFORAS Y REFERENTES
- 4.2.4. COMPOSICIÓN DEL MONUMENTO
- 4.2.5. ARTICULACIÓN DE LENGUAJES
- 4.2.6. LOS PROCESOS DE REPRESENTACIÓN MATÉRICA
- 4.2.7. CUADERNO DE TALLER
- 4.2.8. DVD. ANTIGLOBALITZACIÓ

4.3. PRACTICUM II: RECUPEREM MEMORIA

- 4.3.1. RECUPEREM LA MEMORIA COMO TEMA
- 4.3.2. LA ELABORACIÓN DEL DUELO
- 4.3.3. BUCLE TODO/PARTES. RESOLUCIÓN TÉCNICA DEL PROYECTO
- 4.3.4. COMPOSICIÓN DEL MONUMENTO
- 4.3.5. ARTICULACIÓN DE LENGUAJES.
- 4.3.6. LOS PROCESOS DE REPRESENTACION MATÉRICA.
- 4.3.7. CUADERNO DE TALLER.
- 4.3.8. DVD. LA MEMORIA HECHA FALLA.



INTRODUCCIÓN:

**CONTRA
LA VISIÓN CENTRÍPETA
DEL PENSAMIENTO ÚNICO,
LA FRAGMENTACIÓN COMO
METODOLOGÍA COMUNICATIVA**

CONTRA LA VISIÓN CENTRÍPETA DEL PENSAMIENTO ÚNICO, LA FRAGMENTACIÓN COMO METODOLOGÍA COMUNICATIVA.

Pero no hay Dios ni hay ley
que a contradanza
no se pueda bailar. Tu muerte es tuya,
Tu no saber es toda Tu esperanza.

A. GARCIA CALVO¹

*El presente trabajo quiere ser un alegato a favor de la reflexión que nos aproxima a esa **realidad compleja**, en la que se desarrollan nuestras vidas, para ello aborda distintas ópticas de análisis, por ejemplo las que se reflejan en los enfoques que la obra de distintos autores ha perfilado bajo un, digamos, denominador común de **disidencia**. Autores que se revisan incidiendo en aspectos concretos de sus extensas obras, como es el caso de SUSAN SONTAG, JULIO CARO BAROJA o JUAN GOYTISOLO. O bien autores que continúan más presentes en el conjunto del trabajo, como EDGAR MORIN o AGUSTÍN GARCIA CALVO. En todos ellos nos encontramos con una **postura ética**, en el sentido que nos indica FERNANDO SAVATER: “En cuanto decido prescindir a fondo de la necesidad de la muerte, advierto que la muerte es el **medio** por excelencia, lo más **útil**, lo infinitamente práctico. Renunciar a utilizar la muerte de **ningún modo** –esto es, elegir la ética frente a la física- me deja desarmado, inútil. Por eso, **elegir la ética es optar por la imaginación frente a lo necesario**: por lo artificial frente a lo natural; por lo sagrado frente a lo instrumental. Sólo por un permanente **esfuerzo de imaginación** puedo obrar **contra la muerte**”². Apostaríamos, pues, por una postura ética contra la **visión centrípeta** que pretende imponernos el **Pensamiento Único**, que publica la **mundialización** de nuestra sociedad.*

¹ GARCIA CALVO, A.: *Sermón de Ser y No Ser*. Lucina, Madrid 1984.

² SAVATER, F.: *De los dioses y del mundo*. Fernando Torres Ed, Valencia, 1975. Pág. 46.

*El pensamiento complejo como visión de la realidad, la desmitificación de las identidades y pretendidos caracteres nacionales; la lucha para desmontar metáforas asesinas que significan la enfermedad y culpabilizan al enfermo, el encuentro de la identidad en el mestizaje exiliado del apátrida; la realidad virtual con que el Estado nos vive en base a la representación de las cosas como cosas mismas, el incremento constante del principio de abstracción que quiere culminar con una globalización tan sólo del capital, del poder a costa de los ciudadanos; la trama de la vida como red de la diversidad y la pluralidad individuales que interaccionan con el colectivo y conforman la especie,... son ideas que atraviesan y guían el discurso de este trabajo, trabajo que en su **planteamiento jubilosamente fragmentario**, analiza las relaciones entre **imaginación metafórica y experiencia estética** enlazando con las anteriores ideas de los autores mencionados, en un sentido pre-activo, es decir, no ya de introducción a los presupuestos teóricos como en la primera parte, pero tampoco, todavía, en el sentido de **construcción matérica** hacia el que este trabajo y su **investigación de concreción imaginativa** se irá decantando, primero en la tercera parte referida a las bases y procesos creativos de las **otras fallas** y, definitivamente, en los análisis y exposición documental que se recogen en los Prácticums de la cuarta parte.*

*La importancia de la imaginación como esfuerzo creativo, que quiere y es capaz de responder a unos planteamientos éticos frente a la imposición asfixiante del Sistema –que está a punto de convencernos de que **no hay otro modo de vida**, o que este **es el único mundo posible**, o tal vez que **la democracia** (su democracia, claro) **es el menos malo de los sistemas**–: la importancia, decimos, de este esfuerzo tendrá una doble vertiente. Por un lado, deberá hacer frente a todo el entramado metafórico con el que el Poder intenta y generalmente consigue doblegar a los individuos con ideas, representaciones de las cosas sin las cosas mismas y creaciones múltiples de realidades virtuales en cualquier aspecto. Es una lucha en contra de la utilización del espacio y el tiempo a favor del Estado para*

*“reducir todos los gestos, voces y discursos incluidos a la mera condición de **síntomas de la realidad**, de lo que pasa realmente, es tener una fe hartamente firme en que realmente **pasa algo**”³.*

Por otro lado, este esfuerzo de creación intentará practicar sus propios métodos, caminos matéricos e imaginación metafórica, con el fin de contrarrestar aquellas otras metáforas del Poder con que se nos falsifican machaconamente las realidades, vaciándonos de conciencia, manipulando el control de nuestras vidas y aislándonos insolidariamente. La vertiente de la imaginación metafórica, entendida en clave de creación y experiencia estética, ocupará un extenso análisis –siempre a través de la fragmentación como metodología comunicativa que preconiza este trabajo-, análisis en el que se insistirá en los mecanismos que operan entre las metáforas y los referentes estéticos como planteamientos teóricos. En los Prácticums veremos los procesos de concreción matérica.

Como señala AMIN MAALOUF “en la época de la mundialización, con ese proceso acelerado, vertiginoso, de amalgama, de mezcla, que nos envuelve a todos, es necesario -¡y urgente!- elaborar una nueva concepción de identidad”⁴. Y es que la propia dinámica de la sociedad actual podría favorecer la aparición de un nuevo concepto identitario, en base a la percepción de la identidad como “la suma de todas nuestras pertenencias y en cuyo seno la pertenencia a la comunidad humana iría adquiriendo cada vez más importancia, hasta convertirse un día en la principal”⁵.

*Pero es constatable que a gran parte de nuestros semejantes el proceso de mundialización no les parece, precisamente una formidable mezcla que enriquece a todos, sino una **uniformización empobrecedora** y “una amenaza contra la que han de luchar para preservar su cultura*

³ COMUNA ANTINACIONALISTA ZAMORANA: *De los modos de integración del pronunciamiento estudiantil*. Ed. La Banda de Moebius. Madrid 1979. Pág. 7.

⁴ MAALOUF, A.: *Identidades asesinas*. Alianza, Madrid 1999. Pág. 48.

⁵ MAALOUF, A.: *Ob cit* Pág. 121.

*propia, su identidad, sus valores*⁶. De alguna manera, nuestra identidad, esa base desde la que partimos hacia el exterior y a través de la cual nos desarrollamos y a la que volvemos continuamente, es una **identidad compuesta** en tanto que cada uno de nosotros/as somos seres complejos, únicos e irremplazables⁷: “no estamos en la era de las masas, sino en la era de los individuos”⁸

El poderío de las metáforas para crear nuevas realidades, del que socialmente no somos conscientes y que esconde mecanismos de transmisión ideológica, ordenación de las identidades de los ciudadanos y control social, es analizado en este trabajo como la capacidad del Estado para construir realidades virtuales y articular elementos de poder mediante metáforas, históricamente, utilizando formulaciones dicotómicas que facilitan y hacen asimilables para tod@s una “adecuada” comprensión de la realidad. De esta manera, los voceros mediáticos del Sistema nos explican el presente como pasado a través de fabulaciones sobre la Historia.

El rechazo a este discurso lo haremos desde la concepción de la trama de la vida⁹ como red interactiva entre los elementos y el todo en que confluyen nuestras realidades: “¿Por qué a la Realidad se le llama Historia? la lucha de los miserables de la tierra no es por un Después que separe un Antes (como en los buenos tiempos de la Religión, sino, por la aniquilación del Siempre. No Domingos, sino No Trabajo: No Futuro triunfal, sino subversión de la Historia”¹⁰

*Desde esta postura pre-activa, enfocada a la búsqueda y la investigación de lo que pudiera ser una **creación artística con vocación ética**, una concreción matérica de lenguajes plásticos*

⁶ MAALOUF, A.: Ob cit Pág. 121

⁷ JACOB, F.: *La lógica de lo viviente*

⁸ MAALOUF, A.: Ob cit Pág. 132.

⁹ CAPRA, F.: *La trama de la vida*. Anagrama, Barcelona 2000

¹⁰ GARCIA CALVO, A.: *Apotegmas sobre el marxismo*. Ed. La Banda de Moebius. L. M. Rodríguez. Madrid 1977, Pág. 11.

*comprometidos con la gente que se contrapone al Poder, giramos entorno a JOSEP RENAU, figura clave del arte popular del siglo XX. Sus planteamientos teóricos acerca del artista que consigue ser **canalizador de la emoción colectiva**, que no renuncia a la **entraña popular de una estética** que deja aparte ese mundo artístico oficializado. Un mundo que comercia con firmas y especula con obras totalmente separadas del pueblo. El/la artista lucha por ser expresión comunicativa de los **anhelos de otro mundo posible**, y esto se reflejará en la acción y en la práctica. La consideración de sus técnicas como cartelista y militante revolucionario en los años 30 y la importancia de su figura dentro del movimiento **art popular** que entendía los trabajos falleros como expresión artística que unificaba lenguajes y estéticas vanguardistas y populares, es sostenida en este trabajo como base para esa corriente que llamamos las **otras fallas**. El concepto clave de **función social del arte** marcará la presente investigación, tanto en las apreciaciones teóricas como en las realizaciones prácticas.*

Entendiendo la comunicación como el sentido de la obra de arte popular que pretende responder a una función social y de la mano de la consideración que hace RENAU de las emociones como **base comunicativa y de interacción** entre obras/artistas/espectador@s, consideramos la **entraña popular del barroco** –en especial las manifestaciones abundantes del barroco efímero- como otro de los elementos constitutivos de los monumentos falleros, también de las **otras fallas**. Esta afirmación tiene su base en la función social de las fallas, en el entramado colectivo del que son fruto, en la escasa, más bien inexistente, frontera entre artesan@s y artistas que realizan los monumentos, en la depuración y maestría con que se aplican técnicas de fantasía y apariencia, en el objetivo de los monumentos de **no dejar indiferentes a los espectador@s** (mover a emociones), en la metáfora de renovación que el carácter efímero de estas obras proporciona a todo el pueblo a través de **la cremâ**,...

El papel fundamental de las imágenes y de las escenas que representan algo produce, en el mundo de las fallas, una primacía de lo visual, de lo imaginativo, entendida en tanto articulación imaginaria de artistas y espectadores/as, que responde directamente a una **recreación del mundo personal**. Los procesos de composición de imágenes en el sentido de IGNACIO DE LOYOLA, o de construcción mental de lugares y mundos, según GIORDANO BRUNO, confluyen en la comprensión amplia de estos mundos personales porque suponen el fortalecimiento de otra de las premisas de los trabajos falleros: la **consideración del/de la espectador@ como sujeto activ@ en la obra total**. La obra total, recordemos, era el objeto artístico en el que RENAU se centraba para conseguir la emoción de l@s espectador@s y la confluencia de todas las significaciones e imágenes con que construía su objeto con función social.

*Es pues la condición de espectáculo lo que caracteriza al objeto u obra construido en función de la comunicación y expuesto a los demás con el fin de interrelacionar y recrear en otros objetos, espectador@s y obras de manera sucesiva y continuada. El espectáculo social, multitudinario, en la calle, expresión no amordazable que se enfoca a la diversidad cultural y a la pluralidad de individuos que conforman todo colectivo. Es ese espectáculo que inventa otras realidades, que **dota de veracidad** a otras posibilidades.*

*La contestación ante los procesos de apropiación de los lenguajes, técnicas y, a grosso modo, de todo lo que representa el mundo de las fallas por parte de los sectores primero franquistas y, posteriormente, seriamente conservadores –blaveros-, ha tenido bastantes intentos, mas o menos conseguidos, desde la finalización de la guerra civil. La pluralidad relativa con que los artistas intentaban expresarse abriría, con los años, ciertos caminos de innovación que algunos/as creadores dirigirían hacia un pasado (cubismo, expresionismo, dadá, ...) mucho más moderno que esos momentos dictatoriales que ellos vivían. La irrupción del **art pop** abriría no pocas vías de trabajo fallero,*

especialmente en las hogueras alicantinas, mientras que el aparato estético-ideológico creado a instancias oficiales impediría, continúa impidiendo hoy en día, un amplio movimiento innovador.

*Con la parte tercera se acentúa el carácter práctico de este trabajo, dentro de la imposibilidad de separar realmente el bucle **teoría/praxis**. La expresión colectiva que origina y a la que responden los trabajos falleros innovadores, se moverá para responder a la función social que todo arte popular –esto es de la gente, con la gente, para la gente- dice tener. Planteada así la creación como algo colectivo, continuado, se centrará en una clara visión de contemporaneidad en todos sus aspectos: motivos, mensajes, estética, materiales,... el objetivo será no dejar indiferentes, propiciar la opinión, suscitar polémicas. Todo ello en el espacio público.*

La imaginación metafórica se nutrirá siempre del imaginario colectivo y proporcionará todo tipo de conexiones entre significados y representaciones en el terreno plástico. La lucha desde la diversidad ideológica, desde la pluralidad de enfoques personales, desde el mestizaje cultural, que también conforman y dinamizan el imaginario colectivo, será una lucha constante frente al Estado, quien por todos los medios e incesantemente intenta apropiarse totalmente del mismo; cosa ciertamente improbable, ya que tan sólo puede ser posible con el dominio absoluto de todos los individuos, que es precisamente, su objetivo. Cualquier expresión plural, diversa, excéntrica, disidente, crítica, origina procesos de libertad y resistencia en ese imaginario, que todavía se nutre de recuerdos y pequeñas historias frente a la Historia, de realidades individuales frente a la Realidad de lugares en los que suceden cosas a las personas frente a capitales de imperios, continentes y hechos históricos de importancia mundial. Es preciso, urgente, imaginar, mantener vivo ese engendro colectivo entre todos.

En la cuarta parte se presentan dos Prácticums en soporte textual, fotográfico, dibujos y proyectos, y en soporte audiovisual DVD.

Pensamos que son aplicación de unos procesos de imaginación metafórica que se concreta en trabajos y representaciones matéricas que quieren responder a la función social que debe de tener un arte de comunicación popular. Es cuestión de discutirlo.

PARTE 1:

**REFLEXIONES SOBRE CUATRO
TRAYECTORIAS DE DISIDENCIA**



PARTE 1:

REFLEXIONES SOBRE CUATRO TRAYECTORIAS DE DISIDENCIA

- 1.1. SUSAN SONTAG: LA METÁFORA DEL OTRO COMO “ENFERMEDAD DEL CUERPO SOCIAL” EN EL DISCURSO SIMPLIFICADOR DEL PENSAMIENTO CONSERVADOR.
- 1.2. JULIO CARO BAROJA: INTELLECTUAL IMAGINARIO FRENTE A LA METÁFORA DE LA IDENTIDAD CULTURAL
- 1.3. JUAN GOYTISOLO: EL EXILIO COMO METÁFORA DE LA CONDICIÓN HUMANA.
- 1.4. EDGAR MORIN: NOTAS EN TORNO AL PENSAMIENTO COMPLEJO

PARTE 1:

REFLEXIONES SOBRE CUATRO TRAYECTORIAS DE DISIDENCIA

*Respondiendo a la construcción fragmentaria que articula nuestro trabajo y que ha sido naturalmente aceptada como metodología de comunicación, tanto en el planteamiento inicial como en el sucesivo desarrollo de los capítulos que la constituyen, a continuación expondremos unas reflexiones sobre cuatro autores/as cuyas obras, a la vez que extensas, se han caracterizado por la amplitud y la diversidad de géneros y temáticas abordadas. Así, ensayos, novelas, investigaciones antropológicas, estudios biográficos, reflexiones filosóficas, monografías históricas o tesis políticas se han conjuntado más o menos en torno a unos ejes o alrededor de un nombre como **seña de identidad referente**, que explique la complejidad del mosaico.*

*En estos cuatro autores/as ha sido característica común el **alejamiento de las posturas oficiales**, académicas, cercanas y recompensadas desde el Poder: Su denuncia de la manipulación de las realidades hacia constructos virtuales (Error, Ilusión,...), que supongan coartadas para legitimar desigualdades, en un mundo injusto que pretende perpetuarse desde un falso centro hacia la globalización definitiva, chocaba directamente con lo políticamente correcto. La polifonía que resulta de la agrupación de estos/as autores/as supone una apuesta para el cambio hacia otros mundos que no sean éste: otros mundos creados en los márgenes a partir de la excentricidad ética, fruto de la imaginación resistente al Estado, combativos con la ideología del mundo único que se pretende como Realidad.*

*A sus obras sumaríamos la importancia de sus vidas como forma de inseparabilidad entre las clásicas instancias del **qué se dice, quién lo dice y cómo lo dice**. Por ello, no es extraño encontrar juntos a S. SONTAG y J. GOYTISOLO en el Sarajevo sitiado defendiendo la*

civilización intercultural frente a la intolerancia, o a E. MORIN evolucionando entre las corrientes ideológicas del S XX -mayo del 68 incluido- hacia su extensa metodología del pensamiento complejo, o al etiquetado como excepcional, y por ello, arrinconado hacia el olvido, erudito J. CARO BAROJA demoliendo caracteres e identidades culturales, en esos tiempos tan nacionalistas como mediocres en que le toco vivir.

De sus actitudes y obras hemos aprendido mucho y pensamos haber sabido mostrar en este trabajo que en nuestros postulados y en la plasmación plástica de los mismos, podemos identificar no pocos de sus – y nuestros- esfuerzos.

1.1. SUSAN SONTAG: LA METÁFORA DEL OTRO COMO ENFERMEDAD DEL CUERPO SOCIAL EN EL DISCURSO SIMPLIFICADOR FEL PENSAMIENTO CONSERVADOR.

“No se ahuyenta a las metáforas con solo abstenerse de usarlas. Hay que ponerlas en evidencia, criticarlas, castigarlas, desgastarlas”¹¹.

El tema de la elaboración de un extenso discurso metafórico alrededor de la enfermedad, del *estar enfermo*, y las perniciosas consecuencias que esto conlleva, tanto para el/la individuo, paciente, como por la manipulación ideológica que esta carga de significado adjudicada a la enfermedad provoca en todos los ámbitos sociales, ha sido un tema importante para S. SONTAG. Y ello tanto por su condición de ensayista como por la propia mente de paciente, de enferma, pues superó un cáncer a mediados de los 70, si bien fallecería a consecuencia de otro, veinte años después. Es esta doble condición de investigadora y de **sujeto personal** de ese objeto de la investigación, esa vinculación –tremenda, dramática en este caso- teoría/praxis, lo que ha centrado nuestro interés por este aspecto de su obra: las metáforas de la enfermedad y la extensión social de su significado. En un principio, la autora parte del carácter central de la enfermedad como tal y de las metáforas que a su alrededor surgen, pero observa y nos hace observar lo siguiente “no estoy diciendo que la metáfora de la enfermedad cree el concepto clínico, pero afirmo que hace mucho más que meramente ratificarlo”¹². Porque por su propia experiencia, por la reflexión que nos comunica que tuvo en el entorno de amig@s enferm@s, por los procesos y los cambios en dichos procesos que, como personalidad famosa y reconocida, pero ahora enferma, pudo observar, ha podido largamente “pensar acerca de la enfermedad, -calmar la imaginación del inválido, de manera que al menos no deba, como hasta ahora, sufrir más por pensar en su enfermedad, que por la enfermedad misma- jeso, creo, sería algo! ¡Sería mucho!”¹³. Porque si fuéramos capaces de considerar las enfermedades como tal, graves o menos graves, pero nada más que como meras

¹¹ SONTANG, S.: *El sida y sus metáforas*. Santillana, Madrid 2003. Pág. 40.

¹² SONTANG, S.: *El sida y...* Ob cit , Pág. 158

¹³ NIETZSCHE, F.: *Aurora*, citado por S SONTANG, Ob cit Pág. 137.

enfermedades, eludiríamos la consideración de **señalamiento moral** con que el significado añadido, que la sociedad atribuye a ciertas enfermedades, estigmatiza a los/as enfermos/as. “No una maldición ni un castigo, ni un motivo de vergüenza: (...) Una enfermedad sin significado”¹⁴.

Considerada así la reflexión, la autora nos propone analizar “no la enfermedad física en sí, sino el uso que de ella se hace como metáfora. La enfermedad no es una metáfora, y el modo más sano de encarar la enfermedad es el que menos se presta y mejor resiste al pensamiento metafórico”¹⁵. Contraponiendo, pues, esa experiencia en el ámbito de l@s enferm@s a la utilización social de la enfermedad como significado ideológico, como figura metafórica que responde a estereotipos del carácter nacional y que tiene su referente en **fantasías punitivas o sentimentales**, S. SONTAG se plantea rectificar la idea social de la enfermedad, desmitificarla, para que desaparezca ese contagio moral que la distorsiona.

En este aspecto, ante la pregunta *¿Porqué yo?* Que muchos enfermos de cáncer se hacen al conocer la noticia de que lo son –y que equivale a *no es justo*- es preciso reaccionar ante las ideas de *castigo divino*, *enfermedad merecida* o/a la consideración psicológica de la enfermedad, que favorece la situación del padecimiento como formas de juicio propio o de traición a sí mismo... de manera que la generalizada opinión de que *tanto la presencia de la enfermedad en el/la individuo como la curación dependen de su voluntad*, deberá de ser contrarrestada por un análisis serio.

Esta apreciación proviene “tanto del mito de finales del siglo XIX acerca de la tuberculosis, como de la creencia de hoy en día respecto del cáncer, que han sostenido que (el/la enfermo/a) era responsable de su propia enfermedad”¹⁶. La literatura romántica, el exotismo, ciertas **investigaciones pseudocientíficas** han querido ver característica estéticas inducidas en la tuberculosis (espiritualidad, propensión a la lírica, sensibilidad...) o causas emocionales en el cáncer (dolor, depresión, insatisfacción, represión sexual, pérdida,...) pero, ciertamente cualquier

¹⁴ SONTANG. S.: *El sida y...* Ob cit, Pág. 138

¹⁵ SONTANG, S.: *La enfermedad y sus metáforas* Santillana, Madrid 2003, Pág. 13

¹⁶ SONTAG, S.: *La enfermedad...* Ob cit, Pág. 65

enfermedad importante cuyos orígenes no estén claros y cuyo tratamiento sea ineficaz, tiende a hundirse en **significados**. “Primero se le asignan los horrores mas hondos (corrupción, putrefacción, polución, anomia, debilidad,...) y la enfermedad misma se vuelve metáfora. Luego, en nombre de ella –es decir, usándola como metáfora- se atribuye ese horror a otras cosa, la enfermedad se adjetiva: se dice que algo es enfermizo (repugnante o feo). Más tarde se proyecta sobre la enfermedad lo que uno piensa sobre el mal. Y se proyecta a su vez la enfermedad (así enriquecida en su significado) sobre el mundo”¹⁷

De esta manera, las fantasías de contaminación (sífilis), los equivalentes metafóricos de la delicadeza, la sensibilidad, la tristeza, la impotencia (tuberculosis), los equivalentes metafóricos de lo brutal, lo implacable, lo rapaz (cáncer), se asimilan al discurso social y en él se emplean.

Pero, si hemos dejado de metaforizar sobre la sífilis, la tuberculosis o, en gran medida sobre el cáncer, como horrores sociales, ello es debido al “SIDA como metáfora de la degeneración de la sociedad”¹⁸. Pues por otra parte deberemos señalar que “el SIDA, que añade a la invasión el motivo de la polución, resulta muy difundido en la propaganda xenófoba; en su calidad de insuficiencia del sistema inmunitario contra influjos exteriores nefastos, le sirve a la extrema derecha para representar la supuesta degeneración de la sociedad por culpa de la inmigración y del mestizaje, de lo que se deriva la necesidad de fortalecer las fuerzas de defensa”¹⁹.

En esta misma línea de transposición de significados de la enfermedad al campo social, la pretendida *invasión* de inmigrantes y la *necesaria* resistencia contra ellos/as se compara a menudo con una enfermedad que **debilita al cuerpo** (la sociedad), y cuyos orígenes patógenos hay que destruir para **curar** el organismo. “El virus invade el cuerpo, se dice que la enfermedad (o, en su nueva versión, el miedo a la enfermedad) invade la sociedad entera”²⁰. A la metáfora de invasión se le podrá, entonces, añadir la idea de **conspiración** que perfectamente dará paso a imágenes cuasi cinematográficas, de virus implacables, dolencias maléficas, epidemias

¹⁷ SONTAG, S.: *La enfermedad...* Ob cit, Pág. 84

¹⁸ SONTAG, S.: *La enfermedad...* Ob cit, Pág. 84

¹⁹ KUNZ, M.: *J. Goytisolo. Metáforas de la migración*. Verbum, Madrid 2003. Pág.184

²⁰ SONTAG, S.: *El Sida...* Ob cit Pág. 204.

despiadadas,... que esperarán el momento propicio para acabar con nuestra vida y/o nuestra sociedad.

Los tumores malignos, las células ajenas o mutantes, se describen frecuentemente como invasores que *atacan y ocupan* el cuerpo del@ paciente, debilitando su resistencia. El vínculo entre la forma de imaginar la enfermedad y la forma de **imaginar al Otr@**, al extranjero@, quizá “resida en el concepto mismo de lo malo que, de un modo arcaizante, aparece como idéntico a lo que no es nosotros, a lo extraño”²¹.

La presencia de personas de origen extraeuropeo se califica a menudo en términos denigrantes como *infiltración y contaminación*, y la **deshumanización del otro** permite consideraciones como que “los inmigrantes de tez oscura presentarán todos los síntomas de una imaginaria seropositividad”²².

Personajes como LE PEN (*Front Nacional*) no sólo estigmatizan a los/as enfermos/as sino que utilizan el “SIDA como fórmula mágica que engloba todo lo que combate su partido, traduciendo SIDA como abreviatura de << *Socialisme Inmigration Droque Affairisme*>>”²³.

Sin embargo, y más allá de metáforas y manipulaciones el SIDA, en tanto que supone una **excomunió n de el/la paciente** y le proporciona un sufrimiento que lo degrada, hace que las personas sean consideradas enfermas antes de estarlo. Es decir, el SIDA procura una **muerte social** anterior a la muerte física de la persona. “Al contrario que el cáncer, entendido como una enfermedad propia (y reveladora) del individuo, el SIDA aparece de manera premoderna como una enfermedad propia a la vez del individuo y de éste como miembro de un grupo de riesgo, resucita la idea de una *comunidad maculada* sobre la que recae el juicio de la enfermedad”²⁴.

La epidemia del SIDA viene a ser como una proyección de las paranoias políticas de nuestro Primer mundo y representa al invasor contaminante del Tercer

²¹ SONTAG, S.: *El Sida...* Ob cit Pág. 182.

²² GOYTISOLO, J.: *La Europa del miedo*. Ed. El País, Madrid 1996, Pág. 291.

²³ KUNZ, M.: *J. Goytisoló. Metáforas...* Ob cit. Pág.185

²⁴ SONTAG, S.: *El Sida...* Ob cit Pág. 181.

mundo. Por otra parte, es innegable “la utilidad del SIDA para llevar a cabo uno de los cometidos más importantes de los llamados neoconservadores: *la Kulturkampf* contra todo lo que suele llamarse -breve e imprecisamente- los años *sesenta*. Toda una política de la *voluntad* – de intolerancia, paranoia, de miedo a la debilidad política- se ha aferrado al SIDA”²⁵.

Todo este montaje de estímulo de los miedos creadores de consenso, enunciados de alguna manera con E. FROM en su obra *El miedo a la Libertad*, y “cultivados durante generaciones, tales como el miedo a la subversión, y miedos más recientes, como el miedo a la polución incontrolable y a la imparable migración del Tercer mundo (hace inevitable) que el SIDA pueda ser considerado en esta sociedad como una amenaza total a la civilización”²⁶.

Como reflexiona finalmente la autora, “esa es la extraordinaria potencia y la eficacia de la metáfora de la *peste*; permite ver una enfermedad a la vez como algo en lo que incurrir los vulnerables *otros* y como (potencialmente) la enfermedad de *todos*”²⁷.

²⁵ SONTAG, S.: *El Sida...* Ob cit Pág 202.

²⁶ SONTAG, S.: *El Sida...* Ob cit Pág 203.

²⁷ SONTAG, S.: *El Sida...* Ob cit Pág 202.

1.2. JULIO CARO BAROJA, INTELLECTUAL FRENTE A LA METÁFORA DE LA IDENTIDAD CULTURAL

“Este momento del fluir español no es el mío, ni el de los míos. Sé ya que ese momento mío ha sido siempre más **imaginario** que real y vivo de la imaginación.

Yo no soy más que un espejo que refleja todavía un mundo pasado... Un mundo que acaso no existió de veras, más que en unas cuantas conciencias”²⁸

Mitos, arquetipos e identidad cultural

Podríamos decir que el fundamento de la obra de J. CARO BAROJA como antropólogo historiador se centra en la perspectiva étnica con la que analiza y compara lo que el pueblo olvida con lo que el mismo pueblo **recuerda**. Esta cuestión, en apariencia puede que simple, supone **erudición**, es decir, prácticamente saber de todo, Y es, al mismo tiempo, una postura en apariencia antiteórica o no-teórica, ya que no vacila en enfrentarse con la inmensidad de los materiales empíricos. Aunque J. CARO BAROJA considera la utilidad, importancia e inevitabilidad de los sistemas teóricos para la investigación antropológica, “los sistemas teóricos se ven como sustitutos de la erudición, como un **atajo a la certeza** que nos libera de la pesadez de los archivos y del barro del cara a cara con la investigación real; mucha teoría se maneja simplemente como sustituto de la realización del duro trabajo de la erudición”²⁹

Las identidades étnicas afirman aprehender la esencia del desarrollo de la **verdad histórica** que trasciende las generaciones. Lo étnico es visto, con demasiada frecuencia por los activistas, como una constante reafirmación de ciertas **verdades**

²⁸ CARO BAROJA, J.: *Una imagen del mundo perdida*. UIMP, Santander 1979, Pág. 102.

²⁹ GREENWOOD, D.: “Etnicidad, identidad cultural y conflicto social” En J. CARO BAROJA. *Premio Nacional de las letras Españolas*. Ministerio de cultura, 1985, Pág. 15.

naturales sobre un pueblo y su historia. Pero, situando esta visión dentro de un **contexto** (metodología diacrónica) para comprender su **estructura y significado social**, comprobaremos como “ciertos rasgos son identificados por algunas sociedades, como absolutamente *esenciales* para su existencia: una particular forma de organización familiar, un modo de subsistencia, un conjunto de creencias morales, una lengua. Los arquetipos –“modelos claros e inteligibles para el grupo”³⁰- sirven así para dar un aire de “perfilamiento y perfección formal a algo que en sí no es tan perfilado o tan mondo o lirondo”³¹. Pero este esfuerzo está guiado siempre por la **imagen** que las mismas sociedades tienen de estos temas y viene condicionado por fuerzas externas fuera de su control. Frecuentemente el pueblo puede tener la impresión “de estar conservando ciertos valores cuando, en realidad, está preservando un *mito* de los mismos que nunca ha existido y se horroriza al conocer la verdad histórica de esas cosas a las que se aferra con más amor”³² (**romanticismo de las identidades étnicas**).

La necesidad de un análisis antropológico de óptica histórica se acrecienta ante la persistencia de “los estereotipos étnicos y raciales, la continua reinención de *visiones punitivas de otredad* y las orientaciones políticas destructivas que persisten generaciones después de que hayan desaparecido las condiciones objetivas que las hicieron surgir”³³. De esta manera, enfrentados antropología y nacionalismo, “cualquier estudio que demuestre que las identidades étnicas son *históricamente falsas, internamente heterogeneas, y a menudo idealizadas*, más allá del conocimiento antropológico”³⁴ tendrá, evidentemente problemas de índole política. Escoger entre sostener la representación que el conjunto de ideas dominantes se hace de sí mismas, o bien situar dichas ideas en su contexto y ofender así la hipersensibilidad de ciertos egos colectivos – en momentos históricos tan empobrecidos por los distintos nacionalismos y/o fascismos en los que le tocó vivir-, siempre estuvo claro para CARO BAROJA: aunque su **relativismo cultural** escéptico y sistemático a la vez, y su **elegante independencia** le costaran la marginación del panorama oficial y el

³⁰ CARO BAROJA, J.: *El mito del carácter nacional*. Caro Raggio ed. Madrid 2004, Pág. 22.

³¹ CARO BAROJA, J.: *Ensayos sobre la cultura popular española*. Dosbe. Madrid 1979, Pág. 164

³² GREENWOOD, D.: “Etnicidad, identidad cultural y conflicto social” *En J. CARO BAROJA*. Ob cit, Pág. 15.

³³ GREENWOOD, D.: “Etnicidad,…” Ob cit, Pág. 18

³⁴ GREENWOOD, D.: “Etnicidad,…” Ob cit, Pág. 18

reconocimiento de los mundos académicos, circunstancias ambas que constituían precisamente esa realidad para las distintas facciones en conflicto.

Apartado voluntariamente y por circunstancias de las sucesivas realidades y sus representaciones al gusto, e incómodo para ese mundo oficial académico, Don JULIO elige su **imaginariadad** como escenario propio. Como muestra de ese humor con el que el autor supo acomodarse a su aislamiento, J. GOYTISOLO recuerda que “como escribió en el País de 18 de agosto de 1978, a los viejos << no pueden mandarnos siquiera a la m...ya estamos en ella. Y bien dentro>>”³⁵.

La ingente tarea investigadora de Don JULIO se sustentaba en una vuelta a las **primeras fuentes** y en el análisis y utilización constante de **material secundario**. Su método antropológico se establece alrededor de los conceptos de **identidad de grupo, continuidad y cambio cultural** (arquetipos, tópicos). “Todos los grandes esquematizadores de la historia de España trataban de identidades culturales como constantes relativas sobre las que el Estado cimenta su aparato. Donde ellos veían constantes e hitos, JULIO CARO BAROJA descubre cambio, transformación y ocultos temas... desafía las opiniones deterministas culturales de la historia de España (Ortega, M. Pidal, A. Castro,...)”³⁶

Pero mucho de lo que habitualmente pasa por tradición es la historia falsificada y adulterada, en oposición frontal a los hechos históricos de mezcla cultural, cambio, confusión y desequilibrio. Frente a la conversión de determinados hechos histórico-culturales en **ficciones** que sirven a ciertos intereses políticos y/o regionalistas, y como recomendación para el tratamiento de las **diferencias culturales**, CARO nos recuerda que “los problemas permanentes son *sociocentrismo, etnocentrismo, visión esquemática y burocrática de la tradición* al servicio de los intereses de unas minorías. En el conflicto étnico todos los contendientes se apoderan de los materiales culturales, y el antropólogo deberá seguir insistiendo en que el mundo es más complejo, más interesante y más bello que lo que el firme y autobeatificado necesita creer o admitir”³⁷.

³⁵ GOYTISOLO, J.: “Las múltiples vidas de Julio Caro Baroja” *Periódico El País* 4/02/2007.

³⁶ GREENWOOD, D.: “Etnicidad,...” . Ob cit, Pág. 25

³⁷ GREENWOOD, D.: “Etnicidad,...”. Ob cit, Pág. 31

El mito del carácter nacional

“Considero, en efecto, que todo lo que sea hablar de *carácter nacional* es una actividad mítica, es decir, que el que habla o charla se ajusta a una tradición más o menos elaborada sin base que pueda apoyarse en hechos científicamente observados y observables, tradición que tiende a explicar algo de modo popular y que de hecho cambia más de lo que se cree o dice. El mito es favorable o desfavorable según quien lo elabora o utiliza, y puede degenerar en verdadera *manía*. No es verdad ni mentira. Es reflejo de una *posición pasional* frente a situaciones consideradas buenas o malas, para el que lo utiliza”³⁸.

Mediante un “método deconstructivista” en palabras de B. TRAIMOND³⁹, el autor analiza diacrónicamente los usos sucesivos y diferentes de la noción de carácter nacional, es decir, lleva a cabo el estudio histórico de un **concepto actual considerado como permanente**.

A lo largo de los siglos “los hombres constituidos en naciones, y, sobretudo, los hombres constituidos en estados, se han lanzado a caracterizarse a sí mismos y a los demás de modo harto pasional y ligero a la par, constituyendo al fin una masa de juicios de valor que obedecen a todos estos factores y situaciones históricas con respecto a España y los españoles”⁴⁰. Podríamos decir, pues, que independientemente de que exista un “carácter del pueblo español o unos rasgos psicológicos y físicos del mismo, hay una voluntad de asignárselos, buenos o malos, según las diversas coyunturas y conforme a posiciones distintas: de poder, de victoria, de derrota, de amor o de odio”⁴¹.

Finalmente el autor concluye: “en suma, el carácter nacional es un mito amenazador y peligroso. Es un mito para hacer hablar mucho y mal a gentes concejiles, y tenía razón HUME al decir que lo lleva a sus conceptos extremos el *vulgo*, entendiendo hoy por tal a muchas personas que no se creen pertenecientes a él”⁴².

³⁸ CARO BAROJA, J.: *El mito...* Ob cit Pág 34

³⁹ TRAIMOND, B.: “Prologo” a J. CARO BAROJA *El mito...* Ob cit. Pág 13

⁴⁰ CARO BAROJA, J.: *El mito...* Ob cit Pág 79.

⁴¹ CARO BAROJA, J.: *El mito...* Ob. Cit. Pág 80

⁴² CARO BAROJA, J.: *El mito...* Ob cit Pág 83.

Este punto de vista plural, diverso frente a la uniformidad imperante, hacía imposible su figura como intelectual, desplazándole a la marginalidad y la distancia y etiquetándole en la extraordinariedad y la rareza. Su metodología de *densa observación* sumada al *análisis diacrónico* en etnología, al rechazo de las generalizaciones apresuradas y a su *pasión por la historia*, siguió inmune al vacío y neutralización oficiales. Porque “para la comprensión de las *prisiones identitarias* que generan las distintas utopías nacionales, raciales o religiosas”⁴³, quienes creemos en que los derechos del/la individuo no pueden ni deben ser avasallados por los de una supuesta o real voluntad colectiva, deberíamos convertir las distintas consecuencias de hechos de este género en sujeto constante de meditación “para desmitificar leyendas y ensoñaciones románticas ante quienes manipulan hoy esas fantasías de forma interesada, pues necesitan convertir a su pueblo, como señala CARO BAROJA, en figurante de su *escenografía imaginaria*”⁴⁴

Las falsificaciones de la historia

“Cuando una sociedad está preocupada por algo que se da en su tiempo con notas muy distintas y fuertes, ese algo, sea material o espiritual, produce falsificaciones”⁴⁵. El amor al propio lugar de nacimiento, unido al fervor religioso y a veces también a cierto orgullo genealógico, son siempre factores que contribuyen a la creación y posterior difusión de falsificaciones. CARO BAROJA nos explica este mecanismo falsario que en nuestros días se apodera también de la realidad como historia del presente: “vemos que las falsificaciones arrancan de un sistema de valores que, durante siglos ha dominado no solo a los cristianos, sino también a los griegos y romanos. Con arreglo a él, la *antigüedad* da a las cosas un realce mayor. La antigüedad es la base. Dentro de ella se desea también encontrar pruebas de *unidad*: unidad política sobretodo. También de *religiosidad*, e incluso de *santidad*. Así se forjan listas de reyes, hechos de santos. Cuanto más pronto, mejor. Pero no basta con esto. A los valores que pueden denominarse generales se les unen otros que son

⁴³ GOYTISOLO, J.: “Las múltiples vidas de JULIO CARO BAROJA” *Periódico El País* 4/02/2007.

⁴⁴ GOYTISOLO, J.: “Las múltiples vidas de JULIO CARO BAROJA” *Periódico El País* 4/02/2007.

⁴⁵ J. CARO BAROJA: *Las falsificaciones de la historia*. Seix Barral, Barcelona 1992, Pág. 20

particulares, de significado individual incluso. Se desea la *mayor dignidad* para la tierra o ciudad natal, la *mayor nobleza* para la familia o linaje. Esto tampoco es posible sin antigüedad probada. Pero las pruebas se *forjan*⁴⁶

El espíritu de falsificación no afecta tan sólo a los hechos; el deseo de juzgarlo todo, de opinar sobre cualquier cuestión de aclarar rápidamente las situaciones complejas, pueden producir falsificaciones también en la **interpretación** de esos mismos hechos. En este punto entraría un análisis detenido de los medios de comunicación social y su industria de falsificación de noticias y ocultación de realidades y disidencias: “existen en la actualidad otra clase de impostores y tartufos más peligrosos; porque no falsean los datos o hechos, sino que interpretan los auténticos a su modo y para sus fines”⁴⁷.

Las historias chicas y el pensamiento mágico

Un investigador de la talla de JULIO CARO BAROJA, tan ligado al trabajo empírico y en contacto con los distintos mundos sobre los que instalamos el concepto de realidad, siempre mostró y utilizó metodológicamente su pasión por la historia, su conocimiento del tiempo de los tiempos. Todo fluye, en el sentido que expresaba “el difunto Heráclito”⁴⁸, pero “el tiempo vitalmente considerado es algo distinto al tiempo matemático, medido con diferentes artefactos y convenciones, es algo que cualquier persona experimenta aunque no lo sepa explicar”⁴⁹.

Pero es claro que el hombre común y corriente no sabe aún medir el tiempo de su vida, el hombre primitivo o con poca técnica desea o actúa (amar o ser amado, curar, matar o dañar, dominar facultades, asegurar cosechas, transmitir pensamientos a distancia...) fuera del dominio de su voluntad recurriendo a la **magia**. El hombre técnico también lo desea y lo ha ido obteniendo aplicando su voluntad a la ciencia y a la técnica derivada de ella. En nuestra época “de *idolatría de la técnica*, la mitad o más

⁴⁶ CARO BAROJA, J.: *Las falsificaciones...* Ob cit, Pág. 105.

⁴⁷ CARO BAROJA, J.: *Las falsificaciones...* Ob cit, Pág. 200.

⁴⁸ CARO BAROJA, J.: *Una imagen del...* Ob cit, Pág. 72.

⁴⁹ DONOAN: “Julio Caro Baroja. Etnohistoria y cultura vasca” En J. CARO BAROJA. *Premio Nacional de las letras Españolas*. Ministerio de cultura, 1985, Pág. 8.

de la mitad de los viejos deseos expresados por supuestas acciones mágicas se pueden satisfacer por medios científicos: ¡pero cuanto queda fuera de estos dominios y posesiones reales!. Casi todo lo que de verdad, es importante para hombres, mujeres, viejos y niños, individualmente considerados”⁵⁰

Es aquí donde su **concepción mitopeica** de la vida, que implica a su vez una concepción dramática de la existencia inspirada en el concepto unamuniano de **intrahistoria**, implica la interacción permanente individuo/sociedad/naturaleza que, a su vez, correspondería con el bucle moriniano individuo/especie/sociedad, como base de la **repetición cíclica** que significa todo devenir. En su obra *El Carnaval*, Don JULIO nos habla de las grandes dificultades de “procurar **explicar** desde un punto de vista intelectual lo que hay que **comprender partiendo de emociones** y posiciones internas, que no dan pie a una reflexión del todo coherente”⁵¹.

De esta manera, con los hechos que le suceden a las personas consideradas no como fenómenos sino como seres vividos desde dentro y que contribuyen de modo decisivo al carácter mutable y precario de las identidades colectivas, es como podremos afrontar la historia de las **historias chicas**, es decir, “la historia del pueblo, de las grandes masas que sufren la gran historia, pero sobre la que, a su vez, ejercen considerable influencia”⁵².

También en este sentido deberemos considerar a los mitos como parte de la realidad y de la vida más o menos cotidiana de un número elevado –aunque en continuo descenso por razones demográficas y de progreso- de habitantes populares, principalmente en los ámbitos rurales. Y estos mitos se dan no solo en función de los orígenes, sino también en función de los hechos habituales de l@s individuos; “los mitos vienen a explicar una parte de la realidad, muchos de ellos existen en función de fenómenos naturales, de paisajes muy concretos. Es una concepción fragmentada, limitada, de algo que es natural, verdadero, pero que está achicado en su entorno”⁵³

⁵⁰ CARO BAROJA, J.: citado por DONOAN: “Julio Caro Baroja...” Ob cit Pág. 9.

⁵¹ CARO BAROJA, J.: *El Carnaval*. Taurus, Madrid 1979, Pág. 17.

⁵² MORALES MOYA, A.: “Julio Caro Baroja. Historia antropológica” Revista de Occidente número 295, diciembre, Madrid, 2005.

⁵³ CARO BAROJA, J.: “La religión. Un tema de etnografía española” IV curso de introducción a la etnología española. Rev. Gaceta Antropológica número 3, Madrid 1984.

“La razón fundamental de la complejidad de la mentalidad mágica consiste en que ésta es en sí una forma de pensamiento del hombre (y de la mujer) que no es sin la religiosa, ni la filosófica, ni la científica, ni la artística”⁵⁴. Al ser una forma de pensamiento, la magia puede, naturalmente, erigirse en **creencia**. CARO nos decía con su fino humor “Bien, crea usted; pero crea poco. Porque si cree mucho y puede aplicar su creencia o creencias nos aplastará a los demás. Hay que creer, pero acaso no creer poco, sino como si se creyera poco. Creer para uno,... *crea pero no moleste*... hay que creer suave y reposadamente, incluso cuando se trata de creer en la propia incredulidad”⁵⁵

Seguimos con lo que nos dice Don JULIO “con la religión, con la oración, se actúa ante los dioses; con la técnica, con el conocimiento, con la ciencia se actúa frente a las cosas de la naturaleza. Pero quedaba un tercer mundo de pasiones, de deseos, de ansiedades de los hombres, en el que ni con la religión se podía obtener, según la expresión, gran cosa, ni tampoco con la vía racional-. En este mundo de la voluntad del hombre es donde encontraremos la clave de la magia”.⁵⁶

En un principio toda creencia fue magia y mito, que luego se fueron despejando de la matriz mágica: aparecieron filosofía, moral, religión, ciencia, En nuestra sociedad es difícil entender los mecanismos que utilizan los mitos para aparecer en nuestra vida cotidiana; y, sin embargo, son estos mecanismos los que, arraigados profundamente en el imaginario colectivo y a través de la magia de la literatura, la plástica, la escenografía, la música, dotan de profundidad, de sentimientos, y complejidades a las vidas sencilla, historias de gente común que a nosotros/as nos interesan.

⁵⁴ CARO BAROJA, J.: *Magia y brujería*, citado por J. APALATEGUI: “El pensamiento mágico en la obra de JULIO CARO BAROJA” En *Julio Caro Baroja Premio Nacional de las letras Españolas*. Ministerio de cultura, 1985, Pág. 92

⁵⁵ CARO BAROJA, J.: “La religión. Un tema de...” Ob cit.

⁵⁶ CARO BAROJA, J.: *Magia y brujería*, citado por J. APALATEGUI: “El pensamiento mágico en la obra de Julio Caro Baroja” En *Julio Caro Baroja Premio Nacional de las letras Españolas*. Ministerio de cultura, 1985, Pág. 92

1.3. JUAN GOYTISOLO. EL EXILIO COMO METÁFORA DE LA CONDICIÓN HUMANA

En la espiral sin fin que el incesante movimiento creativo de la obra de JUAN GOYTISOLO nos aporta, podemos observar la figura protagonista de un escritor automarginado que vive la literatura como una suerte constante de metamorfosis. Su consideración de la errancia sin objeto como una **forma de ser cultural, social y antropológica** produce en su obra “un radical fragmentarismo que pulveriza la linealidad narrativa en forma de otra constructividad”⁵⁷

Ante esa imposición tan palpable de un espacio y un tiempo indiscutibles, en los que pretende pervivir para siempre el **mundo único** que el Sistema imperante nos impone, el autor deshará el esperado discurso coherente y cabal en fragmentos de **microimágenes y microespacios** que le permitirán –al escritor y a nosotr@s como lector@s partícipes- “la conquista de una reconstitución del espacio y el tiempo narrativo”⁵⁸.

Así pues, su discurso provoca **textos movedizos y cambiantes**, que fluctúan sin descanso entre múltiples niveles referenciales. En el camino pleno de la **conquista de la subjetividad**, GOYTISOLO esparcirá su obra tan amplia y fragmentaria en una composición -más bien diríamos descomposición- entendida como trayectoria vital, con la intención declarada de devolver a la comunidad cultural y social a la que, de algún modo, pertenece, algo nuevo y distinto de lo que recibió de ella al emprender su creación. Pero siempre haciendo gala de su singularidad frente a la realidad como universo culturalmente institucionalizado.

Y llevado de una identificación con todos los ámbitos en los que se expresa la **marginalidad social y cultural**, frente a ese Centro ficticio desde donde pretende hablar el Poder, mantiene en todo momento **su militancia**: una “militancia múltiple, tentacular, polimorfa, que abarca el espacio geográfico y cultural: el pasado, el

⁵⁷ GOYTISOLO, J.: *Paisajes después de la batalla*. Espasa Calpe, Madrid 1990, Pág. 15.

⁵⁸ GOYTISOLO, J.: *Paisajes...* Ob cit Pág. 15

presente y el futuro: (que recuerde y recupere) las tropelías e injusticias ya olvidadas de la historia⁵⁹.

Este método creativo basado en “una composición en mosaico que aspira a ofrecer no una imagen completa mediante la adición y sucesión de fragmentos, sino una multiplicidad de imágenes dislocadas o dispersas”⁶⁰, le permite descomponer historias, personajes, ideologías, realidades, en base a un tiempo y un espacio literarios definidos por la idea misma de quiebra. “¿no sería mejor anegarse de una vez en la infinitud del poema, aceptar la impenetrabilidad de sus misterios y opacidades, liberar su propio lenguaje de grillos racionales, abandonarlo al campo magnético de sus imantaciones secretas, favorecer la onda de su expansión, admitir pluralidad y simultaneidad de sentidos, depurar la incandescencia verbal, la llama y dulce cautiverio de su amor vivo?”⁶¹

Para J. GOYTISOLO es decisiva no ya la omisión arbitraria de recuerdos juzgados como no importantes, sino la elaboración y el montaje de los escogidos. El/la artista, el@ escultor@ en tanto que subjetividad inmersa o rodeada de lo social, deberá intentar “dar un testimonio que nadie te solicita”⁶². En su obra autobiográfica. JUAN GOYTISOLO explora y a la vez funda su **nuevo territorio moral**: la memoria personal se convierte en eje de una **rigurosa indagación ética** de una conciencia cuestionada en búsqueda tenaz y sincera de su verdadera identidad. Muchas veces, movido por “el desamor a España, -esa entidad ajena, fragmentaria, incompleta, a veces obtusa y terca, otras brutal y tiránica- en cuyo seno negligente has crecido”⁶³.

Muchas de las preferencias estéticas, sus preocupaciones éticas y sus posiciones políticas tienen su origen y constante inspiración en el contacto con emigrantes, desde Barcelona (xarnegos, murcianos, almerienses,...) al barrio parisino de *Le Sentier* (norte africanos, subsaharianos, paquistaníes,...) como también en su propia trayectoria y experiencia de **nómada** entre espacios, épocas y culturas. La **mezcla cultural** será para el autor una realidad empírica basada en la coexistencia,

⁵⁹ GOYTISOLO, J.: *Paisajes...* Ob cit Pág. 209

⁶⁰ GOYTISOLO, J.: *Paisajes...* Ob cit Pág. 16

⁶¹ GOYTISOLO, J.: *Las virtudes del pájaro solitario* Seix Barral. Barcelona, 1988. Pág. 59

⁶² GOYTISOLO, J.: *Coto vedado*. Seix Barral. Barcelona, 1985. Pág. 40.

⁶³ GOYTISOLO, J.: *Coto vedado*. Ob cit. Pág. 59

los contactos permanentes y la mezcla en el mismo espacio de personas y colectivos procedentes de culturas diferentes. De ahí tomará GOYTISOLO su *heterogeneidad* en el nivel formal de la escritura: **hibridismo, mestizaje, polifonía, plurilingüismo**, que impregnan toda su obra y exigen a su vez ese nivel a sus lector@s.

JUAN GOYTISOLO intentará en su dilatada carrera aportar opiniones, escritos, reportajes de imágenes, colaboraciones televisivas, presencias directas en zonas de conflicto, gestos de solidaridad, etc. para contribuir a la superación del abismo norte/sur, explicando que éste, se debe a leyes económicas del capitalismo global y negando la errónea “oposición irreductible de los conceptos de Oriente y Occidente”⁶⁴

GOYTISOLO toma partido decidido “de una manera deliberadamente parcial y comprometida por los derechos humanos y contra la ley del más fuerte. Por el principio de ciudadanía y contra el <<lus sanguinis>> por el mestizaje cultural y contra la <<pureza>>, ideal fascista por excelencia”⁶⁵. Ante las idealizaciones manipuladoras de los racistas y xenófobos, temerosos de perder su identidad y a su ideal trasnochado de sociedad homogénea y sedentaria, GOYTISOLO invirtiendo los valores, “opone la contrautopía del mestizaje de una humanidad que ha recuperado su plena libertad de movimiento; una <<humanidad migrante>>”⁶⁶

Esta subversiva pluralidad, que avanza inexorablemente como realidad cotidiana -a pesar de la concepción monolítica de la cultura imperante en los sectores conservadores de la sociedad europea –quiere ser frenada por **mecanismos de exclusión** de los intrusos: se revela así la supeditación económica de un Sistema que pretende ser planetario (global), pero que “destruye o marginaliza a una gran parte de la humanidad que, sin embargo, contribuye activamente a la producción de los bienes de consumo y que constituye una virtual clientela, aunque con un poder adquisitivo mínimo, a la que se dirige y seduce la publicidad”⁶⁷

Defensor de la contaminación “entre las culturas en contacto, denunciará metáforas de la migración como <<contagio>>, <<contaminación>>, <<invasión>>, a

⁶⁴ GOYTISOLO, J.: *Crónicas Sarracinas*. Ruedo Ibérico. Barcelona, 1982. Pág. 196.

⁶⁵ KUNZ, M.: *J. Goytisoló. Metáforas de la migración*. Verbum, Madrid 2003. Pág. 225

⁶⁶ KUNZ, M.: *J. Goytisoló. Metáforas....* Ob cit Pág. 195

⁶⁷ KUNZ, M.: *J. Goytisoló. Metáforas....* Ob cit Pág. 278.

través de construcciones literarias diversas en obras como las *Las semanas en el jardín*, *Paisajes después de la batalla*, *El sitio de los sitios* o *La saga de los Marx*. Contrarresta así con simulacros literarios críticos otros simulacros obedientes al Poder: “percibimos simulacros en vez de hechos y los percibimos ya condicionados por otros simulacros que les preceden en una cadena de recuerdos de segunda mano que, como advirtió BAUDRILLARD, van ocupando paulativamente el territorio de la realidad”⁶⁸.

Las metáforas de GOYTISOLO para denunciar la marginación y la exclusión de una parte de la humanidad del Sistema económico global y los derechos humanos son, sin duda, muy fuertes. En *El sitio de los sitios*, destaca la arenga del *Defecador*, líder extremo-energúmeno o santo- del asedio a *Le Sentier*. “...A los parados, excluidos y arrojados de patitas a la calle, tras años y años de fieles y leales servicios, por las flamantes doctrinas `de la deslocalización y la flexibilidad laboral: a las víctimas del dogma científico del monetarismo, tienda global y especulación sin trabas: a la masa de detritus humanos irreciclables, que pronto serían exportados en contenedores al tercer mundo, para salvar el ecosistema del Primero y frenar su degradación ambiental: a los condenados a vivir en chozas junto a los vertederos de residuos tóxicos, por ser ellos mismos vertidos y escorias de alta toxicidad: a los excrementos del cuerpo social que, luego de ser comprimidos y triturados en el estómago e intestinos de los poderosos caían en las letrinas por el despeñadero del recto (...) ¡nosotros componemos *la Internacional de los excrementos*, las heces apestosas del nuevo orden planetario!”⁶⁹

J. GOYTISOLO se mantiene en toda su trayectoria alejado de los centros de poder y, consciente de que el paria marginado comparte con el exiliado su condición de expulsado, periférico, excéntrico y desplazado, se solidariza con I@s individuos y colectivos de la **periferia**: “periferia, nomadismo: la obra de GOYTISOLO, su descomunal fuerza centrífuga, se inscriben en la resonancia de estas dos palabras,.En las líneas de tensión que las imantan: siempre hacia el exterior, hacia el afuera que

⁶⁸ BAUDRILLARD, J.: *Simulacres et simulation*. Galilée, París, 1981, Pág. 68.

⁶⁹ GOYTISOLO, J.: *El sitio*.... Ob cit Pág. 48.

llama, lejos del grupo sedentario y sus códigos, del déspota y su máquina administrativa”⁷⁰

J. GOYTISOLO ha transformado **el exilio** de una etapa biográfica pasajera en una **actitud intelectual**, una **postura moral** y un **principio creativo**: “para él, el exilio es una manera de ser, una forma de existencia y una estética que se pueden definir con palabras como periferia, marginalidad, excentricidad, disidencia y nomadismo”.⁷¹. La posición del escritor, tal y como la entiende, será, pues, siempre excéntrica y real o metafóricamente exiliada, organizando su pensamiento político y su capacidad creadora en torno a la oposición entre dos adjetivos recurrentes en sus escritos **centrípeto** versus **centrífugo**.

Así pues, el exilio se convertirá en la condición humana postmoderna: “todos somos contemporáneos porque todos somos excéntricos. Perdida la vieja pretensión universalista de la burguesía europea, todos somos hoy exiliados en un mundo sin centro. Nuestras ruinas seculares se identifican con un mundo que súbitamente se descubre arruinado. Dios ha muerto y con él su pretenciosa criatura blanca, cristiana, burguesa y racionalista. La universalidad consiste hoy en reconocerse en la excentricidad”⁷².

Dado el carácter voluntario de su exilio, GOYTISOLO será un **exiliado centrífugo** para el que la pérdida del centro no es un desastre sino que conduce al descubrimiento de un mundo nuevo. “Gracias a la comprensión de que la dispersión pluralista de la periferia y la existencia marginal son mucho más interesantes que el centro dominante”⁷³. Este extrañamiento del centro perdido convertirá esta situación inicial pasajera en elección irreversible y definitiva para el escritor. La **metáfora del desarraigo** se sustituye por la **metáfora del nómada**: lo impuesto por fuerzas ajenas a la voluntad del/de la individuo es reemplazado progresivamente por lo que ést@ ha elegido conscientemente, “desidentificación, desterritorialización, liberación del origen

⁷⁰ SARDUY, SEVERO: “Desterritorialización” en *Juan Goytisoló*. Fundamentos, Madrid 1975, Pág. 175.

⁷¹ KUNZ, M.: *J. GOYTISOLO. Metáforas....* Ob cit Pág. 287

⁷² FUENTES, CARLOS: *La nueva novela hispanoamericana*. Alfaguara, Madrid 1993, Pág. 78.

⁷³ KUNZ, M.: *J. Goytisoló Metáforas....* Ob cit Pág. 291

nacional, de los modos lingüísticos y literarios, desdefinirse en términos de clase, familia, religión, despojarse completamente de su existencia anterior”⁷⁴.

El difícil equilibrio entre tendencias diversas se articula en su obra en una *unidad de murmullo discursivo*, “de modo que polifonía, pluriperspectivismo, intertextualidad, fragmentarismo e hibridismo cultural debilitan el centro de cohesión de la obra, aunque sin disolverlo del todo”⁷⁵.

Dentro de lo que OCTAVIO PAZ llama la “venganza de los particularismos”⁷⁶, el universalismo plural del término político de exilio adquiere un valor metafórico, y se integra en un sistema **ético y estético** basado en la excentricidad libertaria del@ apátrida.

Nos dice GOYTISOLO: “lo que me ha interesado siempre es la mirada de la periferia hacia el centro, mucho más enriquecedora que la mirada del centro a la periferia (mi experiencia me ha inducido a procurar mirar de abajo hacia arriba y de la periferia hacia el centro”⁷⁷

⁷⁴ KUNZ, M.: *J. Goytisoló. Metáforas....* Ob cit Pág. 291

⁷⁵ KUNZ, M.: *J. Goytisoló. Metáforas....* Ob cit Pág. 298.

⁷⁶ PAZ, O: *Tiempo nublado*. Seix Barral, Barcelona 1983, Pág. 105.

⁷⁷ GOYTISOLO, J.: *Tradición y disidencia*. Ariel, Méjico 2001, Pág. 49.

1.4. EDGAR MORIN: NOTAS EN TORNO AL PENSAMIENTO COMPLEJO

“La complejidad se impone, en principio, como imposibilidad de simplificar; surge allí donde la unidad compleja produce sus *emergencias*; allí donde se pierden las distinciones y claridades en las identidades y las causalidades, allí donde los desórdenes y las *incertidumbres* perturban a los fenómenos, allí donde el sujeto-observador sorprende a su propio rostro en el objeto de su observación, allí donde las *antinomias* hacen divagar el curso del razonamiento...”⁷⁸

La investigación de las construcciones metafóricas que se dan en una colectividad supone un modo interesante de acceso al conocimiento de la **constitución imaginaria** de dicha colectividad. Esto es así porque en el campo de lo imaginario conviven, en un *bucle* en permanente movimiento y renovación que origina una amplísima gama simbólica, los más profundos **deseos de utopía** con las fórmulas cotidianas de la vida en común de los distintos seres humanos: seres humanos que se identifican –en continua interacción sujeto/conjunto- como comunidad.. Advertimos aquí otro *bucle* imposible de separar que contiene, al@ individuo y al colectivo, ampliable a “la trinidad individuo/especie/sociedad, en la que hay en funcionamiento al menos tres lógicas, que según el momento, pueden ser complementarias, concurrentes o antagonistas”, como explica la profesora ANA SANCHEZ⁷⁹. Además, deberemos de considerar que cada uno de estos estadios responderá a “numerosas sublógicas correspondientes a los muchos subsistemas que los componen”⁸⁰

⁷⁸ MORIN, E.: *El método 1. La naturaleza de la naturaleza*. Cátedra, Madrid 2006, Pág. 425.

⁷⁹ SÁNCHEZ, A.: “Innato- adquirido. La construcción dialógica de lo femenino-masculino en el discurso biológico”. *Clepsydra*, 5. 2006. Pág. 17

⁸⁰ SÁNCHEZ, A.: “Innato-adquirido...” Ob. Cit. Pág. 17.

Para permitirnos expresar la **complejidad**, principio constituyente de lo que percibimos como realidad, MORIN nos propone explicaciones conformadas mediante procesos **retroactivo-recursivos**, sintetizados en *bucles*: “el pensamiento occidental/filosófico/científico se asienta sobre la lógica bivalente que, apoyándose en tres principios lógicos básicos –tercio excluso, contradicción e identidad- rechaza de plano eventos, nociones que parezcan antagonistas”⁸¹. Conceptos como “orden y organización son inconcebibles sin las interacciones propias del *bucle* que constituyen; no se expanden más que el uno en función del otro”⁸².

De ese encuentro de dos flujos antagonistas surge un torbellino de interacciones que no cesará, ya que, desde una **óptica de la pluralidad**, no se trata de eliminar los contrarios: o de creer, a estas alturas, en síntesis dialécticas superadoras de las contradicciones, convenientemente construidas por sistemas teorizantes con poco contacto con el mundo real. Se trata de, siguiendo a E. MORIN, considerar la contradicción como propuesta que posee un **carácter generativo**; y así, buscando el principio lógico que pudiera recoger esta presencia de las contradicciones en permanente interacción con las propuestas a las que se oponen, surgirá la noción de **dialógica** o necesidad de no separar aspectos considerados como contrarios. La dialógica nos permitirá asociar dos o más conceptos, tendencias, eventos, en apariencia opuestos: la complejidad de planteamiento que de esto se deriva, base de la pluralidad y de la ausencia de centro desde donde queremos situar este trabajo –y que deberá permitir la apertura de todas las posibilidades al pensamiento, a la acción, a la reflexión y a la creación- construye procesos en movimiento que van transformando, a su vez, los términos que los componen. Y que, siguiendo el *bucle* retroactivo/recursivo que antes mencionábamos, adquiere niveles de complejidad cada vez mayores.” este concepto de dialógica se convierte así en la forma operativa del pensamiento complejo”⁸³, que nos permitirá trabajar dentro de una epistemología **no dicotómica ni reduccionista**.

En cuanto a la relación entre complejidad y diversidad MORIN nos instruye acerca del equilibrio en que la propia realidad la sitúa: “todo sistema integra y organiza

⁸¹ SÁNCHEZ, A.: “Innato-adquirido...” Ob cit Pág 17.

⁸² MORIN, E.: *El método 1...* Ob cit. Pág 75.

⁸³ SANCHEZ, A.: “Innato-adquirido...” Ob cit Pág 17

la diversidad en una unidad: un desarrollo de complejidad no es necesariamente un aumento cuantitativo de diversidad”⁸⁴. Referido al análisis de la humanidad como concepto, la visión compleja nos dirá que emerge de una pluralidad y de un ajuste “de trinidades: trinidad individuo/sociedad/especie, trinidad cerebro/cultura/mente y trinidad razón/afectividad/pulsión, siempre relacionados en forma de bucle”⁸⁵

Lo más biológico –nacimiento, sexo, muerte- es, al mismo tiempo, lo que más embebido está de símbolos y de cultura: esta visión dinámica e interaccionada permite la consideración de los caracteres biológicos y culturales no ya como flujos antagonistas, superpuestos o contrapuestos, sino como “términos de un proceso en bucle recommenzado y regenerado sin cesar”⁸⁶. Esto dará paso a la concepción de identidad polimorfa de los seres humanos, puesto que siguiendo el análisis de interrelación de trinidades expuesto más arriba, “todo individuo es uno, singular, irreductible y, sin embargo, al mismo tiempo es doble, plural, innumerable y diverso”⁸⁷

Dejemos, pues, en suspenso concepciones que abogan por la defensa de una objetividad a todas luces imposible o interesada –es decir, no objetiva-, y siempre en contra de las opciones de los/as individuos considerados como adult@s y libres. Superemos los temores que se refugian en el reduccionismo simplificador –en realidad ocultista- con la pluralidad, riqueza y red de relaciones, en que se articula el mundo que nos rodea. Despachémonos a gusto frente a la obispal jerarquización de saberes, materias, morales y disciplinas hijas de la protección divina, en el que el Sistema se escuda y nos entretiene, amenazando con una especie de Apocalipsis: la **anarquía moral**.

¡Ojala la anarquía! Pues en lugar de moral, estaríamos hablando de **ética**. ¿Pero que tipo de ética?. Al asumir la **incertidumbre** como base del pensamiento complejo, asumimos también la incertidumbre ética que paraliza y estimula a la vez: “lo que debe devenir ley universal es la *complejidad ética*, que comporta problemática, incertidumbre, antagonismos internos, pluralidades”⁸⁸. Y es la dialógica la forma

⁸⁴ MORIN, E.: *El método 2. La vida de la vida*. Cátedra, Madrid 2006, Pág. 59.

⁸⁵ MORIN, E.: *El método 5. La humanidad de la humanidad*. Cátedra, Madrid 2003, Pág. 57.

⁸⁶ MORIN, E.: *El método 5. La humanidad...* Ob. Cit, Pág. 61.

⁸⁷ MORIN, E.: *El método 5. La humanidad...* Ob. Cit, Pág. 91.

⁸⁸ MORIN, E.: *El método 6. Ética*. Cátedra, Madrid 2006, Pág. 64.

mediante la que el ser humano deberá desarrollar este sentido complejo del planteamiento moral: “la única moral que sobrevive a la lucidez es aquella donde hay conflicto o incompatibilidad de sus exigencias, es decir, una *moral siempre inacabada*, imperfecta con el ser humano, y una moral con problemas, en combate, en movimiento como el ser humano mismo”⁸⁹

Pongamos de por medio toda la subjetividad posible con la que, a la vez, entre todos, seamos capaces de intentar construir algo objetivo. Ya que, según OCTAVIO PAZ, la mirada da realidad a lo mirado.

⁸⁹ MORIN, E.: *Le vif du sujet* Ed. Senil, Paris 1969, Pág. 128.



PARTE 2:

**LA IMAGINACION METAFÓRICA
COMO EJE DE EXPERIENCIA ESTETICA**

PARTE 2: LA IMAGINACIÓN METAFÓRICA COMO EJE DE EXPERIENCIA ESTÉTICA

2.1. METAFORAS Y CREACION ESTETICA

2.2. LAS METÁFORAS COMO MECANISMOS DE CONSTRUCCIÓN VIRTUAL DE REALIDADES

2.2.1.- EL PODER- LOS PODERES COMO METÁFORA.

2.2.2.- FORMULACIONES DICOTÓMICAS EN EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN VIRTUAL DE LA REALIDAD

2.2.3.- LA TRAMA DE LA VIDA Y LA METÁFORA DEL CANAL.

2.3. ARTE POPULAR SEGÚN JOSEP RENAU

2.3.1. RENAU Y LAS “OTRAS FALLAS”

2.4. LA ENTRAÑA POPULAR DEL BARROCO

2.4.1. EL BARROCO EFIMERO COMO ORIGEN DE LAS CONSTRUCCIONES FALLERAS

2.4.2. EL ESPECTADOR COMO SUJETO ACTIVO EN LA OBRA TOTAL

2.5. EL ESPECTÁCULO COMO REALIDAD DE LO POSIBLE.

2.6. FALLAS VERSUS “LAS OTRAS FALLAS”

2.1. METAFORAS Y CREACION ESTETICA

*Analizamos en este punto las raíces que, en tanto mecanismos de creación, tienen las construcciones y monumentos falleros que aspiran a comunicar: y que, en tanto creación artística, responden a la función social propia de una obra de arte de calle. Es decir, de qué manera, los monumentos falleros considerados como las otras fallas se mueven en el bucle moriniano **autor@s/obras/espectador@s**.*

*Los procesos de surgimiento de las representaciones plasmadas en estos monumentos, procesos que podríamos enclavar entre los límites de una **retórica directa** y de una **poética condicionada**, tendrían como producto la transcripción de ideas, mensajes o emociones, en clave estética. Estos procesos de creación están insertados en los mecanismos de la fiesta y por ella se verán distorsionados.*

*Tanto considerando la **primacía del contexto**, como otorgante del sentido de cada uno de los elementos de la obra, como teniendo en cuenta el **poder del discurso** como creador de sentido de dicha obra, de modo unitario, la interrelación partes/todo que conforma el carácter unitario de un monumento encontrará **camino alternativo** para escapar a los determinantes del Sistema.*

*La interacción metafórica entre los distintos elementos de una obra de arte de calle, poseerá un significado metafórico **irreductible**. La fusión del sentido que interacciona entre autores/obra/espectadores y que proviene del pensamiento que se articula a través del lenguaje, con una multitud de imágenes y representaciones, vendrá a constituir el rasgo esencial de toda creación estética.*

METAFORAS Y CREACION ESTETICA

En el discurso que podríamos considerar clásico, que se extendería desde las definiciones aristotélicas -en las que la retórica proporcionará un esplendor **efímero** a la metáfora- hasta la aparición del pensamiento científico con la Ilustración, la metáfora no pasaba de ser un mero juego: en un discurso realizado para deleitar, jugaba un papel de simple **ornamentación estética**.

Considerada así un tropo de alcance meramente estilístico, la metáfora suponía un utensilio que se ofrecía al/a la creador@, a disposición plena del ingenio que impulsara la conveniencia o no de su empleo como complemento sugerente de lo esencial; el sentido que emanaba del lenguaje.

Con posterioridad y a partir del Romanticismo y sus creencias estéticas y de orientación decididamente filosófica, surge la tendencia para la que la metáfora no sólo es un ornamento artístico sino, muy al contrario, el **verdadero desencadenante** del lenguaje, Esta corriente tiene su apogeo en la figura de F. NIEZTSCHE, que veía en la metáfora la esencia del lenguaje humano:: y que, desde presupuestos metafísicos acerca del primitivo origen del lenguaje, abre una enorme variedad de campos, vinculados a la consideración de la metáfora como terreno en el que se manifiesta su **poder demiúrgico** en el interior del discurso y fuera de él. La metáfora pasará así en las últimas décadas del siglo XX a ser referente de disciplinas tan extremas como la inteligencia artificial o la psicología cognitiva.

La actualidad de la metáfora es innegable, pues encontramos mecanismos metafóricos similares en la transmisión del conocimiento científico, los mensajes publicitarios, los análisis políticos o los pretextos religiosos.

Si bien, este planteamiento, que sigue las líneas de análisis de J.C. LAINEZ⁹⁰ en su excelente libro, se refiere principalmente al campo de la lengua y es trasladable al terreno de la **imagen** y al de la **representación plástica**. Pero para mejor entender

⁹⁰ LAINEZ, J. C.: *Construcción metafórica y análisis filmico*. Diputación de Valencia, Valencia 2003.

los posteriores desarrollos de este trabajo, es conveniente que nos sigamos apoyando en este autor, cuando analiza las distintas corrientes teóricas que han emanado de la presencia de las metáforas en el lenguaje.

Primeramente surgieron las distintas teorías lingüísticas, desde la consideración de la metáfora como un tropo vinculado estrictamente a la palabra (retórica) hasta las teorías semánticas en las que se consideró que ésta debía de analizarse en un ámbito más amplio como es el de la **frase**.

“Posteriormente, la pragmática proveyó un novedoso enfoque al considerar la metáfora dentro del campo de la <<parole saussureana>> y no de la <<langue>>. Por último, la hermenéutica es la disciplina que se perfila como el último eslabón en la búsqueda de unidades más englobadoras del proceso lingüístico, al centrarse en el ámbito del discurso como enunciado capaz de cimentar la realidad”⁹¹.

En cuanto a las corrientes psicológicas vinculadas al terreno metafórico y que nos son precisas para una mejor comprensión del análisis anterior, encontramos la **psicolingüística** y la **psicología cognitiva**. La psicolingüística por ser la tierra de nadie existente entre la semántica y la psicología, con lo que esto supone para los constructos metafóricos como imagen, representación figurativa u obra plástica. La psicología cognitiva porque considera nuestra concepción del mundo como una base absolutamente metafórica sustentada en el lenguaje.

El **campo filosófico**, complemento del lingüístico y del psicológico, en este breve análisis, nos interesa aquí por la relación directa que mantiene con la filosofía del lenguaje y la metafísica. La **filosofía del lenguaje** en tanto que considera la construcción metafórica como una unidad en la que se funden y complementan los niveles literal y figurado. La **metafísica** porque, como hemos visto, se refiere a la metáfora como el desencadenante del pensamiento.

Como mecanismo de creación, la imaginación metafórica constituiría la resultante en la que podríamos identificar todas estas posturas teóricas, y que, en

⁹¹ LAINEZ, J. C.: Ob cit. Pag 11

planteamientos hacia los que hemos encaminado nuestro trabajo iremos analizando tanto teórica como prácticamente. En nuestros dos **Practicums**, con los que finaliza este estudio, considerados como constructos metafóricos de arte plástico de comunicación social, coincidirán de manera concreta dos corrientes de trabajo o disciplinas, si usamos la nomenclatura de este análisis de las metáforas: las técnicas de trabajo de representación **metafórica plástica** en el ámbito público (podríamos decir, una **retórica** de comunicación social en el terreno de lo **plástico**) y un trabajo técnico explícitamente artístico (diríamos una concreción de la **poética** metafórica en el terreno de la **figuración estética**). El mundo de las Fallas, quizá más el de *las otras fallas* que aspiran a comunicar y tienen su razón de ser en la **función** que debe cumplir una obra de arte en la calle, se mueve entre límites de retórica directa (lenguaje, simbologías, rituales,...) y de poética muy condicionada (academicismos, sainetes, convencionalismos, tópicos,...). Pero aunque la libertad creativa a la hora de plantear los monumentos esté muy condicionada por los esquemas culturales indiscutibles de una comunidad como la oficialmente valenciana -en un análisis sincero, metáforas sobre metáforas-, las fallas no dejan de ofrecer la ocasión para desencadenar otro tipo de constructos metafóricos -o contrametéforas- en un espacio público en principio libre, y con los únicos límites de las propias capacidades de los talleres y artistas. Realmente, para construir una falla recurriremos a representaciones mentales, artísticas, sensibles, ajenas al hecho, figura o lenguaje objeto de la información que motiva el enunciado: se trata de la transcripción a volumen, modelado, color o tamaño, de unos mensajes o ideas mediante guiños, simbolismos y dobles lenguajes, aspirando a la comprensión más o menos activa de un público que, previamente, considera el hecho creativo como motivo de fiesta. La carga del carácter festivo de las fallas, imposibilitará o condicionará en todo caso las posibilidades expresivas de los monumentos, y la imagen resultante tocará definitivamente el arte fallero como un arte menor, como artesanía.

Siempre quedará, sin embargo, como expresión magnífica de la imaginación metafórica fallera, la interrelación del **bucle moriniano** actor@s/obras/espectador@s, de cuya recurrente y continuada aportación se han venido nutriendo fiesta, artistas y pueblo.

En la consideración de la imaginación metafórica como eje de experiencia estética, aplicado al fenómeno del arte de comunicación social que constituye el origen y nuestra reivindicación de las fallas, la teoría contextual del sentido de I. A. RICHARDS⁹² centra nuestro discurso. Viene este autor a señalar que fuera del discurso no hay nada, que las palabras -en nuestro caso los elementos de cada obra, cada monumento, considerados aisladamente- carecen de sentido propio: la **primacía del contexto** impone el intercambio comunicativo, tanto del lenguaje, mensajes culturales o imágenes sociales, como del mundo en que nos vamos centrando, el de la representación de los monumentos falleros como arte de comunicación social. Si ello es así, en la medida en que queramos hacer efectiva la interrelación actores/obras/espectadores, la consideración del contexto como determinante es fundamental: tanto en el sentido del marcaje de las reglas de juego, como en la clara orientación para su trasgresión, para la búsqueda e imaginación de posibilidades de otro intercambio comunicativo que pueda subvertir, rodear, completar, cuestionar esta imposición.

Para ello podríamos utilizar el otro postulado de I. A. RICHARDS; el poder del discurso como creador de sentido de modo unitario. Es cierto que precisamente, siguiendo este postulado, el mundo de las fallas -este sería el discurso englobador- parte lastrado hacia la posible creación de alternativas. Pero también es cierto que ese sentido de modo unitario, puede ser conseguido **por un monumento determinado, imaginado y construido por elementos, partes y escenas, como metáfora unitaria que articula un mensaje como un todo, que se interrelaciona con las partes (escenas, figuras, elementos, textos, materiales,...) de manera inseparable**. La potencia creativa deberá emplearse a fondo para constituir una excepción en ese mundo fallero que produce y, a la vez es fruto del discurso festivo valenciano del Sistema.

M. BLACK⁹³ defiende una concepción interaccionista de la metáfora, frente al enfoque **sustitutivo** que sostiene que las metáfora están en lugar de otras expresiones literarias sinónimas a ellas como **decoración**, y al enfoque **comparativo** que presenta la metáfora como muestra de una **analogía** o semejanza que subyace

⁹² RICHARDS, I. A.: *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford University Press 1936.

⁹³ BLACK, M.: "La metáfora" en *Modelos y metáforas*, Tecnos, Madrid 1966.

en el enunciado: “cuando hacemos uso de un enunciado metafórico tenemos en mente dos pensamientos de dos cosas distintos en actividad simultánea y apoyadas por una sola palabra o frase, cuyo significado es una resultante de su interacción”⁹⁴. Es justamente el camino que entendemos como el de la imaginación metafórica; crear, imaginar, construir, elementos de representación, metáforas de comunicación, constructos que concreten ideas y vehiculicen mensajes, en base a la interacción de dos cosas en principio distintas (pensamiento-materia, imagen-escritura, guión-escenas) en actividad simultánea: estas interacciones entre *cosas distintas* se apoyarán en unos resultados plásticos y textuales concretos (uno a uno), pero su significado será el fruto de la interacción, tanto de los dos elementos que han originado el resultado concreto, como de la interacción de cada uno de los resultados entre sí y con el todo u **obra global** (bucle partes-todo) como contexto y sentido unitario.

La sexta tesis de M. BLACK nos dice: “el significado metafórico es irreductible y tiene contenido cognitivo”⁹⁵. Si aplicamos la tesis al constructo fallero, la imaginación metafórica concretada en la obra de arte de calle con pretensión de comunicación y que responde a la interacción metafórica de distintos elementos o polos poseerá un significado metafórico irreductible y tendrá, un contenido cognitivo como base de su propuesta comunicativa.

Sintetizando, podemos proponer como rasgo esencial de los lenguajes estéticos la **fusión del sentido**, que proviene del pensamiento y se articula a través del lenguaje, con una multitud de imágenes y representaciones (plásticas, musicales, visuales, espaciales...) evocadas o provocadas. Imágenes y representaciones que fdecididamente trascenderían los límites de la semántica, y que tenderían hacia una *experiencia privada*, en términos de L. WITTGENSTEIN. Siguiendo las explicaciones de P. RICOEUR la noción que armonizará el **iconocismo** de estas imágenes y elementos plásticos con el **semantismo** necesario para entenderlos a nivel de pensamiento, será la de *ver cómo* y vendrá a encarnar “la relación intuitiva que mantiene unidos el sentido y la imagen o representación (...) la unión entre el sentido verbal y la plenitud de la imagen y de la representación plástica”⁹⁶. Este concepto de

⁹⁴ LAINEZ, J.C. : Ob cit Pág. 39

⁹⁵ BLACK, M.: Ob cit Pág. 40

⁹⁶ RICOEUR, P.: *La metáfora viva*. Europa. Madrid 1980. Pág. 288 y 289

ver cómo (que nos surgiere la explicación metafórica de P. RICOEUR de identificar en la cópula el verdadero foco del enunciado metafórico al intuir en el *es el no es y el es como*); este concepto, decimos, trasciende el marco semántico de la metáfora, “designando la mediación no verbal del enunciado metafórico”⁹⁷

Por otra parte, la consideración en el *es*, el *no es* y el *es como* visibiliza la interacción permanente entre términos distintos de los que surgen las metáforas y amplía la capacidad de los constructos metafóricos de abrir todos los lenguajes (verbales, poéticos, estéticos,...) a otras formas y significados. La experiencia estética, la representación plástica basada en otras formas y significados, que persigue la comunicación social, pueden concretar un papel trasgresor del mundo que se nos impone y una actividad configuradora de otras posibilidades de realidad

2.2. LAS METÁFORAS COMO MECANISMOS DE CONSTRUCCIÓN VIRTUAL DE REALIDADES

*Partiendo de la idea de la imaginación metafórica como la capacidad de moldear la propia visión del mundo, en cualquiera de los lenguajes y de ajustarlo a la manera en que uno categoriza sus experiencias, nos encontramos que la comprensión humana se vehiculiza en gran medida mediante metáforas. En el proceso básico de las construcciones metafóricas, esto es, la inserción en un determinado contexto de algo que proviene de otro distinto, hallamos **la práctica de la expresión artística.***

*Nuestro pensamiento, nuestro imaginario y nuestra acción responden fundamentalmente a una **naturaleza metafórica.** Pero, paralelamente, también los valores más fundamentales de un sistema*

⁹⁷ RICOEUR, P.: Ob cit Pág. 289

social y su representación en imágenes y simbología serán coherentes con la estructura metafórica de los conceptos definidos como fundamentales de ese sistema.

Asimismo existen propuestas de pensamiento y acción alternativas a este predominio totalizante en todos los campos de la creación humana.

*Las tradicionales **construcciones dicotómicas** de las culturas objetivas, con su específico valor de exclusión del otro como mecanismo de afianzamiento de sus propias creencias, son concreciones activas del Poder que han permeabilizado fuertemente nuestra vida cotidiana. Pero el resultado global de un ser, de un conjunto, es más que una configuración estática de componentes; hablaremos de **interrelación** en el bucle partes-todo.*

*Y la **rebelión** frente a esta visión simplista siempre fue significativa.*

*La **complejidad** del mundo en que nos hallamos inmersos requiere de un **pensamiento contextual** que supere los esquemas analíticos: la trama de la vida entendida como sistema de interrelación e interdependencias de todo tipo de fenómenos.*

*Las metáforas nuevas pueden crear nueva comprensión y, en consecuencia **nuevas realidades**. Pero las metáforas no son sólo cuestión de lenguaje, sino de estructura conceptual y la estructura conceptual implica todas las dimensiones de nuestra experiencia. Este será el referente y fundamento de los lenguajes de **comunicación social**.*

LAS METÁFORAS COMO MECANISMOS DE CONSTRUCCIÓN VIRTUAL DE REALIDADES

La metáfora puede considerarse como una cuestión de racionalidad imaginativa ya que permite una comprensión de un tipo de experiencia en términos de otro y crea coherencia en virtud de gestalts estructurados por dimensiones surgidas de la realidad. La experiencia, entendida como interrelación entre el/la individuo y el mundo que constituye su contexto inmediato y el imaginario social en el que este sitúa sus referencias: la experiencia, decimos, se incorpora determinando dichas dimensiones y posibilitando el surgimiento de la actividad creativa en términos tanto de respuesta a realidades, como de la elaboración virtual. En esta interacción se sitúa la **imaginación metafórica, que consistiría, como antes mencionábamos, en la capacidad de moldear la propia visión del mundo -en cualquiera de los lenguajes, áreas de comunicación y materias- y ajustarla a la manera en que uno categoriza sus experiencias**: si este proceso se orienta en la “negociación del significado con los otros”⁹⁸, la comunicación interpersonal, la expresión artística y la comprensión mutua tienen el camino –los caminos- abiertos.

La comprensión humana se vehiculiza en gran medida mediante metáforas, que crean nuevos significados y nuevas realidades. En arte, estas nuevas realidades se intentan concretar en obras en las distintas áreas creativas y en lo plástico (pintura, escultura), esta aspiración de comunicación se podrán enfocar a temas de comunicación social, si esta es la sensibilidad de la persona que crea. La función social del arte, el arte público, el arte de masas, el arte popular, estarán en la base de las tendencias del siglo XX, con soluciones y posturas distintas.

La concepción del arte como actividad absolutamente abierta implicará su proyección en todos los ámbitos de la experiencia, incluidos los sensoriales. Las experiencias estéticas del S. XX posibilitarán la estructuración comunicativa en base a nuevas coherencias (color, forma, textura, sonido, imagen, tecnología,...), teniendo como medio la racionalidad imaginativa para crear nuevas propuestas, productos o realidades.

⁹⁸ LACKOFF Y JHONSON: *Metáforas de la Vida Cotidiana*. Ed. Cátedra, Madrid, 2001. Pág. 43.

El objeto artístico, la obra, es una nueva realidad objetual creada por artistas que, a su vez, han seguido afanes creativos y de comunicación personal y social, en gran medida basados en constructos metafóricos. Este proceso imaginativo-activo ha sido capaz de producir, de esta manera, una propuesta válida de realidad estética.

En el complejo proceso de creación artística, y mayormente en medios creativos de arte popular o de amplia comunicación social, la reflexión sobre las construcciones metafóricas -tanto las provenientes del poder como las de las tradiciones o del imaginario social- y su capacidad de dar significado a formas vacías, es permanente. La crítica estética, el marco estilístico, los recursos a efectos, el oficio de comunicar, son constructos a menudo sustentados en imágenes, símbolos y metáforas, de los que se sirven a los/as comunicador@s para transmitir ideología en cualquiera de los sentidos. La capacidad de representar la realidad –creación estética, por ejemplo- no deja de ser, en muchas ocasiones, la capacidad de falsear o manipular dicha realidad.

En el proceso básico de las construcciones metafóricas, esto es, la inserción en un determinado contexto de algo que proviene de otro distinto, hallamos la práctica de la expresión artística en cuanto cambio de lenguaje y acción sobre la realidad. La imaginación, la articulación de sensaciones, ideas, experiencias, sensibilidades, percepciones,.. traba con otros medios (lenguaje, volumen, materia, color,...) para crear propuestas estéticas que ayuden a conformar nuevas realidades, fruto de la intersección comunicativa.

2.2.1.- EL PODER- LOS PODERES COMO METÁFORA.

Siguiendo el desarrollo de los planteamientos aristotélicos, podríamos decir que hablar metafóricamente consiste en denominar realidades con nombres de otras realidades, indicando tres características a la metáfora; la metáfora como fenómeno léxico que tiene lugar a nivel de la palabra, la metáfora como captación de similitudes ocultas en el terreno sensitivo o de imagen y la metáfora como procedimiento estético.

Pero las metáforas como expresiones del lenguaje y como imágenes elaboradas son posibles precisamente porque son metáforas en el sistema conceptual del individuo.

Nuestros conceptos estructuran lo que percibimos, cómo nos movemos en el mundo, cómo nos representamos ese mundo, la manera en que nos relacionamos con los otros. El sistema conceptual propio desempeña un papel central en la definición de nuestras realidades cotidianas, y, por tanto, nuestro pensamiento, nuestro imaginario y nuestra acción responden fundamentalmente a una naturaleza metafórica. Ya que, “las expresiones metafóricas de nuestro lenguaje se encuentran enlazadas con conceptos metafóricos de una manera sistemática”⁹⁹, podremos usar expresiones “metafóricas para estudiar la naturaleza de los conceptos metafóricos y alcanzar una comprensión clara de la naturaleza metafórica de nuestras actividades”¹⁰⁰.

Toda experiencia -aunque responda a un constructo virtual manipulado- unifica en cultura tanto lo objetivo como lo subjetivo, ya que nosotros/as experimentamos y representamos en imágenes el mundo, de tal manera que ese trasfondo cultural ya está presente en la experiencia y en la imagen misma. Los valores más fundamentales de un sistema social, y su representación en imágenes y simbología, serán coherentes con la estructura metafórica de los conceptos definidos como fundamentales de ese sistema. De esta manera, el ser humano tanto en niveles individuales como colectivos, responderá a lo que categorizamos como un determinado sistema cultural, que lo determinará y al que siempre tendrá como referente.

Pero veremos que gran parte de la producción lingüística e imaginaria de las instituciones (políticas, sociales, económicas, religiosas) se centra en el desarrollo de diferentes instrumentos de comunicación social que perpetúan el poder. Las instituciones imbricadas en la vida cotidiana (familia, escuela, ejército, televisión) son responsables en buena medida de la construcción y conformación de la conciencia individual: siguiendo con estos planteamientos de la Escuela de Frankfurt, recogidos por F. DE BUSTOS¹⁰¹, a través de la metáfora podemos comprender el papel fundamental que las distintas metáforas elaboradas y mantenidas como marcos de

⁹⁹ LAKOFF y JOHNSON: Ob cit. Pág 43.

¹⁰⁰ LAKOFF y JOHNSON: Ob cit Pág 43

¹⁰¹ DE BUSTOS, F.: *La metáfora*. Fondo de Cultura Económica-UNED. Madrid. 1990

referencia por el Poder tienen a la hora de transmitir las formas de estructurar conceptualmente la vida social, puesto que representan los tamices cognitivos básicos a través de los cuales toda persona –educación, formación cívica y religiosa, moral, incluso sentimental- efectúa dicha conceptualización. El mecanismo de transmisión de poder es tan sofisticado que incluso las “imaginaciones o ideas de otros mundos son también constitutivas de este mundo y para nada pueden servir en punto a enfrentarse a él y a negar eficazmente el Estado y la Idea de su tiempo”¹⁰²

Si rastreamos, en el terreno de lo social, los mecanismos de comunicación, control y cohesión de la conciencia y articulación del juego de dominios, comprobamos cómo tras los mitos contruidos con metáforas nos encontramos con “conceptos heredados como residuos de primitivas imágenes, con la mitología reducida a lo banal, a lo que ha perdido toda relación con lo sacralizado: únicamente por esa sólida persistencia de aquellas formas primigenias resulta posible explicar el que, posteriormente, haya podido construirse sobre las metáforas mismas el edificio de los conceptos”¹⁰³

La metáfora será uno de nuestros mecanismos decisivos para tratar de entender parcialmente lo que no se puede entender en su totalidad: es a través de los constructos metafóricos como complementaremos nuestra apreciación de la realidad como una interrelación de las partes con el todo. En la extensión al ámbito colectivo de este esquema funcional del imaginario social, como hemos visto, no serán ajenos los poderes: pensamiento operativo, experiencias estéticas, elaboración ideológica, conciencia moral, identificación simbólica y espiritual. Dicho imaginario estará transversalmente mediatizado, condicionado, alentado o perseguido directa o indirectamente según las coordenadas ideológicas. Estos productos de la imaginación -en el nivel individual, del imaginario si lo extendemos al social- “no están desprovistos de racionalidad: dado que utilizan la metáfora, utilizan la racionalidad imaginativa”.¹⁰⁴ Y es precisamente la intromisión de las instituciones, que se agrupan en torno al concepto de Poder, en ese ámbito de la racionalidad imaginativa, la que ha impulsado toda una técnica publicitaria, comunicativa y de manipulación —según determinados

¹⁰² GARCÍA CALVO, A.: *¿Que es el Estado?*. La Gaya Ciencia. Barcelona 1997. Pág. 37

¹⁰³ NIETZSCHE, F.: *Sobre la Verdad y Mentira en sentido extramoral*. Ed. Tecnos, Madrid, 1990, Pág. 25.

¹⁰⁴ LAKOFF y JOHNSON: Ob. Cit. Pág. 236.

intereses y para la consecución de objetivos de dominio y alienación de conciencias—, interfiriendo en nuestras vidas como individuos. F. NIETZSCHE nos clarificaba: “¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos; en resumen, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente, y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicos y vinculantes: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son: metáforas que se han vuelto gastadas, y sin fuerza sensible”.¹⁰⁵

Para autores como J. DERRIDA.¹⁰⁶, la metáfora constituye el núcleo de la Filosofía, del pensamiento y la elaboración conceptual y la representación del imaginario: la propia noción de Metáfora es metafórica. Pues, en todos los conceptos en los que la Filosofía se emplea así como en los ejemplos de los que se sirve o en las ideas que desarrolla, siempre podríamos hallar un origen absolutamente metafórico... Como metáfora que nos vive, a tod@s y a cada un@ en tanto que ha llegado a ser impensable la existencia de cualquier grupo o individuo sin referencia a una organización, la modernidad concibió, articuló y soltó hacia todas las partes y todas las criaturas ese constructo llamado Estado, que incluso ha intentado confundirse con la idea de Gobierno y en un esfuerzo aún más descarado y peligroso para las personas, con la indefinida e inasible idea de Pueblo. Instituciones públicas o políticas como Imperio, Monarquía, Nación, democracia e Iglesia, no son el Estado, pero ciertamente que en los distintos procesos históricos de las diferentes culturas o subculturas del mundo, ha sido finalmente el Estado el que encarna de una manera más perfecta la suma de todos ellos.

Consideramos con A. GARCÍA CALVO la idea de Estado, reflejo terrenal del Poder, como metáfora o imagen pretendida de una idea mentirosa y real al mismo tiempo; “que sea mentirosa tratándose de una idea, querrá decir que encierra en sí y presupone alguna especie de contradicción, que por otra parte queda disimulada bajo la apariencia de idea unitaria que “Estado” tiene; que sea real querrá decir que tiene

¹⁰⁵ NIETZSCHE, F.: Ob. Cit. Pág. 32-33

¹⁰⁶ DERRIDA, J.: “La Mitología Blanca”, en *Márgenes de la Filosofía*. Ed Cátedra. Madrid 1989

una función, manejo y dominio o poder reconocibles en la constitución y sostenimiento de este mundo”.¹⁰⁷

Las ideas aparecen como el fundamento intrínseco del Poder, lo plantean, proyectan y explican ante todos y ante sí mismos: pues no hay poder sin necesidad de justificación, y, por tanto, —en términos políticos— de entramado ideológico, tanto más eficaz y poderoso cuanto más abstracto y metafórico sea; hasta el punto de mayor éxito que se obtiene cuando ya no hace falta siquiera enunciar la idea porque ésta es *lo que todo el mundo sabe*.

La metáfora del poder plantea como esencia la reducción decidida de nuestras vidas a Proyecto y a Futuro, es decir, la reducción a Muerte, puesto que se llama Tiempo a la muerte en vida. Pero el tiempo es esencialmente Futuro para el Poder; y así tenemos que el Proyecto de Futuro que el Poder nos depara es el lugar de la Muerte temida y esperada.

Cuando se inventa, pues, y se establece una idea como la de Estado, repetida constantemente en las imágenes de realidad como lo único verdadero, al punto que se consigue confundir con el mayor éxito las nociones contrarias entre sí de Pueblo y de Gobierno, se ha construido el arma más poderosa (que es como vemos la más metafísica) para confundir e identificar Pueblo y Gobierno. Que el Estado y su Capital necesiten de la Fe como la manera propia de aceptar su artificiosa —metafórica— existencia, viene a demostrar que ambos no son mas que las epifanías políticas y económicas de Dios mismo.

El Estado, que nos llega y al que soportamos mediante leyes, Administraciones, Fronteras, Planificación, Ideología o Cultura, reviste también otras formas: Familia, Patria, Dinero, incluso “la institución del Individuo o Persona o, para no enredarnos en términos filosóficos, la Institución de Mi Mismo”¹⁰⁸

Cuestionémonos esa última metáfora: la institución aparentemente privada del individuo o persona como base de la realidad, es decir, el Yo como sujeto o súbdito

¹⁰⁷ GARCIA CALVO, A.: Ob cit. Pág. 11.

¹⁰⁸ GARCIA CALVO, A.: *¿Qué es el Estado?* La Gaya Ciencia. Barcelona, 1977 Pág. 29

necesario del Estado, como elemento indispensable del Conjunto, como Uno de ese Todo. “El Estado soy Yo, o también Yo soy el Estado”¹⁰⁹: ¿Es la misma metáfora?

2.2.2.- FORMULACIONES DICOTÓMICAS EN EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN VIRTUAL DE LA REALIDAD

El arquetípico esquema de funcionamiento social en base a construcciones dicotómicas del orden de bueno/malo, material/espiritual, verdad/mentira, propio/ajeno, etc, con su específico valor de exclusión como método redentor de la falta, siempre propició una manipulación explícita de los constructos sociales, en beneficio de los sistemas dominantes. Filosofías, ideologías y religiones, confluían y conformaban una serie de “culturas objetivas” que basaron buena parte de sus argumentos y justificaciones en construcciones virtuales -a priori, simultáneamente y a posteriori de los hechos- para uso y abuso de los poderes establecidos.

Sistemas rituales heredados, revelaciones de la divinidad, consagración de caudillajes y monarquías, constituciones solemnes, autoconvencimiento de superioridad racial y/o cultural, imposición de lenguas y costumbres, son concreciones activas del Poder que podríamos estudiar –en un trabajo más amplio- en su instauración cotidiana. Su punto de partida (fabulación, metaforización cultural, arbitrariedad simbólica y de valores, como argumentación del predominio de una forma de colectividad), su instauración (victoria militar, económico-cultural y religiosa), los resortes de su mantenimiento hegemónico (política de dominio, instrumentos de represión, capacidad de integración de la pluralidad) y su decadencia ante otros esquemas similares en ascenso, nos ejemplifican ese universal proceso de burda idealización imperialista del Poder y, a su vez, de virtualización de la realidad de las personas que, como proceso simultáneo, ha venido repitiéndose en cualquier cultura. Idealización colectiva y realidad cotidiana de estas mismas personas supone una primera construcción dicotómica de las concepciones sociales.

¹⁰⁹ GARCIA CALVO, A.: Ob cit Pág. 32.

Ante el bucle cultura/naturaleza, con un origen ancestral en cuanto que la artificialidad suponía posibilidad de supervivencia frente a la adversidad natural, F. BACON defendió la implacable victoria del Hombre y su ingenio racional. Sobre el demonio de lo natural la cultura occidental a través de su esencia mecánico-reduccionista, se fundamentaba en la pretensión de controlar y dominar la Naturaleza, que no era más que “La Gran Maquina”. La noción de un universo orgánico, viviente y espiritual había sido así reemplazada por la Metáfora dominante en la Edad Moderna, propiciada por los descubrimientos en física, astronomía y matemáticas de la Revolución Científica. Y hasta el movimiento romántico y su visión organicista del mundo, que se plantea la oposición frontal al paradigma cartesiano mecanicista; la Ciencia sólo abordaba fenómenos, pero no entraba –aparte de esa construcción dicotómica fruto de la consideración de sí misma y la relación con la Naturaleza– en el mundo de los hechos en sí mismos.

La tensión básica siempre se dio entre las partes y el todo: la vieja dicotomía entre sustancia (materia, estructura, cantidad) y forma (patrón, orden, cualidad). La Cultura y la Naturaleza como creaciones objetivo/subjetivas y, en última instancia metáforas de conjunto asimiladas como principios esenciales a fuerza de repeticiones comunes, no desharán su antagonismo conceptual hasta la oposición de perspectivas sistémicas y propuestas experimentalistas basadas en la conectividad, las interrelaciones y la contextualización. Aplicando el pensamiento de F. CAPRA, diremos que el aspecto global de que un ser es más que una configuración estática de componentes en un todo, y supera con mucho los artificios e interesadas construcciones opositivas que congelan el flujo continuo de materia e información que interrelaciona sistemas: es decir, la realidad.

Uno de los procesos significativos en el continuado esfuerzo de construcción dicotómica virtual de la realidad como necesidad operativa a la vez que como justificación moral y reafirmación de roles por parte de los sucesivos e históricos agentes del Poder, es el desarrollado a partir de mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX y centrado en lo que los hombres pensaron sobre las mujeres en aquel contexto concreto, en cómo y por qué lo pensaron.

Los avances científicos, el desarrollo económico y el ambiente intelectual se conjugaron para crear un conjunto único de condiciones intelectuales determinantes acerca del sexo, la raza y la clase en el siguiente siglo. La Nueva Era de Progreso amamantaba una Ciencia que había “probado” que la desigualdad entre hombres y mujeres, como entre razas, clases y países, era una ley de la Naturaleza, simple e inexorable.

Como nos explica B. DIJKTRA, “a medida que la mujeres se fueron volviendo cada vez más reacias a los esfuerzos de los hombres para enseñarles, en nombre del Progreso y la evolución, cómo comportarse de acuerdo con la posición que les destinaban en la civilización, la campaña cultural de los varones para educar a sus compañeras, frustrada por la mala voluntad intrínsecamente perversa de aquellas para aceptarla escaló hasta lo que podemos denominar una guerra contra la mujer”.¹¹⁰

Los supuestos intelectuales anteriores llevaron a una auténtica iconografía de la misoginia: la exclusión de la mujer de clase media de la vida práctica y su elevación a un pedestal, la oposición Mujer Ideal / Mujer Terrenal, el deseo de hacer de la Mujer una religión moderna. La consideración de la mujer como sacerdotisa de la inanidad virtuosa, guardiana del alma del comerciante, tísica sublime, inválida o monja del hogar,... suponen una serie de imágenes, mitos, símbolos que articulan esa Metáfora de perversidad y morbo excitante, de maldad y pecado que acompañará la representación femenina de algún modo hasta el propio Hollywood y sus fábricas de sueños para mentes simples; esa metáfora de lo femenino, arquetipo supuesto de una naturaleza reiterada, malvada y deseable, es uno de los marcos culturales en los que se han formado y aún se forman generaciones enteras.

De manera similar a la proliferación de estas construcciones pseudointelectuales, que cobijaban prejuicios y articulaban ideológicamente las sociedades conservadoras de finales del siglo XIX, la moral estricta de la burguesía dominante que se repartía el mundo desde una Europa constreñida, expulsaba toda disidencia hacia los márgenes, sin dar opción alguna de crítica o cambio. Únicamente se podía escapar de la realidad a través del arte, de la literatura, de la fantasía.

¹¹⁰ BRAM, DIJKTRA: *Ídolos de perversidad*. Debate- Circulo de lectores. Madrid.1986. Pág. 23.

Inserto en ese victoriano universo de orden y moralidad de roles y costumbres, L. CARROLL nos plantea, como alternativa, un mundo entre paradójico y metafórico que él vivió individualmente, en su ámbito íntimo. “Tal vez porque algo al Otro me encadena, / tal vez, pero prefiero / la peor de las compañías: la de mi mismo / a aquel Siniestro Absurdo”¹¹¹. La actividad literaria del Profesor de Oxford se enfrenta a una cultura del Poder que ha perdido toda capacidad de asombro y respeto por la magia de la palabra. El mundo es fabricado en virtud de la causalidad, está regido por principios estrictos de raciocinio y sustentado en el dominio de las pasiones; y lo que no se comprende de la realidad, se condena como inaceptable.

Mediante la **risa** y la **palabra aparentemente vacía**, L. CARROLL construye un edificio literario en el que el emisor recibe del receptor su propio mensaje en forma invertida: articula una especie de tratado de paz entre los seres humanos de la asfixiante sociedad en la que le tocó vivir, una tregua en la diaria guerra de los *yoes*, en la diaria guerra de los *otros*. “Si la **palabra vacía** es pues esa estéril tentativa de comunicar por el lenguaje, la **palabra plena** será entonces la que rechaza toda comunicación verbal, la palabra que no habla, la palabra de un elocuente Silencio”.¹¹² **Oralidad**, pues, en lugar de la palabra como instrumento del buen sentido, de lo adecuado, de lo políticamente correcto, es lo que nos propone –y tras de lo que se oculta- el arriesgado reverendo.

Perdida la infancia, sólo el arte ofrece al ser humano la intuición de su existencia, la conexión con ese origen arcano de la fonética, esa intuición de las raíces etimológicas en la formación de los conceptos, la capacidad de desarrollar imágenes en historias extrañas de caprichoso lenguaje. Nos situaremos, pues, al margen.

Pero en ese margen habita la creación poética, y la palabra crea realidad cuando es capaz de introducir sintonía comprensiva entre el emisor@ y el@ receptor@. Como nos dice JAIME de OJEDA, “en su lucha contra la realidad, CARROLL se manifiesta contra la univocidad del lenguaje y contra su estructura arbitraria y superficialmente lógica”.¹¹³

¹¹¹ CARROLL, L.: *Matemáticas Demente*. Ed. Tusquets. Barcelona, 1975. Pág. 250.

¹¹² PANERO, L.: “Prólogo” a L. CARROLL Ob cit. Pág. 24.

¹¹³ DE OJEDA, J.: “Prologo” a *Alicia A Través Del Espejo*. Alianza, Madrid. 1972.Ed. Pág. 18

El recurso literario a lo onírico facilita el dinamismo del relato. El sueño libera al autor de la necesidad de describir situaciones objetivas y le permite concentrarse en el ánimo subjetivo de Alicia: “<< ¡Bueno!, Muchas veces he visto a un gato sin sonrisa>>, pensó Alicia, <<pero, ¿una sonrisa sin gato?>>... ¡Esto es lo más raro que he visto en mi vida!”¹¹⁴

Su universo literario repleto de trampas, sueños sorprendidos, espejismos poéticos y cambios de talla, se simultaneaba con el revelado de imágenes y composiciones fotográficas alegóricas, creando sus retratos – más de setecientos – de **Niñas**¹¹⁵. Entre las primitivas placas fotográficas, transformadoras de una realidad evanescente y las formas a las que dan paso y que adquieren nueva vida, el autor de Alicia debía sentirse en “su terreno”: la muerte y la resurrección más allá de lo real, la detención del tiempo, la infinita prolongación de ese tiempo, la presencia de lo ausente, la ausencia de lo presente, todas estas paradojas transformaron su realidad, las vivió una y mil veces al hacer sus fotos de niñas. La captación de la imagen sustituía a la posesión, la lente intervenía entre la inaccesible jovencita y su deseo, tomándola a través del objetivo. La fotografía – la idea, el motivo y sus imágenes – era el País de las Maravillas, su metáfora: **al otro lado del espejo**.

2.2.3.- LA TRAMA DE LA VIDA Y LA METÁFORA DEL CANAL.

Más allá de un pensamiento lineal, cuyo cometido básico reside en el apuntalamiento decidido del Poder, la complejidad de las distintas realidades que simultáneamente coexisten nos evidencia un sistema de interrelaciones e interdependencias de los fenómenos psicológicos, biológicos, físicos, sociales y culturales que F. CAPRA denomina “la Trama de la vida”. La complejidad del mundo en que nos hallamos inmersos requiere de un pensamiento contextual, que supere los esquemas analíticos –análisis significa aislar algo para estudiarlo y comprenderlo- : en el pensamiento sistémico, las propiedades de las partes solo se pueden comprender desde la organización del conjunto. Cada imagen, cada escena, cada personaje, cobra

¹¹⁴ CARROLL, L.: *Alicia en el País de las Maravillas*. Ed. Alianza. Madrid, 1976. Pág. 113

¹¹⁵ CARROLL, L.: *Niñas*. Ed. Lumen. Barcelona, 1974.

su significado en relación no sólo a su propia expresividad, sino al juego de relaciones entre las imágenes entre sí y con respecto al nuevo significado metafórico-expresivo que cobran a la luz de la obra final.

Las propiedades esenciales de un organismo o sistema viviente –es un sistema complejo con muchas de las propiedades de éste- son propiedades del todo que ninguna de las partes posee: emergen de las interacciones y relaciones de las partes, y son destruidas cuando el sistema es diseccionado, ya sea física o teóricamente, en elementos aislados.

“En última instancia – nos dice F. CAPRA -, y como la física cuántica demostró, no hay partes en absoluto: lo que denominamos parte es meramente un patrón dentro de una inseparable red de relaciones. Para el pensamiento sistémico, las relaciones son prioritarias, y los objetos mismos son redes de relaciones inmersas en otras redes mayores”¹¹⁶.

Es clásica la metáfora del conocimiento como un edificio y sus otras muchas metáforas arquitectónicas derivadas: leyes fundamentales, componentes básicos, el edificio de la ciencia construido sobre firmes cimientos que no deben temblar... En el pensamiento sistémico, la metáfora del conocimiento como construcción queda reemplazada por la de red: la noción del conocimiento científico como red de modelos y conceptos, en la que no hay partes más fundamentales que otras, abandona la idea de componentes básicos de materia, y no acepta ninguna constante, ley o ecuación fundamental.

No existen, pues, los valores absolutos, todo es criticable, no hay nada inamovible: los mensajes omnímodos de los poderes no resisten un cambio de perspectiva, pues les abandona el significado. Modificando las relaciones entre las imágenes objetivas oficiales, unívocas, obtenemos mensajes totalmente distintos de las ofrecidas por el sistema.

¹¹⁶ CAPRA, F: *La Trama de la Vida*. Ed. Anagrama, Barcelona 2000. Pág. 57

Si todo está interconectado, para poder llegar a entender algo, a explicar cualquier fenómeno, precisaríamos comprender todos los demás, lo que, objetivamente, resulta imposible. Precisamente aquí esta la clave del pensamiento sistémico. La incertidumbre frente a la certeza del conocimiento cartesiano. Todos los conocimientos y teorías científicas son limitados y aproximativos: todos los valores también. “La incertidumbre que destruye el conocimiento simplista es el desintoxicante del conocimiento complejo”¹¹⁷, pero el deseo de aniquilar la incertidumbre puede llevarnos hacia la *gran Certeza*. Los mensajes, el concepto de verdad, la dimensión de lo razonable, la evidencia de los esquemas de dominio sobre la realidad, son cuestionables con tan solo variar el punto de vista del espectador@.. También la composición y relación entre los elementos de la obra de arte.

Pero la publicidad, la propaganda, los mass media, la ideología, impregna el lenguaje de muchas maneras y no es la menor la elaboración metafórica: todo el discurso económico y sociológico, público y privado, moral y político, dibuja un universo de causalidades, fluidos y circuitos de reparto que conviene desbrozar para comprender primero que la existente no es la única forma de hablar de las cosa, y, segundo, que en cuanto hablamos “de otra forma”, gran parte de las categorías, causas y efectos que manejamos se diluyen.

Pero este proceso de sistematicidad metafórica es simplificado a la hora de la manipulación comunicativa para ocultar aspectos de nuestra experiencia. M. REDDY¹¹⁸, denomina **Metáfora del Canal** al sistema de estructuración funcional que el esquema publicitario univoco utiliza. Esta Metáfora del Canal se articularía en un constructo en el que el hablante pone ideas (que aquí son conceptuadas de objetos) en las palabras (utilizadas como recipientes) y las envía (a través de un canal de comunicación) a un@. oyente, que, coincidiendo con las previsiones de este sistema, extrae esas mismas ideas– objeto de sus recipientes:

Las IDEAS (o significados) son OBJETOS

Las EXPRESIONES LINGUISTICAS son RECIPIENTES

¹¹⁷ MORIN, E.: *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Ed. Paidós, Barcelona. 1999, Pág. 14.

¹¹⁸ REDDY, M.: citado por LAKOFF y JOHNSON, Ob cit. Pág. 63

La COMUNICACIÓN consiste en un ENVIO.

El MENSAJE EMITIDO no varía del MENSAJE RECIBIDO.

Esta Metáfora del Canal supone que las ideas tienen significados en sí mismas y que las palabras también, independientemente del contexto y del hablante.

Como esquema de transmisión comunicativa, normativa, desde el sistema dominante (a través de la publicidad, mass media, historiografía, filosofía, etc.), esta metáfora es un poderoso instrumento de poder y conformación educativa de los individuos.

La Metáfora Del Canal no se ajusta a todas las circunstancias, ni tiene en cuenta si existe o no significado y, si es así, cuál es ese significado para el contexto o el hablante concretos.

Quizás el planteamiento evidente de una metáfora de este tipo sea la metáfora del “fin de la historia” nacida con la entrada en escena del capitalismo americano como fórmula mundial, global, tras la II Guerra Mundial, con sus slogans democráticamente consumistas, su apariencia pacifista y su imperialismo y neocolonialismo disfrazados de ayuda y consenso universales (ONU): es la madre del American Way of Life como oferta paradójica para el individuo “occidental”.

La importancia del ciudadano como *ciudadano-a/que/consume*, su familia, su hogar y los complementos que debe adquirir, la uniformización metódica de los hábitos y necesidades de la persona según los intereses del Mercado-Capital, la tremenda confusión entre el bien individual y el bien común, entre mi cultura y la Cultura, entre mi país -USA – y el Capital, son los frutos forzados de un sistema de metáforas que han ido a cuajar en los planteamientos de la sociedad global – injusta- de nuestros días.

Posicionándose desde la perspectiva de un arte de comunicación social frente a esta fuerza avasalladora, que ha sido capaz de remodelar la realidad cotidiana y la historia mediante fabulaciones y metáforas a través de nuevos medios (mass media, cine, TV, parques temáticos, religiones laicas del deporte, el sexo, el triunfo social,

etc) la obra de las *otras fallas* intenta contrarrestar críticamente, en su medida, los mensajes del mundo único.

2.3. ARTE POPULAR SEGÚN JOSEP RENAU

*El camino de J. Renau como creador, consistirá en la subordinación de la subjetividad artística particular, a la contribución que la propia capacidad de creación estética pudiera aportar al **compromiso de lucha** por una sociedad más justa.*

*Tanto en sus trabajos teóricos como crítico y pensador de arte, como en su aportación social desde los importantes cargos en el gobierno republicano, y especialmente, en su trayectoria de creador plástico, su concepto clave de la **función social del arte** queda suficientemente clarificado.*

*Aunque el contexto social haya variado, los planteamientos renaunianos del artista de comunicación social, como **artista en contacto con la realidad**, con la gente, del artista/activista para el que son indisolubles la plástica, el mensaje social y la calle como escenario, siguen teniendo vigencia.*

*Más que una actividad artística que se desarrolla como propaganda, hablaríamos de una **expresión comunicativa** que, en ocasiones, tiende a la metáfora de alcance universal y que se apoya en pocas y contundentes imágenes.*

*El artista funciona así como un auténtico **psicólogo@. de la emoción colectiva**, que no expresa su subjetividad a través de la obra, sino que se limita a elaborar un mensaje mediático.*

*Intentando mantener siempre sus coordenadas creativas dentro de los límites de la comprensibilidad del ciudadano medio, Renau se planteará contrarrestar con sus propuestas plásticas, y fomentar con ellas la rebelión artística frente a la univocidad comunicativa mediática del Sistema, oponiéndole siempre la **humanidad múltiple** de las vidas de las personas.*

*Su aportación personal, teórica, organizativa e institucional, a la realización de fallas populares en los años 30, contribuyó a allanar las barreras entre las obras plásticas y el pueblo, teniendo como resultado el que mensajes y contenidos plásticos habitualmente restringidos o censurados, pudieran contemplarse en el **espacio público**.*

ARTE POPULAR SEGÚN JOSEP RENAU

Una manera de concretar en realizaciones plásticas los anteriores análisis sobre la metáfora, la imaginación y la creación estética, consiste en repasar algunos aspectos de la obra de J. RENAU, intelectual y artista destacado en el panorama de la lucha por una cultura popular. El recurso a la figura de J. RENAU, “políticamente inapropiado, culturalmente inoportuno e incluso teóricamente trasnochado”, como sospecha J. BRIHUEGA¹¹⁹ en los comentarios a la exposición que conmemora el centenario del nacimiento del artista valenciano, nos conviene a todos los que recordamos tan a menudo cosas tanto tiempo sabidas y a la vez tan olvidadas. Cosas, asuntos, planteamientos, ideas que hace tiempo ya que nadie dice, porque han dejado de escucharse en un mundo que –nos repiten- es el mejor de los mundos posibles. Y es que, “el gran estómago de nuestra sociedad contemporánea es capaz de asimilar

¹¹⁹ BRIHUEGA, J.: “Renau, de nuevo”, en *Joseph Renau. 1907-1982. Compromís i cultura*. Universitat de València. Valencia 2007. Pág. 30.

hasta el bocado artístico más agresivo”¹²⁰, originando así que “el artista más radical pueda acabar, voluntariamente o no, acorralado por la ambigüedad del discurso”.¹²¹

En el origen de la posición de J. RENAU como decidido partidario de que el arte pudiera ser un instrumento eficaz para cambiar la sociedad, estaban, según sus propios comentarios, las palabras de J. PLEJANOV:

“Cualquier artista de positivo talento podría aumentar en sumo grado la fuerza de sus obras de arte si se compenetrara con las grandes ideas emancipadoras de nuestro tiempo. Para esto se precisa únicamente que estas ideas penetren en su espíritu y que las interpreten a través de su temperamento de artistas”¹²²

En las circunstancias históricas en las que le tocó vivir y a pesar del rápido éxito obtenido como artista de exposiciones en el madrileño Circulo de Bellas Artes cuando aún no había cumplido los veinte años, su trayectoria quedó prontamente definida ante el conflicto de fondo que desde hace más de un siglo se plantea entre, por un lado el Arte utilitario y, por otro, el Arte por el Arte. Esta contraposición, nunca resuelta y ante la que nuestra sociedad del bienestar y superconsumo pasa de soslayo, como ante tantas otras cuestiones, tiene su origen en preguntas como ¿qué es un/una artista? o ¿qué función cumple en la sociedad? Para nosotros, desde esa perspectiva de comienzos de un siglo XXI casi dominado por los designios del pensamiento único, es difícil sortear la “reducción a la insignificancia social que ha experimentado el arte, cuyo papel y funciones cara al grueso de la colectividad, han quedado reducidos a esa mera retórica suntuaria desde la que resulta infructuoso acceder a la configuración de los grandes términos ideológicos del imaginario colectivo”.¹²³

Frente a un arte puro, burgués, espiritual en su caprichosa justificación, definido como no ideológico, pero circunscrito al ámbito del mercado, resultado de un inmovilismo estético únicamente sujeto a las modas y que siempre ha partido de la

¹²⁰ BRIHUEGA, J.: ob. Cit Pág. 33

¹²¹ BRIHUEGA, J.: ob. Cit Pág. 33

¹²² PLEJANOV, J.: *Arte y vida social*. Ed. Fontamara. Barcelona 1974. Pág. 139.

¹²³ BALLESTER, J.: “Josep Renau. Pro arte impura” en *Josep Renau 1907-1982. Compromís i cultura*. Universitat de València. Valencia 2007. Pág. 37.

aceptación decidida del **status quo** como refrendo de intereses y privilegios; frente a esa concepción del arte, nos encontramos en los años 20-30 con una generación de artistas, intelectuales y activistas sociales de la que RENAU forma parte decidida, que defenderán y pondrán en práctica con energía, un arte de lucha, crítica y agitación social. Esta corriente de nuevos/as artistas de acción, que postulan un trabajo creador y crítico, en base a ideologías es partidaria de la **Revolución social** para cambiar un mundo injusto: esta postura de conciencia y compromiso social se embarcará en la búsqueda de nuevas técnicas y herramientas de realización plástica (fotomontajes, collages, diseño gráfico, arte de calle, muralismo, carteles, ...) capaces de servir a esas inquietudes y realidades sociales que quieren abrirse paso para un cambio social profundo y necesitan de nuevos lenguajes de expresión. Frente a obras de arte estancas, museológicamente importantes, de un valor económico reconocido, los/as artistas de compromiso social crearán actos de comunicación. Y en este proceso continuado, intentarán encontrar pautas que permitan “la máxima claridad comunicativa en su producción para manifestar prioritariamente sus ideas de lucha social del modo más amplio posible, en lugar de escharbar en los meandros de la estética pura”.¹²⁴

Advertíamos anteriormente, de lo extemporáneo de nuestro análisis, centrado en la figura del@ artista o en la contextualización social de cualquier producción artística más allá de lo meramente mercantil: pero nos parece necesario recordar que como todo producto cultural, la producción artística responde también a un momento histórico y debe revertir en el progreso social de la colectividad en la que nace. Pero en nuestra sociedad actual, mecanismos de dominación muy elaborados y precisos, provocan una suerte de conformismo cultural que sigue obediente las indicaciones que desde el Poder determinan lo que se debe considerar o no como arte. El proceso se completa con la **mitificación de lo genial**, la carrera para alcanzar el éxito, el éxito que se transforma únicamente en fama y en dinero.

De esta manera, la trayectoria de RENAU, que se plantea como subordinación de la capacidad artística particular, en aras de la contribución que esa propia capacidad de creación pudiera aportar al compromiso por una sociedad más justa, en

¹²⁴ BALLESTER, J.: Ob cit. Pág. 243.

una adecuada respuesta al contexto histórico, resulta históricamente indispensable para contrarrestar situaciones que se han proyectado interesadamente como incuestionables y definitivas.

El método de figuración crítica de lectura fácil y políticamente comprometida, con el que realiza sus obras basaba su fuerza en el impacto visual a partir de la asociación de fragmentos de la realidad: su obra es sincrónica, como decíamos de los movimientos vanguardistas europeos de los años 30 (dada, Art-Deco, surrealismo) y hasta precursora de los movimientos artísticos de vanguardia de los 60, y concretamente del Pop-Art. RENAU parte de una concepción del@ artista de comunicación social como expert@ en comunicación: hablamos del@ cartelista, del@ artista en contacto con la realidad, con la gente, ese tipo de artista – activista para el que son indisolubles la plástica y el mensaje social. Más que un arte que se desarrolla como propaganda, estaríamos hablando de una expresión comunicativa que, en ocasiones, tiende a la metáfora de alcance universal, que se apoya en una utilización de pocos, pero contundentes imágenes, en sus composiciones:

- Empleo de una estricta economía semántica y formal para la elaboración de mensajes y contenidos.
- Una composición vanguardista, dinámica, agresiva, que capta al/la espectador/a.
- Una organización de la obra total en función del objetivo: la nítida y rotunda transmisión del lenguaje.

El@ artista popular aplicará “la retórica metafórica, metonímica y sinecdóquica, el uso sistemático de emblemas y símbolos políticos, y la utilización contrastada de colores escogidos de acuerdo con sus cualidades simbólicas o sus connotaciones psicológicas”¹²⁵. Todo ello, al servicio del impacto visual, que se apoya en la elaboración de esa imagen final única como si se tratara de un eslogan o una crónica de actualidad que el monumento explicita.

¹²⁵ FORMENT, A.: Historia d'un fotomuntador. Ed. Afers, Catarroja- Barcelona 1997. Pág. 221.

El@ artista que crea un arte público de masas, en palabras de J. Renau un “arte político de intervención pública”¹²⁶, persigue la estructuración de un nuevo lenguaje, de una nueva escritura óptica: se trataría de trabajar en un sentido nuevo, dinámico, que produzca una extensión de la clave de referencia común (alfabeto) a una especie de lenguaje de imagen, enriqueciendo la comunicación emisor-receptor, exaltando las formas del arte de calle y desacralizando la cultura artística.

El@ artista funciona, de esta manera, como un auténtic@ **psicólog@ de la emoción colectiva**, que no expresa su subjetividad a través de la obra sino que se limita a elaborar un mensaje mediático. Lo importante aquí es – tal y como si se tratara de un actor ante la complejidad de los papeles de la vida – la adaptación a las exigencias del guión comunicativo. Un guión comunicativo en una sociedad compleja en la que la invasión de lo privado se ha convertido en un rentable negocio mediático, que centra sus beneficios en la remodelación del consumidor para adaptarlo a las características del producto. Solo importa el emisor: la capacidad técnica de los mass media es ya tan imparable que adoctrinará a las masas para que adecuen sus conductas a la nueva religión de la mercancía.

El@ artista intenta contrarrestar con sus propuestas plásticas la univocidad comunicativa mediática del modo de vida americano –el único-: sus disidencias, los contrapuntos que desatan la sospecha, las críticas a las mentiras expuestas de manera tan superficial, van a entender que no existe el mensaje único, de un solo sentido, emitido desde el Poder para un único, repetido y masificado receptor, incapaz de cualquier facultad subjetiva de interpretación y aportación comunicativa. El/la individuo/a adquiere así caracteres de gran humanidad, por contraposición al todopoderoso sistema, al que contesta con esa multiplicidad característica de las vidas de las distintos seres humanos.

En esta línea, el@ artista de compromiso social trabajará a partir de la hipótesis de relación con el@ espectador@ (búsqueda del@ espectador@ absolut@ como condicionante de la composición): mantener sus obras dentro de los límites de la pintura figurativa –comprensibilidad del ciudadan@ medi@ – a la vez que utilizar

¹²⁶ RENAU, J.: *La función social del cartel*. F. Torres. Valencia. 1976 Pág. 63

formas abstractas de comprensión y color para lograr que los trabajos sean atractivos desde lejos. Resaltar el papel del receptor@, del sujet@-espectador@ en la elaboración de las obras, anteponiendo este principio al del poderío técnico y la imposición machacona como fórmula comunicativo-publicitaria.

Para JOSEP RENAU las soluciones plásticas de las composiciones deben responder claramente al empleo de estructuras determinadas y tropos de la retórica. Un análisis semántico general de las obras nos aclara las fases o escalones compositivos mensaje-imagen que el autor emplea:

- Un primer estadio de identificación de elementos y análisis de significado de las imágenes y escenas básicas que componen el montaje estético (semántica de la palabra, del elemento-imagen en si mismo).
- Un segundo estadio en el que la observación y el análisis nos lleva a las relaciones temáticas entre los elementos-imagen básicos que antes identificábamos (semántica de la frase o de la relación compositiva entre imágenes).
- Una semántica del discurso, centrada en los fenómenos semánticos que dan coherencia a la relación temática y la amalgaman en un mensaje producto de la imagen total, que debe producir el impacto visual.

Muy influido por la técnica cinematográfica y cartelista soviética, la técnica compositiva de RENAU a la hora de confeccionar elementos de arte de calle, carteles y fotomontajes responde a dos planos básicos: por un lado, una meticulosa reproducción de lo real (realismo pictórico, fotografía de imágenes, rotulación) y, por otro, la producción de un esquema comunicativo que afecte al sentimiento del espectador/a, una metáfora que dote a esa representación real de un contenido expresivo que resulte esencial. Es en este proceso – recordemos – en el que el espectador@, en última instancia, debe construir su propia metáfora a partir de las ideas-imagen que el montaje plástico le proporciona: de ahí la importancia del público, del conocimiento del ser humano, del contacto con el pueblo, que debe recorrer e inspirar la obra del@ artista.

“El artista popular es el artista de la libertad disciplinada, de la libertad condicionada a exigencias objetivas, es decir externas a su voluntad individual. Tiene la misión específica – frecuentemente fuera de su voluntad electiva – de planear o resolver en el animo de las masas problemas de lógica concreta”¹²⁷.

El@ artista deberá preferir el aire libre de calles y carreteras, los estudios cinematográficos y las imprentas: es agente del arte publicitario, del arte público en conexión directa con el pueblo.

Apostando por un realismo publicitario de significación humana, opuesto radicalmente a la práctica y fines de la burguesía, RENAU plantea la actividad del@ artista popular como un amplio trabajo del@ artista que, ante la realidad de los hechos sociales, entiende el fondo humano de la lucha de clases como motor dinámico de todo cuando acontece hoy en la Tierra. Ese impulso humano reclama una nueva posición activa frente al mundo, la de protagonista absoluto, indiscutible y consciente de la nueva historia. Es ésta la base del nuevo realismo, que fija el problema del Hombre como problema central del arte, frente a la deshumanización de l@s artistas burgueses de caballete y las experimentaciones intrascendentes de l@s vanguardistas.

Y el arte con significado humano trasciende lo individual, puesto que significa un “renacimiento que arranca de causas históricamente objetivas, en que los hombres se incorporan a un plano superior de convivencia y comunicación en los valores universales de humanidad”¹²⁸.

RENAU propone cuatro mecanismos críticos para comunicar el mensaje, quizá extraídos de la metodología de trabajo de l@s artistas populares y sus sátiras y que, a su vez, han permanecido en el mundo fallero hasta nuestros días:

- Metamorfosis totales o parciales de personajes, escenarios y situaciones dadas: los fragmentos constituirán el conjunto.

¹²⁷ RENAU, J: Ob. Cit. Pág. 94

¹²⁸ RENAU, J.: Ob. Cit. Pág. 55

- Hibridación, transformación matérica de personajes y de símbolos: figuras, elementos complementarios, simbologías, texturas, materiales específicos.
- Juego de tamaños (grande-pequeño, alto-bajo, estatismo-movimiento), colores vibrantes contra grises y negros, composición volumétrica arriesgada y perspectivas novedosas: todo ello se reúne y conforma la obra final.
- Manejo de los mensajes entre imágenes, escenas y contextos: paralelismos, discordancia, contraposición, complemento.

2. 3.1. RENAU Y LAS “OTRAS FALLAS”

Coetáneamente a los trabajos de J. RENAU como pintor y diseñador gráfico, e inmersos en las mismas coordenadas de tensión y propuestas de cambio social que propiciaban las investigaciones de nuevos medios de expresión de un arte popular y de compromiso, en la propia ciudad de Valencia, el sector de artistas plásticos aportaba corrientes vanguardistas al mundo de la construcción de las fallas. En este sentido, la influencia decisiva que en los años 30 tuvo J. RENAU sobre l@s artistas que elaboraban los monumentos falleros marcó el grupo “ART POPULAR” (nuevo nombre con el que a partir de 1936 se denominará la Associació d’Artistes Falleros), grupo desde el que se había hecho un diagnóstico de la desviación que habían sufrido las fallas respecto a su carácter original, y desde el que también se apostaba por priorizar el carácter satírico de los monumentos. Decantando en este sentido la polémica que venían sucediéndose en la prensa y en la sociedad desde los años 20 en torno al primado de lo formal (Falla artística) o al primado del contenido (Falla satírica), el artículo de J. RENAU “*Sentit popular i revolucionari de la festa de les falles*”, aparecido en 1937 sustentaba definitivamente las posturas de l@s artistas progresistas y de compromiso popular en cuanto a qué debería de volver a ser un monumento fallero. Aquell@s artistas a l@s que se les quedaba pequeño lo de falleros, militaban en sindicatos y organizaciones de izquierda, y concebían el arte al servicio de la lucha social y la concienciación popular.

Bastantes de los miembros de la Asociación estuvieron claramente comprometidos con la causa del pueblo en armas, formaron parte de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la República proyectando las Fallas de 1937 – realizadas pero, por motivos bélicos, no plantadas en la calle sino expuestas en la Lonja de Valencia-, así como otras manifestaciones de propaganda, arte y cultura popular.

En su conjunto, est@s artistas supieron aportar un contacto directo y sin intermediaciones museológicas o galeristas entre la obra plástica y la gente, a través de la realización de las **fallas populares**, teniendo como resultado que mensajes y contenidos plásticos habitualmente restringidos o censurados ideológicamente hasta ese momento, pudieran alcanzar la plena luz de su contemplación en el espacio público de la calle.

Podríamos pensar, con J. BRIHUEGA, que de estar RENAU activo y entre nosotros adaptaría “sus medios expresivos a parámetros de eficacia que le permitieran denunciar la injusticia, la desigualdad, la miseria y el embrutecimiento del mundo subdesarrollado, la oligofrénica miseria mitógena del mundo opulento, los dioses y las religiones de cualquier catadura, el epidérmico culto al cuerpo de los que pueden comer, la miseria corporal de los que no comen, los paisajes del horror que se reparten a lo largo y ancho del planeta trufado de guerras”¹²⁹ y la estúpida complicidad de tod@s en la definitiva e irreversible destrucción de la tierra, mientras vivimos amedentrad@s pequeñas vidas cotidianas insensibles a la solidaridad.

Directrices técnicas, a poco que reflexionemos en obras como la de J. RENAU, no faltan para recobrar caminos para las *otras fallas*. Fallas como forma de expresión popular, basadas en la elaboración de formulaciones plásticas de la intención teatral-representativa (metafórica) de unos mensajes, posibilitando todo ello una difusión masiva. La falla de comunicación social es una **forma de expresión alternativa** a la consideración de la obra (de arte) únicamente como mercancía fruto de los términos estrictos de acuerdo contractual, principalmente por su carácter público y accesible,

¹²⁹ BRIHUEGA, J.: Ob cit Pág. 37

tangible para todo tipo de espectador@ y que desafía la unicidad y la sacralización genial de la obra de arte de autor@.

Artesan@s y artistas deberían identificarse sin contradicción, como bien reza la denominación de Asociación profesional *Gremio Artesá d'Artistes Fallers*. Siguiendo a RENAU, diríamos que la obra (de arte) por encima de sus formas y contenidos, por encima de la denominación de quién la hace, está la función que cumple.

2.4. LA ENTRAÑA POPULAR DEL BARROCO

*Hemos estado hablando de arte popular y de comunicación social y hemos analizado el empleo de técnicas y de lenguajes comunicativos que recurren a todos los campos expresivos, para lograr el contacto entre l@s autor@s o emisor@s, la obra o mensaje y l@s espectador@s o receptor@s. En un concepto más adecuado y más amplio el esquema de **trama de la vida** nos advirtió del funcionamiento en red de los factores que conforman la realidad y que confluyen en los procesos de comunicación social. Quizás una tendencia, estilo o pensamiento que caracteriza esa multidireccionalidad hacia el@ espectador@, esa aspiración a cautivarl@, a rodearl@, a penetrar en él/ella **a través de las emociones**, lo constituye el barroco.*

*Es el barroco, con su aspiración de sistema totalizador –tan semejante, sin embargo por su actualidad, a la pretensión de la globalización neoconservadora que nos vive-, el estilo artístico que más supo enraizar en la **cultura profunda** de lo hispano, tanto en sus vertientes oficiales como populares. Los vestigios de pensador@s, autor@s teatrales, imperios, personajes a medio camino entre héroes/heroínas y momias decadentes, sant@s ejemplares e implacables inquisidores, han sido de tanta actualidad, hasta el fin del*

*franquismo que, diríamos, pasamos directamente de Felipe II y Santa Teresa al Alzamiento Nacional. En estética, aún identificamos el **¡que bonito!** popular con la imagen superbarroca del paso de la Macarena atiborrada de joyas o a la apreciación del esfuerzo preciosista de los mil y un muñecos con sus finísimos detalles de pan de oro del primer premio de especial de las fallas de Valencia.*

*Como corriente estética, en cuanto a utilización de recursos del imaginario social, en su pretensión de captación de espectador@s y por el objetivo de comunicación social que lo define, el barroco pervive en muchas de nuestras celebraciones y ocasiones festivas. Y así, **el barroco efímero**, que se desarrolló como especie de arte menor, precisamente para acercarlo a la idiosincrasia y usos del pueblo desde el siglo XVII y que ha llegado hasta nuestros días, tiene en las fallas valencianas una de sus más célebres expresiones.*

*La monumentalidad, la estrecha ligazón de mensajes y representaciones en un contexto teatral, el uso del retablo y la ejemplaridad de tipos, el colorido, la suntuosidad, la apariencia de riqueza y realidad de los constructos, afectarán directamente a los/as espectadores/as, intentaran **moverl@s a emoción**.*

En todo esto también las fallas con pretensión de arte de calle de comunicación social, ó sea, las otras fallas, deberán posicionarse. Pues, en esencia, están en el mismo escenario público y ante los mism@s espectador@s que los catafalcos barrocos.

LA ENTRAÑA POPULAR DEL BARROCO

Nos dice J. M. VALVERDE como introducción a ese mundo al que denominamos barroco, percibido en tantas ocasiones como lejano: "Barroco sería la disposición anímica e intelectual dominante en un cierto tiempo europeo, de la que

derivarían los sistemas de formas estéticas, las estructuras económicas, la mentalidad social,... todo ello bajo un mismo colorido de atmósfera, tormentosa en este caso, atravesando la gran borrasca del s. XVII”¹³⁰.

Y es que la edad barroca ofrece la paradoja de que la exhuberancia y la extravagancia llegan a su extremo en el mismo instante en que, desde la perspectiva de la Historia de las ideas, comienza la **Edad de la Razón**, que luego vendrá a dar paso al **Siglo de las Luces**.

En la época del barroco hay un pensamiento teórico muy bien caracterizado, el **racionalismo**, que contrasta precisamente con las paradojas propiamente barrocas y que abrió salidas hacia nuevas épocas de orden y luminosidad en el mundo mental y el material.

Es el gran periodo de dominación de la razón matemática, el periodo de la ciencia nueva y de la filosofía crítica: el esfuerzo teórico radica en la búsqueda y el enriquecimiento de las formas matemáticas para la ordenación de la realidad natural, con la fe de que el mundo está íntimamente ordenado en **armonía matemática**. Y la observación y el análisis no harán sino ir desvelando esa estructuración de origen divino -por parte de un Dios en sí mismo matemático y matematizador, como el de PLATON.

El desarrollo del pensamiento y de l@s pensador@s en esta época estaría jalonado, esquemáticamente de la siguiente manera:

- COPERNICO: Giro de situar el sol en el centro del universo, en lugar de la tierra.
- KEPLER: la elipse como nueva figura del universo, en sustitución del círculo.
- GALILEO: “E pur si muove”...
- PASCAL: el silencio de los espacios infinitos me aterra.
- NEWTON: Razón como equilibrio del mundo.

¹³⁰ VALVERDE, J. M.: *El barroco*. Montesinos, Barcelona, 1988. Pág. 9

- BACÓN: Observación – experimentación, como guía y método científico.
- HUYGENS: invención de aparatos precisos (péndulo, reloj...)
- LEU WENHOEK: Ampliación del mundo conocido (microscopio)
- DESCARTES: Filosofía bajo el ideal de la matemática.
- SPINOZA: Dios cristalino, geométrico.
- LEIBNITZ: Dios como gran reloj ordenador del mundo.
- HOBBS: El gran pesimista, guerra de todos contra todos.

Pero este desarrollo del pensamiento y de la ciencia está inmerso en el espíritu de la época que antes indicábamos, un espíritu tenso, angustiado, extremoso, que tendrá su máxima expresión en la construcción del **barroco católico**, que la Contrarreforma alza para combatir la rebelión protestante. El rigor de las definiciones dogmáticas hacia fuera, contra el enemigo, contrasta con la tolerante moderación moral hacia dentro, hacia los fieles, cuyo ánimo se quiere estimular y vitalizar con una pedagogía elaborada siempre de arriba hacia abajo, de fuerte componente visual y de sugerentes escenografías: son multitud los trabajos con imágenes y representaciones destinadas a alimentar el imaginario social y que son realizadas para complementar las funciones de los templos y realzar las solemnidades. Como los misterios de la Eucaristía constituían el punto central de la diferencia de los católicos con los herejes, la parafernalia populachera del corpus cristi adquiere la categoría de gran fiesta del año: custodias de elaborada orfebrería autos sacramentales, procesiones masivas y elementos ornamentales confeccionados para la ocasión (carrozas, arcos, ingenios mecánicos, hogueras,...). La pesimista austeridad de ánimo dominante, como decíamos, en la época, encuentra de esta manera desahogo en la apoteosis de la espectacularidad y la fantasía de este tipo de celebraciones.

Quizá sea el teatro el lugar natural del barroco: el espíritu reconcentrado y crítico de todas las capas sociales, cuando sale del rincón pensativo de las confidencias y las disidencias a media voz, es para caracterizarse espectacularmente en **fantasmagorías**. El mundo entero es para este espíritu barroco una dudosa y bella **apariencia** –término este que también designaba decorados y tramoyas de todo tipo. “es el mundo de la apariencia, y el aparente derroche de riquezas (se fingen oros,

mármoles, palacios, gigantes y paraísos) se verifica también en las fallas en el propio derroche del fuego, para tanta abundancia y esfuerzo¹³¹”.

Estaríamos aquí en el surgimiento de una serie de trabajos conmemorativos que englobaremos bajo la denominación de barroco efímero: son trabajos realizados para la ocasión, o, a lo más, para ciertas ocasiones y que al enlazar con las imaginerías tradicionales y populares, arraigará fuertemente en las costumbres de las gentes. Precisamente es en esta línea, hacia donde nos conduce cualquier investigación acerca de los orígenes de los monumentos falleros: como decíamos antes, autos sacramentales, títeres callejeros, retablos que explican milagros, carrozas festivas, engalanamiento de calles, hogueras conmemorativas...

2.4.1. EL BARROCO EFIMERO COMO ORIGEN DE LAS CONSTRUCCIONES FALLERAS

Una mirada a ese recuerdo de los esplendores barrocos que son las fiestas falleras nos hace conscientes de la unión de elementos plásticos, sonoros y literarios que constituyen su esencia, siempre desde la óptica popular, y que responden directamente al momento histórico en el que se producen. Para un análisis más detallado de estas ocasiones festivo-populares, si queremos darles la trascendencia que tienen, deberemos partir de un punto de vista más global; deberemos considerar, pues, los aspectos conceptuales, emblemáticos, iconográficos, estilísticos que estas obras reúnen. Tan solo así podremos leer los distintos elementos que, interrelacionados de manera plural e indisoluble, se nos presentan en una fiesta de delicado y complejo lenguaje barroco, como es el de las fallas.

Para considerar el estudio de las manifestaciones festivas con la trascendencia debida, nuestro punto de vista deberá impregnarse de un sentido **diacrónico y plural**, que la trama de la vida, como red simultánea de conjunto y partes nos propone. En

¹³¹ PEDRAZA, P.: *El barroco efímero en Valencia*. Ayuntamiento de Valencia, 1981. Pág. 25

cuanto a las manifestaciones barrocas que no solo deberán de entenderse en un sentido histórico propio de una época determinada, sino como componente decisivo en muchos rituales populares, haremos una distinción entre lo considerado propiamente como arte barroco estable o definitivo (pintura, arquitectura, música, escultura) y otras producciones de carácter temporal, efímero o perecedero (imaginería de procesiones, adornos, máscaras y títeres, comparsas de gigantes y cabezudos...).

Como punto de partida, recogemos las tesis de PILAR PEDRAZA referentes a que los proyectos y la realización de construcciones perecederas con motivo de solemnidades religiosas y fiestas cívicas colectivas son el origen y, a la vez, los sucesores del Barroco que denominaríamos estable. Las obras realizadas en cartón piedra son una manifestación de Arte Popular –en ocasiones considerado como arte menor o artesanía- y los trabajos y monumentos falleros responderían a esa trayectoria revitalizada y definitivamente marcada por el barroco, efímero como producto de aquella corriente cultural que abarcó todos los aspectos de la sociedad española de los siglos XVII y XVIII y que se ha ido prolongando hasta nuestros días de una manera viva.

Precisamente por su carácter efímero y coyuntural deberíamos reflexionar acerca de la profusa visualidad, la riqueza propagada por todos los rincones de cada representación o figuración, las simbologías y los dobles lenguajes, efímeros pero no por ello poco profundos, que vienen a reflejar con absoluta fidelidad las modas, los gustos y la simbología de la época en que se realizan, tal vez más fielmente incluso que las grandes obras de arte por tener éstas, en general, un talante minoritario que se suele despegar de la comprensión de los contemporáneos poco ilustrados –el pueblo-. Por el contrario, las arquitecturas, pinturas y esculturas efímeras de estas fiestas responden fielmente a los gustos, tópicos y mentalidades generales de una sociedad que, de no comprender su significado, las rechazaría, anulándose entonces el sentido integrador y **portador de ideología** que constituye el motivo profundo de la fiesta barroca. Es este punto del sentido integrador obras/espectador@s/sociedad; y en sentido de ser esencialmente manifestaciones culturales; como decíamos; portadoras de ideología; en donde encontramos conexión directa con los planteamientos de J. RENAU acerca de la **función del@ artista** de compromiso

social, obstinado en la conexión directa, ideológica y emotiva de su obra como transmisor de conciencia hacia el espectador.

Como nos indica P. PEDRAZA, “la gesticulante artificiosidad en la que se desenvuelven todas las manifestaciones artísticas del barroco, y la **necesaria percepción sensual**, no racional o meramente contemplativa como contraposición a otros momentos artísticos (clasicismo, renacimiento, vanguardias artísticas siglo XX), coloca la relación obra-espectador en el terreno de lo dionisiaco”¹³², en donde las pasiones –entusiasmos, rechazos, polémicas, partidismos- son el caldo de cultivo también de las manipulaciones: el conjunto de la fiesta pública barroca española, en tanto que pantalla distractiva entre las masas de población y la crisis social del país, siempre ha constituido un “delirante velo corrido ante la miseria del pueblo, la desesperación de los intelectuales lúcidos y las veleidades y sueños de grandeza de unas clases privilegiadas, inconscientes y poco escrupulosas”¹³³, como señala J.M. VALVERDE. La fiesta constituye una válvula de escape para una sociedad –grupos sociales- reprimidos por un poder siempre dispuesto a recortar las libertades de expresión. **La permisividad** se presentará como fachada liberal, pero el fondo de las creencias sobre las que se asienta el aparato social se mantendrán a salvo, indiscutibles y reforzadas precisamente por estas concesiones a las críticas.

“El fundamento de las tramoyas y arquitecturas efímeras era siempre su poder de deslumbramiento inmediato y superficial del espectador”¹³⁴. Pero, en tanto que la parte sensible de la fiesta sí era captada inmediatamente por el pueblo, el aparato festivo llegaba a sofocar y esconder la ideología que esta envolvía. El proceso se repite puntualmente, la cultura popular tiende a invertir y carnavalizar parte de los valores suministrados por la ideología oficial del Estado o de la Iglesia, de los que en cierto modo, hace caso omiso en cuanto se encuentra en el propio terreno de la fiesta. La fiesta pública está teñida de elementos profundamente sensuales, pero de una sensualidad que escapa a la propuesta de sensualidad oficial.

¹³² PEDRAZA, P.: Ob cit Pág. 19

¹³³ VALVERDE, J. M.: citado por P. Pedraza: Ob cit Pág. 25

¹³⁴ PEDRAZA, P.: Ob cit Pág. 27

En los trabajos para la fiesta fallera, **la visualidad** es el elemento dominante en el resultado de los monumentos en cuanto a impacto estético, tanto respecto a la forma como al color. El trabajo de los lenguajes expresivos, los mensajes, el sentido de lo representado, van entramándose en el producto global festivo según la interacción del bucle partes/todo, producto en el que priman los artificios capaces de crear ámbitos y escenas que impactan, impresionan o deslumbran al/la espectador@, evadiéndole de su vida cotidiana, proponiéndole otras situaciones y transportándole a otros mundos en donde todo es posible gracias a quimeras de apariencia corpórea y convincente.

El papel prioritario de la luz y del color asociados a las formas resueltas en tamaño y volumen refuerzan la confección de infinidad de metáforas: versos, textos, carteles, figuras, simbologías, música,... La fiesta, los monumentos en la calle y el conjunto festivo del que forman parte de manera protagonista, participan de “esa capacidad transformadora del orden del universo, por fugaz que ésta sea”¹³⁵.

2.4.2. EL/LA ESPECTADOR/A COMO SUJETO ACTIVO/A EN LA OBRA TOTAL

*Si algo claro supo poner en marcha el barroco fue la articulación de mensajes a través de escenas, gestos, teatralidad, grandilocuencia. Fundamentalmente en **imágenes**, dejando a un lado el lenguaje racional. Podríamos decir incluso que los academicismos que han continuando las representaciones públicas han estado sujetos, desde entonces a esta **primacía de lo visual, de lo imaginativo**, en el sentido de SAN IGNACIO o de GIORDANO BRUNO. Así pues y en pleno cambio entre el mundo organizado alrededor de lo Uno y el mundo percibido como Plural, asistiremos al protagonismo del sujeto y su capacidad de **articular la imaginación** hacia la creación del propio mundo personal. Ese imaginado mundo personal, composición*

¹³⁵ MARAVALL, J. A.: *La cultura del Barroco*. Barcelona. 1975. Pág. 464

*propia de imágenes ofrecida a los demás como obra a compartir y a través de la que **interaccionar**, libres por fin de lo cotidianamente necesario.*

*El/la sujeto tendrá así un papel generador de su propio mundo mediante la **composición de imágenes** (LOYOLA) , o a través de la **construcción mental** de lugares (BRUNO), como proyección de un universo subjetivo, con pretensión de sistema de verdad objetiva.*

*En las propuestas barrocas, el/la espectador/a se incorpora como **sujeto activ@** y termina como actor/a decisivo de la obra total.*

EL/LA ESPECTADOR/A COMO SUJETO ACTIVO/A EN LA OBRA TOTAL

“La práctica nos ha enseñado muchas cosas, tarde, es verdad: pero no para aquellos que vendrán después de nosotros. Hemos venido cargados con muchos libros, cuando sólo hubieran bastado las imágenes” (ROUGEMONT, Misionero jesuita en China)¹³⁶.

El principio científico del barroco, entendido como **sistema de sistemas** que globaliza la paradoja de iniciar, como decíamos, por un lado la Edad de la Razón y por otro alienta la estética de la exhuberancia y la teatralización, caracteriza y da cuerpo al **artificio metódico** de desplazar simultáneamente las visiones teocéntrica medieval y antropocéntrica del Renacimiento en base a una visión **cíclica** de los acontecimientos:

¹³⁶ Cit por F: RODRÍGUEZ DE LA FLOR: “La compañía de Jesús, imágenes y memoria” Rev. Hiperión número 3. Peralta. Madrid 1978.

indefinida en cuanto a los principios de continuo cambio, dinámica con respecto a los procesos, multiforme en referencia a los factores e impredecible para los resultados.

El conglomerado barroco se asienta así sobre la sistemática amplia e indefinida de la sustitución de ese único punto de vista del @ espectador@, ser humano-pensamiento lógicamente elaborado que concatenaba los fenómenos alrededor de su propio Sol, por la organización de la **obra total**, que por sí misma, tanto en pensamiento como en estética, provocará en l@s sujetos reacciones, emociones, sensaciones, inquietudes, certeza de relatividad propia y medida de posibilidades frente a la globalidad.

La **base polisémica** del sistema barroco, derivada de ese doble centro de cámara oscura y no referida a un sistema preponderante que explica y/o justifica todo lo demás, recoge múltiples componentes interrelacionados que, manejando además redes simbólicas más allá de significados razonables, virtualizan una comunicación de imágenes que encuentran canales propios para vehiculizar su universo de contenidos. **El Polimorfo Perverso** se pone en pie sobre una sistémica que incluye y globaliza la desorganización de los mundos clásico, cristiano y humanístico, aportando una dialéctica no domesticada en la que el Caos y Dios, Dionisos y Apolo no son, al fin, sino la misma cosa. “El paso de GALILEO a KEPLER es el de el círculo a la elipse, el paso de lo que está trazado alrededor del Uno a lo que está trazado alrededor de lo Plural, el paso de lo clásico a lo barroco”.¹³⁷

La figura central del barroco la constituye **la antítesis**, en cuanto a los momentos precedentes y respecto también a los posteriores. Con la consideración del universo heliocéntrico, el centro como concepto se exilia: aparece el ser humano, la vida como materia corruptible, fuente de toda riqueza, recordemos que la metáfora de GALILEO es la **corrupción**. Toda materia es corruptible y la materia similar en todo el universo.

La fuerte estructuración racional en unos campos (filosofía, matemática, arquitectura, tecnología) y la amplitud de espíritu estético-mágico se combinan en el

¹³⁷ SARDUY, SEVERO: *Barroco*. Ed. Suramericana. Buenos aires, 1974. Pág. 16.

teatro del barroco histórico con una realidad social en profunda crisis. El sistema Nación frente al sistema Imperio, Oriente frente a Occidente, Catolicismo y Reforma, nobleza y burguesía, hicieron del sistema barroco algo tan confuso, indefinido relativo, científico o aberrante que la percepción del término entre nosotr@s no mueve precisamente simpatías. Es más, la pervivencia de las fórmulas barrocas a nivel popular, social, estatal u organizativo sobre todo en España y en fórmulas de convivencia, mitología y ritos en Valencia (Ornamento, Barroco Efímero) demuestran el vigor de unas corrientes fuertemente ancladas en arquetipos que fluyen en otros mundos aparte del utilitario que conforma nuestro día a día.

Existe un prejuicio sobre el término barroco que lo asimila a lo estrambótico, lo excéntrico y hasta lo barato, sin excluir lo **camp** y lo **kitsch**. Este rechazo, de aparente inocencia estética, encubre una actitud moral: “La extravagancia es un sustantivo femenino, término que expresa en la arquitectura un gusto contrario a los principios recibidos, una busca afectada de formas extraordinarias y cuyo único merito consiste en la novedad misma que constituye su vicio”¹³⁸. Al barroco se le señala como desviación o anomalía de una forma precedente, equilibrada y pura, que representa lo clásico y que se asimilará a lo culto y elevado: al barroco tan solo le quedará el pueblo, el teatro, lo efímero, frente a la inmortalidad de los cánones eternos.

Como dijimos anteriormente, la polisemia es el soporte de la expresión barroca y esto se plantea como la expresión del **descentramiento** y de **la marginalidad**, entrando así en la dimensión plural. “Así es el lenguaje barroco, vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utillería. En él, la adición de citas, la múltiple emisión de voces, niega toda unidad, toda naturalidad, a un centro emisor; fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, lo anula. Su sentido es la insistencia de su juego”¹³⁹.

La metáfora es el modelo por medio del cual el sistema barroco encuentra más conveniente describir, inventar, proyectar: el espacio barroco es el de la **superabundancia** y el **desperdicio**. De aquí arranca el prejuicio de considerar el barroco como el estilo del **horror al vacío**, con el que se le menosprecia: el viaje por la materia, por la palabra, por la luz o por el sonido, que nos propone el barroco supone

¹³⁸ DE QUINCY, Q.: *Dictionaire historique d'Architecture* Cit. Por Severo Sarduy. Ob cit Pág. 16

¹³⁹ SEVERO SARDUY, SEVERO: Ob cit Pág. 52

un hacer por hacer, en función del papel expresivo, una travesía de la repetición basada en “un estar haciendo la cosa y su representación, en un juego opuesto a la determinación de la obra clásica como un trabajo”¹⁴⁰. Pero si, en cuanto a su **utilidad**, el juego barroco es nulo, no sucede así en cuanto a su estructura **totalizante** y **minuciosa**.

“La metáfora –en la descripción metalingüística que dá de ella el barroco -no se carga de intenciones metafísicas y cognoscitivas, sino que viene a representar el **momento de excelencia**-y de ostentación- de la operatividad que el ingenio barroco se resuelve”.¹⁴¹

Lo incompleto de un todo barroco, a nivel de sincronía, no impide, sino que, por el contrario, facilita –dado los constantes reajustes y evoluciones- a la diversidad de los estilos barrocos el funcionar como reflejo significativo de cierta diacronía.

Pero ese Sistema Barroco, esa propuesta moral, ese imaginario, esa globalidad ¿cómo se vivenciaba?, ¿cómo se articulaban en l@s individuos?

IGNACIO de LOYOLA recurre a la elaboración de un **método poético** de la persecución interna por parte del/la individuo de la **imagen de la memoria**. En sus Ejercicios Espirituales construye mediante la **composición de imágenes** un método para integrar la individualidad y la globalidad que el@ sujeto posee en su interior, pues “en el cuerpo, en el corazón y en su instancia más secreta –la Memoria- nos espera Dios, oculto aún por último tras las percusivas imágenes de su paso por la tierra”¹⁴².

La imaginación es una capacidad poética menos potenciada que la **Escolástica** y cuyo objetivo fundamental será para IGNACIO de LOYOLA “mover las almas a las lágrimas”. Las representaciones mentales, las figuras retóricas de los sermones y breviarios eclesiásticos, toda la serie de imagerías religiosas y profanas y el gran número de manifestaciones de barroco efímero de este periodo, responden a estos mecanismos creativos y persiguen el mismo objetivo.

¹⁴⁰ SARDUY, SEVERO: Ob cit Pág. 52

¹⁴¹ SARDUY, SEVERO: Ob cit Pág. 53

¹⁴² RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: Ob cit Pág. 3

“La composición de imágenes consistirá en ver con la **vista imaginativa** el lugar corpóreo en donde se halla la cosa que quiero contemplar”¹⁴³

SAN IGNACIO como autor y su peculiar expresividad popular vinculada a su espacio y a su tiempo, desaparecen en aras del oráculo y del **carácter místico** que se quiere expresar: “la lengua ya no puede ir y venir a través de un código establecido porque no hay otro código igual ni una experiencia común a ningún otro ser; y, en consecuencia, debe inventarse a sí misma”¹⁴⁴

“*Nihil protest homo intelligere sine phantasmata*” era el comentario de TOMAS de AQUINO en su “*De memoria et reminiscentes commenntarium*”. La doble función del concepto ignaciano de memoria (no **phantasma** ni imaginación) tendrá reservadas dos clases de operaciones, por un lado la memoria como actividad de mero recuerdo ejercido como **examen de la conciencia** y, por otro, la memoria como “locus” en donde quedan almacenadas las imágenes sagradas, que, hieratizadas y fijas en una rigidez mayestática, constituyen los pilares plásticos de la meditación jesuitica.

“Es menester hacernos indiferentes a todas las cosas criadas en todo lo que es concebido a la libertad de nuestro libre albedrío y no le está prohibido: en tal manera que no queramos de nuestra parte más salud que enfermedad, riqueza que pobreza, honor que deshonor, vida larga que corta; y por consiguiente todo lo demás, solamente deseirlo y eligiendo lo que más nos conduce para el fin que somos criados”¹⁴⁵.

A la colocación y ordenación secuencial de estas *imágenes* en sus *loci* además SAN IGNACIO alude con el término **composición de lugar**: Esta composición es una imagen globalizadota, de la cual emana luz, sonido, tacto, olor. Para una intelección completa de este *proceso de recuerdos*, “deberíamos explicar **la vista imaginativa** como la concesión de un desplazamiento interno para la exploración de las imágenes estratificadas, mentales o reales, que contempla el devoto”¹⁴⁶ por ejemplo en el quinto

¹⁴³ SAN IGNACIO DE LOYOLA: *Ejercicios espirituales*. Ed. Abraxas, Barcelona. 1999. Pág. 45

¹⁴⁴ ARTAL, C.: “Prefacio” a IGNACIO DE LOYOLA. *El relato del peregrino* Labor, Barcelona. 1973. Pág.9

¹⁴⁵ SAN IGNACIO DE LOYOLA: *Ejercicios espirituales*. Ob cit. Pág. 33

¹⁴⁶ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: Ob. Cit Pág. 64

Ejercicio (notación 65) nos dice: “El primer preámbulo composición, que es aquí ver con la vista de la imaginación la largura, anchura y profundidad del Infierno”¹⁴⁷

El método ignaciano consiste en el paseo patético del ser humano por el interior del *locus* de su memoria. Las reglas que SAN IGNACIO formula para esta composición mediante la *vista imaginativa* atienden tanto al **carácter plástico** de la representación mental, como a su estratificación ordenada en escenas inmutables: las precisiones plásticas, alejadas de un mundo frío y abstracto, propenden a la **incorporación activa del@. sujeto** a través de sus emociones a un universo de modelos escultóricos dentro de la cultura expresiva y simbólica del arte barroco.

Resumiendo, la mística jesuítica, que pretende directamente ese *mover almas a las lágrimas*, al que nos referíamos, parte de la organización de la conciencia de la persona como un viaje interior a través de la memoria, viaje en el que a partir de un primer instante de recuerdos como examen de conciencia, se va adentrando el@ sujeto en el **procesamiento** de dichos recuerdos propios junto con otros recuerdos – imágenes de la Pasión- contruidos y almacenados cuidadosamente: el resultante es la interiorización –y la exteriorización- conjunta de contenido subjetivos (o recuerdos) y objetivos (o primordiales) a través de la “composición” en una Imagen Globalizadora de la que emana la **obra total**, la sensación total, lo que podríamos llamar una *totalizadora emoción proustiana* que comprendería y suspendería los sentidos.

Esta complejidad o yuxtaposición de una imaginería real y una imaginería mental, que articula la funcionalidad de los *loci* –lugares de archivo- de las imágenes, es formulada casi contemporáneamente por GIORDANO BRUNO, quien, desde una visión más laica y generalizadora, que traspasaba la dirección vectorial del sistema ignaciano hacia un Dios como culminación cíclica del Todo y del que la imagen real es el Cristo, formularía a finales del siglo XVII su *Ars memoriae*: **El arte de la memoria** o, para ser exactos, la transformación que BRUNO llevó a ese arte hasta hace de él un método simbólico de **autorreforma psico-ética**¹⁴⁸. Planteaba G. BRUNO servirse de la construcción mental de lugares e imágenes –*Ars Memoriae*- para llevar a cabo un *proyecto mágico de cultura del alma* acorde con la relación sujeto-realidad

¹⁴⁷ SAN IGNACIO DE LOYOLA: *Ejercicios espirituales*. Ob cit. Pág. 51

¹⁴⁸ GOMEZ DE LIAÑO, I.: “El teatro de la memoria” Rev. Sibila Sevilla 1995.

objetiva y el tiempo, concibiendo esta interrelación como sistema. BRUNO defendía una concepción cíclico-vicisitudinal de la historia humana, contrapuesta a la visión lineal-escatológica cristiana. Para él, los mundos están compuestos de contrarios y el universo es una infinita repetición de sistemas. “era, en suma, el desarrollo bruniano del copernicanismo como cronología del universo infinito y homogéneo, con mundos infinitos animados por un alma racional”¹⁴⁹

Para él, el lenguaje simbólico –no racional- es la más clara expresión del entramado constituyente del Ser del Hombre. Y la obra total responde a la infinitud del Universo, la ininterrumpida multiplicación de los seres, la continua transformación de los mundos.

“Esta es la filosofía que abre los sentimientos, contenta el espíritu, exalta el intelecto y reconduce al Hombre a la verdadera beatitud que puede tener como Hombre y que consiste en ésta y tal compostura, porque lo libera del solícito afán de los placeres y del ciego sentimiento de los dolores, le hace gozar de ser presente y no tener más que esperar el futuro”¹⁵⁰.

El Teatro de la Memoria, ese “lugar de constelación de atrios y campos mentales que como fantasmagórica maquinaria arquitectónica en lentísimo y elíptico desplazamiento”¹⁵¹ se va poblando de estremecedoras imágenes que navegan en un espacio –sistema de intrincadas ordenes asociativas-: “Teatro de la Imaginación como lugar y materia universales, como sustancia extensa y como monótono e infinito vacío platórico de energía y dinamismo, ya que es la imaginación fábrica y cuerpo que aloja el entendimiento”¹⁵²

Considerando que “el espíritu es la metáfora de la infinitud de la materia”¹⁵³, BRUNO creyó en la infinitud del universo, en la ininterrumpida multiplicación de los seres y de los mundos continuamente transformados. “la infinitud del universo es la

¹⁴⁹ GRANADA, M A.: “Prefacio” a Giordano Bruno. *Del infinito: el universo y sus mundos*. Alianza, Madrid 2001. Pág. 62

¹⁵⁰ BRUNO, G.: *Del infinito: el universo y sus mundos*. Alianza, Madrid, 2001. Pág. 360.

¹⁵¹ SOTELO, M.: “El teatro de la memoria”. Rev. Sibila, numero 3. Sevilla 1995.

¹⁵² M. SOTELO, M.: Ob cit

¹⁵³ BRUNO, G.: Ob cit Pág. 354

infinitud de Dios. Correspondería al hombre el entusiasmo ante la extrema infinitud de los mundos y de los soles, pues sólo así puede acercarse a una percepción de lo divino. Y esa percepción es un itinerario en el que nuestra única guía es la memoria”¹⁵⁴

El@ sujeto, sustituido como protagonista mecánico-físico en el desarrollo del mundo como macrosistema, es elevado a *Mago* que contempla la organización de los mundos en base a encrucijadas –bucles- de tres caminos: los Trivios. Esta compleja estructura laberíntica, abierta cada instante a lo posible, “no permite ya buscar la sintaxis de una forma discursiva. Pues en cada momento la escucha y la visión parecen abrirse a otra voz y a otro espacio”¹⁵⁵

Estaríamos ante el Vínculo Universal, que une el mundo superior con el inferior a través del mundo matemático o intermedio: es mediante ese vínculo como el *mag* puede plegar el *universo*.

Tanto la visión ignaciana como en la de G. BRUNO nos presentan el papel del ser humano como generador, mediante la “composición de imágenes” (LOYOLA) o a través de la construcción mental de “lugares e imágenes” (BRUNO), de un universo subjetivo con proyección de sistema de verdad objetiva. En el caso de SAN IGNACIO, sus Ejercicios Espirituales constituirán un método para integrar individualidad y globalidad en el camino hacia Dios como totalidad. En el caso de BRUNO, será el /la individuo el@ protagonista decisorio de la configuración de los mundos, como decíamos, en base a los trivios. Pero en ambas propuestas es la persona, el actor, la actriz, el@ protagonista, que construye o decide con su aportación emotiva, psíquica, mental o imaginativa –productos de la entronización de las apariencias reales- la veracidad y el alcance de lo que se presenta como objetivo. Como en tantas otras propuestas barrocas, el@ espectador@ se incorpora como sujeto activ@, y termina siendo actor, actriz decisiv@ de la obra total.

“El reino de la razón, del deber ser, del ser mejor, el reino de la pretensión, del cálculo sereno, del sistema que algo garantiza, fluyen, se derriten ante el torrente de nimiedades rotundas que promueve el barroco: gritos, algunos alaridos, nos harán

¹⁵⁴ VALENTE, JOSE ANGEL: “La infinitud de los soles”. Rev Sibila, Sevilla 1995.

¹⁵⁵ SOTELO, M.: Ob cit.

recordar a tiempo que no era eso, que la Equidad, la Buenaventura, o la Tranquilidad no son así, y que así peligran. Incluso nosotros mismos así peligramos... Pero desde lo hondo de la pulsión, de la caverna de la pasión, desde los laberintos del placer, surge el barroco, quebrando superficialidades razonables. Sangres febriles y cabezas alocadas, malgastan incansables los signos, los colores, los espermatozoides y las actitudes; y ¡Ya nadie es capaz de detenerlos!”¹⁵⁶

EL ESPECTÁCULO COMO REALIDAD DE LO POSIBLE.

El espectáculo como propuesta de realidad abre una puerta para escapar al Error y la Mentira que nos propone la visión de Hombre Moderno. Trabajando con la gente y para la gente, las propuestas comunicativas de las otras fallas en tanto que manifestación de Arte de calle no distinguen a l@s autor@s más que en los actos creativos; las obras se independizan hacia el bucle autor@.s/obras/espectador@s, y en l@s autor@s terminan siendo espectador@s y viceversa.

*Las propuestas de espectáculo en el espacio público son una **denuncia de la manipulación** y de la falsificación de esa supuesta realidad y de los modelos metafóricos mediante los que el poder condiciona, educa y somete a l@s ciudadan@s.*

*Como artistas de acción, enfrentados/as desde una **posición lúcida** un todo aparente que ha reventado, intentamos aprovechar los **fragmentos plurales** de ese universo caduco que pretendía el pensamiento único.*

¹⁵⁶ GARCÍA NADAL, J. L.: "Las negras banderas del barroco" En Sociedad, número 2, Zamora 1978.

EL ESPECTÁCULO COMO REALIDAD DE LO POSIBLE

“Lo esperado se cumple, y, para lo inesperado, un dios abre la puerta” EURIPIDES¹⁵⁷.

Lo inesperado, el espectáculo como manera de realidad que abre una puerta para escapar al Error y a la Ilusión –entendida como Mentira-, ambos propuestos y organizados por el Sistema, y que suponen la extensión de la ceguera del conocimiento tanto a los ámbitos colectivos como a los individuales: el espectáculo puede hacer saltar la unidimensionalidad ficticia en la que nos propone vivir acriticamente el consabido modelo de Hombre Moderno.

Dentro de lo no esperado -plausible manifestación de la totalidad concreta como forma de plasmación de circunstancias- encontramos el espectáculo, lo extracotidiano que invade el campo de lo cotidiano.

“El espectáculo crítico, la imagen por sí misma, lenguajes no necesariamente racionales de dudosa adscripción en cuanto a significados, de muy difícil recuperación por parte de las instituciones en tanto que libres, *el número* montado colectivamente en la calle, en el entorno, puede que abran un camino que merezca ser seguido. <<Siempre llegarás a alguna parte si caminas lo bastante>> nos decía LEWIS CARROLL en su *Alicia al otro lado del espejo*. Entre nosotros y la posibilidad habita el espectáculo. Desde la realidad a nosotros circula el espectáculo. El espectáculo como realidad de lo posible”¹⁵⁸

La realidad, esa ficción en la que el Sistema se esfuerza –y en buena parte consigue- en circunscribir nuestra vida a base de virtualidades y engaños bien urdidos, es puesta en cuestión siquiera temporalmente por unas propuestas de interacción entre la obra y el @ espectador@: espectador@, en base al espectáculo generado por una manifestación del Arte de calle –en este caso, el monumento fallero-, más cerca de la verdadera realidad en tanto que propuesta crítica, multifocal y posibilitadora de

¹⁵⁷ Cit por E. MORIN *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro* Ob cit Pág. 95

¹⁵⁸ GARCÍA NADAL, J. L.: “El espectáculo como realidad de lo posible” Rev Experiencias pedagógicas número 8, Madrid.1978.

expresiones complejas, es capaz de hacerse cargo de otros puntos de vista aparte del pensamiento impuesto. Ese abordamiento del punto de vista ajeno, del otro, de los otros, a través de la investigación de lenguajes (textos, imágenes, fotografías, músicas,...) y en base a propuestas estéticas que se concretan en las metáforas plásticas que conforman el monumento, se inscribe en el esquema moriniano de pertinencia del conocimiento:

La indisolubilidad del todo y las partes, su reciprocidad de relaciones e influencias que, por ejemplo, se evidencia en la confección y en la interpretación del monumento, deberían enseñarnos –más bien deberíamos nosotros aprender- en palabras de E. MORIN ¹⁵⁹, a “navegar en un océano de incertidumbres a través de archipiélagos de certezas”. En este sentido, las propuestas comunicativas del trabajo de las “otras fallas” en tanto que manifestación del Arte de calle, están hechas con la gente y para la gente. L@s artistas son también un@s espectador@s más, son gente, pueblo en el sentido de indeterminados o imprevistos que, como vimos, les da A. GARCIA CALVO; y, en tanto que personas que conforman el pueblo, emiten y reciben significados y elaboran mensajes. Las *otras fallas* buscan en palabras de J. RENAU “*el camí mes directe entre l’obra i el públic, sobretot el contacte amb el públic al que no l’interessa l’art. Perqué si l’art no forma part de la vida quotidiana, no és art*”¹⁶⁰.

De alguna manera, este tipo de manifestaciones artísticas son una denuncia de la manipulación y de la falsificación de esa supuesta realidad y de los modelos metafóricos mediante los que el Poder condiciona, educa y somete. En cambio, la multifocalidad desde la que se trabajan las propuestas de otro tipo de fallas aspira a modificar los pensamientos, siquiera momentáneamente, de forma que podamos ser capaces de hacer frente a la creciente complejidad, rapidez y profundidad de los cambios y la imprevisibilidad que caracterizan nuestro mundo. El conocimiento tendría, pues, que ser capaz de abordar los problemas globales y fundamentales, de modo que puedan inscribirse en ellos conocimientos parciales y locales.

¹⁵⁹ MORIN, E.: *Los siete saberes...* Ob cit Pág. 21

¹⁶⁰ VENTURA- MELIÁ, R.: “A Madrid, gran exposición de Renau: Vull tornar al País Valencià”. Valencia setmanal.

La racionalidad dialoga utilizando múltiples lenguajes con la realidad; en este caso, además, la imaginación metafórica trabaja desde el abanico de posibilidades que ofrece un arte de calle basado en la comunicación sensual obras-espectadores en la que, según J. M. VALVERDE descansa el barroco y ésta es una de las claves de la psicología y comunicación de masas, de la publicidad, e incluso, en el sentido que analizara W. REICH, de las ideologías de masas y de los mecanismos para su movilización.

El lenguaje simbólico, mítico, mágico, "*utilise plutot la connotation, l'analogie, la métaphore, c'est-a-dire le halo de significations qui entoure chaque mot, chaque énoncé, et essaie de traduire la vérité de la subjectivité*"¹⁶¹ Entramos así en el estado poético, estético, creativo del ser humano.

Desde una ética moriniana de la comprensión¹⁶², la excentricidad entendida como ausencia de centro objetivo referente de Poder (sistema, dogma, ideología, autoridad) es característica del género humano. Impedir que las ideas –representación de lo real- se identifiquen con la realidad es una tarea indispensable en la batalla contra la Ilusión (Mentira); y aquí las *otras fallas* echan una mano. Desde la óptica real de la diversidad cultural y la pluralidad de individuos que conformamos todo colectivo, la multiplicidad expresiva se abre como algo incontestable, como concreción del juego contradictorio de posibles que actúa sobre la realidad (bucle acción/contexto), proporcionando la racionalidad como antídoto al Error y a la Mentira que, como decíamos, usurpan la realidad. El@ artista individual, l@s artistas en su conjunto, son agentes de un conocimiento objetivo que, centrado en las capacidades expresivas y creativas, y a través de procesos de traducción, interpretación y reconstrucción estético-plástica está mentalizado por la subjetividad de aquell@s e impregnado de afectividad (bucle razón/afectividad).

"La cultura a mi me parece una de las manifestaciones de la muerte, de la reducción a historia, de la reducción a comercio de actividades que a lo mejor podrán no estar sometidos al capital o al estado, pero que de hecho lo están en cuanto que se convierten en cultura, es decir, algo de lo cual se puede hablar, algo que se puede

¹⁶¹ MORIN, E.: *Amour, poésie, sâgèse*. Ed. Du Seuil. Paris. 1977. Pág. 39

¹⁶² MORIN, E.: *Mes demons. Au vif*. Stock, Paris 1994.

valorar y, por tanto, ya está, desde el momento en que es cultura, reducido en cierto modo a dinero”¹⁶³

Sin embargo, y desde la posición creativa que propicia el activismo de proyección social frente al concepto de realidad que se nos propone, “hay que repetirlo una y otra vez, que una cosa es el ataque, una cosa es la negación viva de lo que está establecido y otra es la conversión de esa negación en algo a su vez positivo: es una cosa que estaría sucediendo todos los días inevitablemente, pero contra la cual hay que estar también inevitablemente defendiéndose. Es decir, contra esta conversión de la negación en una positivación o **idea de la negación**: hay que descubrirla en uno mismo, en los demás y denunciarla por medio de una negación que, a su vez, estará viva de momento, mientras esté practicando la denuncia. Aunque probablemente, en el momento siguiente, estará condenada a convertirse en una doctrina, una idea y, por tanto, parte de la cultura”.¹⁶⁴

Cuando, por ejemplo, analizamos la Realidad Social, o la Memoria Histórica, observamos mayor cantidad de procesos de manipulación, errores y mentiras en la medida en que nos acercamos a los postulados del Pensamiento Único. Continuando con los términos anteriores, tanto la Realidad Social como la Memoria Histórica constituyen fuentes irremplazables de conocimiento de la verdad, y se alimentan de análisis, oposiciones o rememoraciones, que elaboran aportaciones fragmentadas, verídicas o fabuladas: teniendo en cuenta la dualidad individuo-colectividad, tanto los fantasmas subjetivos como el imaginario social (necesidades, sueños, deseos, ideas, imágenes,...) determinan los pensamientos y las creaciones en todos los ámbitos, especialmente en el terreno estético (plástica, literatura, música). La creación desarrolla procesos de búsqueda y experimentación de formas, materias, texturas, palabras, sonidos, ritmos,... y no hay –ni debe haber- límites.

Como artistas en acción, pensamos y hacemos desde una posición “lo más lúcida posible fruto de un espíritu negativo enfrentado a un **todo aparente** que ha

¹⁶³ GARCÍA CALVO, A.: “Conversaciones sentidas” en *Saciedad* número 2, Zamora 1978.

¹⁶⁴ GARCÍA CALVO, A.: *Ob. Cit.*

reventado. Por supuesto más preocupados en discernir y aprovechar los fragmentos que en reponer el ruinoso panorama que se nos ofrece como único mundo posible¹⁶⁵

2. 6. FALLAS VERSUS LAS OTRAS FALLAS

La evolución de las funciones mágicas del dominio de la materia, entendido como núcleo artístico-artesanal, fuertemente relacionado con lo espiritual y con lo identificativo de un colectivo humano, ha marcado consideraciones y conceptos como arte, artesanía, artista individual, dominio cultural, simbología o mitos. En el campo de las fallas, las clases urbanas, la cultura de calle, los medios de comunicación o incomunicación social, la consideración del arte popular, el protagonismo del público, la capacidad técnica, artesanal y artística de los equipos y talleres conforman los parámetros en los que se desarrollarán las fallas.

*Tratando no de acabar con el barroquismo de los monumentos – considerado como aportación positiva- sino de hacer **más plural el lenguaje estético de las fallas**, surgen fallas diferentes: fallas personales, fallas de autor@, fallas de nuevo estilo, fallas comprometidas con la sociedad en la que surgen, van conformando un circuito minoritario pero significativo de la fiesta.*

*A partir de estas evidencias, tod@s sabemos que se **pueden hacer otras cosas.***

¹⁶⁵ GARCÍA NADAL, J. L. y LUCAS, A.: “Acción Urbana”. Rev. Sociedad número 3. Zamora 1980.

FALLAS VERSUS LAS OTRAS FALLAS

Cuando reflexionamos sobre el trabajo artístico dirigido a la gente, el arte de masas, los técnicos publicitarios o el arte de compromiso social, nos encontramos con el viejo problema de la diferenciación *artesano@/artista*. Desde los principios culturales de la humanidad y hasta la baja Edad Media no existía distinción alguna entre las dos denominaciones, pues la ligazón de lo **plástico con lo espiritual, religioso o mágico** en el sentido de expresión de sentimientos colectivos, que se plasmaban en imágenes, representaciones y códigos estéticos de identificación del grupo, era algo indisoluble. La consideración de la estética como expresión de lo colectivo caracterizaba la pertenencia del/la individuo que desempeñaba los trabajos artísticos en una comunidad, de una manera similar a la relación del sacerdote con una religión que guiaba y era expresión de un pueblo. Estos trabajos, siempre compartidos y realizados en equipo, no se entendían como resultado de la expeculación o capacidad individual, sino como la conexión íntima con la comunidad.

No es sino a partir del siglo XV cuando el inicio de la modernidad sugiere una inversión de muchos de los valores colectivos que habían caracterizado la historia humana hasta entonces. Estaríamos ante fenómenos como el desarrollo del comercio del dinero, del poder personal referido a un concepto de nacionalidad, la aparición de la fama como valor, la competencia personal como expresión de la competencia social a la que respondía la aparición de la nueva clase burguesa, la pérdida de unicidad entre poder religioso y político, la pujanza del desarrollo urbano en base a los gremios de oficios e industrias, etc. En este contexto, la realización de algunas obras arquitectónicas o plásticas de notoriedad y significación extraordinaria favorece el reconocimiento de algunos *maestros* –concepto claramente artesano– como personalidades individuales por encima de los gremios. La proliferación de cortes en reinos, condados, ducados y la consideración de las artes de ostentación como signo de importancia, cultura y riqueza, desarrollan la posibilidad del florecimiento de las artes en todos sus aspectos. En la plástica, este desarrollo se efectuará mediante la acentuación de la antinomia *artista/artesano@*, que marcará las distancias entre *aquell@s* que realizan una actividad creativa, espiritual y fruto de la reflexión, la

capacidad y el estudio de aquellos/as que simplemente están destinad@s a desempeñar un oficio repetitivo y manual.

Esta oposición artista/artesan@ ha ido sufriendo distintos matices a lo largo de los tiempos, reduciendo distancias con la aparición de las máquinas (valor artístico del producto hecho a mano) o ampliando esas diferencias a la luz de la aparición de las distintas corrientes intelectuales y vanguardias artísticas de los siglos XIX y XX. “*Les fallas van naixer com a una manifestació festiva de la cultura popular. L’intervenció de les institucions a partir dels anys vint del segle pasta, fomentant el caràcter artístic de les falles, va propiciar la presència de dis tints professionals en aquest monuments efímers per naturalesa. Molts d’ells venien de camps de treball com ara la decoració, lés scenografía o l’ il.lustració. No obstant d’això, les transformacions socials de la ciutat i la festa donaren com a resultat l’aparició de’un mon profesional a mitjan segle; l’artista faller*”¹⁶⁶. Sin embargo, las distancias entre artesan@ y artistas tanto culturales, como sociales, irán reduciéndose progresivamente por movimientos como el **prerrafaelismo, el modernismo y la Bauhaus**. Conceptos como materiales empleados, herramientas de trabajo, formación y estudios precisos para desempeñar tareas profesionales, quedan cuestionados como argumentos capaces de sostener esta distinción. Ni siquiera conceptos como belleza de las obras o la ubicación de los mismos en museos o no, se sostienen como diferencia entre artistas y artesan@s, más aún tras fenómenos como *el happening, el land-art, el body-art i el pop-art*.

Así las cosas, son artesan@s-artistas o artistas-artesan@s quienes están en la base de la confección de los monumentos falleros. La mirada estética de las clases urbanas, la cultura de calle, la definición de arte popular en función del protagonismo del público, de la comunicación social, conforma los parámetros en los que se desarrollarán en las fallas.

La tradición del oficio fallero radica en integrar todos los elementos posibles del entorno (oficios, especialidades y herramientas de otras profesiones, elementos de otros festejos...) y en asimilarlos mediante técnicas de trabajo, procedimientos, materiales y recursos convertidos en propios. La estructuración del monumento fallero

¹⁶⁶ CATALA, B.: “Una difusa frontera” Rev. Pensat i fet. València. Març 2008.

se concretará en una especie de retablo no religioso, articulado en escenas en torno a un motivo principal: cada escena se desarrollará con sus decorados y figuras, que se apoyarán en los versos como texto. La acentuación de la teatralidad que nutre la falla como monumento que se representa en público, en la calle, engarza con las tradiciones populares de los *autos medievales*, las representaciones religioso-escénicas de los *misterios*, los desfiles festivos que rememoran batallas y hechos épicos (*moros y cristianos*), los *retablos* que explican textos, vidas y milagros (*Miracles del pare Vicent*), a l@s fieles iletrad@s mediante imágenes, las casetas de marionetas que explican las noticias (*Belén de Tirisiti*) de la localidad, incluso con las representaciones de *varietés* que extendían las últimas novedades locales, nacionales o internacionales. Se trataba de una sociedad todavía lejos de la globalización de la información y la **metáfora teatral** nos señala el carácter inicial del surgimiento de los monumentos falleros.

Desde la óptica de la cultura y las ciencias sociales, consideraremos la tradición como una invención consistente en seleccionar aquellos aspectos del pasado que son significativos en el presente para legitimar a un grupo social. Como analizamos en un punto precedente, suele considerarse que, al igual que puede suceder con las tradiciones religiosas populares, las fallas son por naturaleza barrocas pues no pueden renunciar a su naturaleza pública callejera popular y populista. Siguiendo a ARIÑO, en esta afirmación se recoge el significado de tradición en un doble sentido: "en cuanto que se trata de una manera de entender las fallas que nos ha sido legada por las generaciones inmediatamente precedentes"¹⁶⁷, por un lado y ello es innegable. Pero, por otro lado, "que esa visión se toma como canónica y merecedora de un respeto sagrado, algo así como si procediese de una especie de edad de oro en donde quedó definido de una vez y para siempre lo que deben ser las fallas"¹⁶⁸.

Distintas circunstancias económicas, coyunturales, de público y clientela, de presiones oficiales, etc. condicionan la factura de las fallas, que se mantienen como fiesta y como actividad artística entre un barroquismo que se ha devorado a sí mismo,

¹⁶⁷ ARIÑO VILLARROYA, A.: "Los procesos productivos". *Los escultores del fuego*. Diputación de Valencia. Valencia 1993. Pág.176

¹⁶⁸ ARIÑO VILLARROYA, A.: Ob cit Pág. 177

vaciándose de contenido y recurriendo al empleo sistemático del *refrito* (repetición de figuras y moldes hasta la eternidad) y algún recurso fácil a estereotipos y tics estilísticos más divulgados (neo-cubismo, pseudo-surrealismo, conceptualismo vanguardista). Pero las fallas, en cuanto manifestación de arte en la calle, popular en un amplio sentido, deben responder al lenguaje específico del arte de masas, con sus condicionantes y códigos concretos que deben respetarse para hacerse inteligibles. Los códigos del arte de masas no responden al lenguaje estético de las vanguardias y de las élites: el mensaje dirigido al público no puede ser tan innovador que resulte **incomprendido**.

“No se trata de acabar con el barroquismo, sino de hacer más plural el lenguaje estético de las fallas”¹⁶⁹. Entre el barroco reiterativo y anodino y la vanguardia aristocratizante, críptica y exquisita deberemos encontrar un espacio para la creatividad, la sorpresa, el mensaje novedoso y las formas insólitas que reflejen el hacer del@ artista. “Debe haber más cabida para el lenguaje plural y ello solo es posible si los artistas se mantienen en diálogo con el mundo que les rodea en su propia época y no solo con las modas culturales y estilísticas de mayor difusión y/o consumo”¹⁷⁰.

Desde sus inicios hasta una época muy avanzada de su desarrollo, las fallas han participado de ese rango de *unicidad* que confiere carácter excepcional a una obra y que ha determinado generalmente el criterio de la *distinción artística*. La falla, esencialmente urbana, es en todo caso un arte popular en el sentido de arte de masas, cuyo objetivo principal consiste en que los contenidos resulten fácil y mayoritariamente comprensibles: esto tanto en lo referente a los significantes (estructura, disposición y características morfológicas) como en el significado (iconografía, temas y contenidos).

“Les falles com a llenguatge han estat obligades, quasi com a imperatiu moral o automatitzarse fèrreament, a ser exactament igual a elles mateixs, i han condemnat a

¹⁶⁹ ARIÑO, A.: Ob. cit Pág. 177

¹⁷⁰ ARIÑO, A.: Ob cit Pág. 177

*la periferia –o a l’expulsió del camps cultural- a aquelles expressions percebudes com a heterodoxes”*¹⁷¹

Porque precisamente el trabajo continuado, la creación que se sucede a sí misma, los ensayos de comunicación, la crítica social, la superación estética,... son los vehículos de la expresión artística, van surgiendo en nuestras calles -recuperando aquel hilo inicial de los años 20 – 30 que se cortó con la post-guerra- fallas diferentes. Figuras como la de RUPERT, ALFREDO RUIZ o MANOLO MARTÍN van abriendo caminos y panoramas en el mundo fallero, siempre a costa del esfuerzo del @ artista en todos los sentidos. Fallas de nuevo estilo, fallas comprometidas con la sociedad en la que surgen, van conformando un circuito minoritario pero significativo en el conjunto de la fiesta.

Las iniciativas de renovación estética se empiezan a consolidar en la década de los años 80, anteponiendo “la sencillez y la originalidad a la aparatosidad y grandilocuencia del tópico clasicismo repetitivo, de preciosismo aparente y vacío, los procesos de síntesis y depuración de formas y su reducción a volúmenes simples y geométricos que se ajustan a una lúcida combinación de líneas curvas y planas de gran estilización”¹⁷². Los mensajes son potenciados prescindiendo de detalles naturalistas que distraigan o decoren, o bien se nos aparecen a modo de antinomia estética. “Un colorido arbitrario y armónico unifica las composiciones, cuyas escenas, gracias a la utilización de metáforas visuales, ideogramas y globos o bocadillos procedentes del discurso del cómic, resultan de una gran naturalidad”.¹⁷³

Si bien en la actualidad las fallas –como por otra parte, toda la sociedad en general- no pasan por mejor momento de contenido y denuncia social, para MANOLO MARTÍN HUGUET “El carrer és un forum per a la gent i és necessari parlar de la societat”¹⁷⁴. Tal vez sea el estilo, tal vez el significado o puede que la utilización de nuevos materiales lo que coloque a un monumento fallero la etiqueta de *Falla*

¹⁷¹ PERIS, J.: “Desautomatitzarse o morir” en *Els camins de l’innovació*. Llibret de la Falla Mosen Sorell-Corona. Valencia 2008.

¹⁷² BORREGO, V.: “La estética de las Fallas”. *Los escultores del fuego*. Diputación de Valencia, Valencia 1995. Pág. 236.

¹⁷³ V. BORREGO: Ob cit. Pág. 239.

¹⁷⁴ MARTÍN HUGUET, M. en F. MORALES y R. TELLO: “Els camins de l’innovació”. Llibret de la Falla Mosen Sorell-Corona. Valencia 2008.

innovadora; pero como nos decía MANUELA TRASOBARES “per fer art d’avanguardia avui en día és absolutament necessari provocar, impactar a la gent, parlar de les passions i del sentiments”¹⁷⁵. Es decir, que como nos demuestran algunos/as artistas y como mantenemos en este trabajo, “quelcom pot ser barroc i al mateix temps fresc, jove, satiric i compromés”¹⁷⁶

Traducir sentimientos a materiales requiere capacidades plásticas y críticas importantes, pero RAFAEL FERRANDO piensa que “els tallers de falles no es produix art, ni tampoc podem determinar qui son els artistes i qui els artesans: en realitat es tracta d’un curiós joc entre les belles i les bèsties com a dos vessants d’una mateixa forma d’expressió”¹⁷⁷

Porque, por otra parte “*per qué circumscriure les possibilitats expressives de les falles a la crítica humorística y la ironía? o ¿quin sentit té continuar considerant la falla com un fenomen localista (de barri o de carrer) abocada als problemes de l’entorn immediat o a contemplar els conflictes d’un mon cada volta més conservador?. Cap sentit, sens duote, en uns moments en què els llenguatges artístics i els mitjans de comunicació tradicional es troben en crisi i en uns moments a més, en que la societat valenciana es troba immersa en un procés de canvi accelerat i a tots els nivells i estructura econòmica, composició i objetius socials*”¹⁷⁸

En las décadas de los 80 y 90 aparecen los talleres de artistas, que ya no trabajan bajo el concepto de *artista fallero*, sino como agrupación de profesionales (carpinter@s, escultor@s, pintor@s, diseñador@s, guionistas, peones,...) dirigidos por un@ artista, que da nombre al grupo, pero en el que no reside el *mérito* absoluto de la obra. La obra es de tod@s, y ya lo que importa es el discurso y no el@ orador@, la obra y no el@ artista. En palabras de B. TRAVEN “*Ce qui importe c’est le discours et non l’orateur. Je ne suis pas un prédicateur dans le désert. Je ne suis pas non plus un prophète. Je ne suis que le produit de mon époque, qui désire ardemment disparaître de*

¹⁷⁵ TRASOBARES, M. en MORALES, F. y TELLO, R.: Ob cit.

¹⁷⁶ TRASOBARES, M. en MORALES, F. y TELLO, R.: Ob cit.

¹⁷⁷ FERRANDO, R. en MORALES, F. y TELLO, R.: Ob cit.

¹⁷⁸ SIRERA, J. LL.: “Alfredo Ruiz, L’evolucio de l’obra” en *Els camins de....* Ob cit.

*nouveau dans le grand tout, dans l'anonymat le plus total, pour crier aux Quatre vents, comme aujourd'hui: la tempete s'approche!*¹⁷⁹

La interesante exposición *Falles i art: 40 anys transitant per la frontera*, organizada por la Asociación de Estudios Falleros y el Vicerrectorado de Cultura de la Universidad Politécnica de Valencia, en febrero-marzo de 2008, giraba en torno a la delimitación que separan arte y fallas desde una óptica cultural. A partir de estos límites habría surgido la **frontera como metáfora** de la separación entre arte culto y arte fallero, que “*es tant com dir entre el món de l'alta cultura, cultura culta o cultura oficial, i el món de la cultura popular*”¹⁸⁰

Siguiendo a ANTONIO HERRERO explicaríamos que “*el desenvolupament de la contemporaneitat artística espanyola s'enfronta a un paradigma estètic historicista i caduc en l'imaginari col. lectiu de les falles. Mentres que l'art espanyol <<consigue la normalidad>> en paraules de V. BOZAL, el sistema de producció industrialitzat, la rígida estructura professional, l'estandarització del gust impulsat per les institucions mitjançant els premis i les condicions del mercat que articulen l'activitat plàstica de les falles, són diversos dels múltiples elements que van contribuir a un divorci gradual entre l'univers dels estudis tècnics oficials i el món faller. Una generació després, en els setenta, s'ha fet evident una certa incomprensió mutua i un allunyament institucional, que van separar encara més el món de la creació i construcció de les falles i l'àmbit de les belles arts*”¹⁸¹

Esta frontera se caracteriza, pues, como todas las fronteras por un “trànsit continu d'influències, moviments, agents i elements entre les dues bandes de la línia de demarcació i així es genera una noció de frontera com a zona porosa de préstecs, influències i crnculacions”¹⁸²

¹⁷⁹ GOLO, D.: *B. Traven. Portrait d'un anonyme célèbre*. Futuropolis. Bruxelles, 2007. Pág. 29.

¹⁸⁰ HERNÁNDEZ, GIL MANUEL i GARCÍA PALAN, PEDRO: “La frontera como metáfora: els porosos limits entre l'art culte i l'art faller” En *Falles i art: 40 anys transitant per la frontera*. Universidad Politécnica de Valencia. 2008.

¹⁸¹ HERRERO, A.: “Proyecte expositiu” en *Falles i art*: Ob cit

¹⁸² HERNÁNDEZ, GIL MANUEL i GARCÍA PALAN, PEDRO: Ob cit

La frontera viene a ser una construcción social reflejo de la interacción entre los esquemas productivos y los esquemas de percepción y de apreciación con que un sistema de organización social se articula.



PARTE 3:

**“LAS OTRAS FALLAS”
PROCESOS DE CREACIÓN,
LENGUAJES Y REPRESENTACIÓN**

PARTE 3: “LAS OTRAS FALLAS”. PROCESOS DE CREACIÓN, LENGUAJES Y REPRESENTACIÓN

3.1. LA EXPRESIÓN COLECTIVA COMO ARTE DE CALLE

3.2. EL/LA ESPECTADORA COMO ELEMENTO CLAVE DEL MONUMENTO.

3.3. IMAGINARIO COLECTIVO Y REPRESENTACIÓN.

3.4 LA CREMÀ, METÁFORA DE RENOVACIÓN

PARTE 3: “LAS OTRAS FALLAS”. PROCESOS DE CREACIÓN, LENGUAJES Y REPRESENTACIÓN

*Pasaremos, en esta tercera parte del trabajo, a proponer **claves de análisis** de los diferentes procesos de creación, elaboración de lenguajes y técnicas de representación con que los monumentos de arte de calle, que se conocen bajo el amplio marco de las otras fallas intentan caminar por sendas innovadoras.*

*Descomponiendo la realidad en **situaciones plurales** y siendo fieles al concepto de **función social del arte** que RENAU planteara, estos talleres y grupos de artistas intervenimos en el espacio público con propuestas que inquietan, reivindican, ironizan, denuncian o simplemente decoran –pero de otras formas- las calles y la ciudad, buscando la **interrelación con I@s espectador@s** con el pretexto de la obra. La obra será posteriormente **obra total** si es capaz de vivirse, recordemos, en ese bucle autor@s/obras/espectador@s.*

*Hablamos de **artistas en plural**, en **femenino** y **masculino**, porque el arte de compromiso social que quiere y busca la comunicación es un **hecho colectivo**, que cabalga sobre lo inesperado y de ello pretende extraer su argumentario.*

*La utilización de todo tipo de materiales y texturas responde al **sentido de contemporaneidad** que nutre nuestro trabajo. La investigación matérica, las incursiones en espacios nuevos, las posibilidades e interpretaciones que surgen desde otros puntos de vista, centran la libertad del trabajo creativo tan sólo bajo los **límites de las propias capacidades**.*

“LAS OTRAS FALLAS”. PROCESOS DE CREACIÓN, LENGUAJES Y REPRESENTACIÓN

“Expongo mis pensamientos y mis sentimientos en función de los materiales que me rodean...Me siento sentimentalmente unido a los absurdos y a las ingenuidades del Arte Popular”¹⁸³.

CLAES OLDENBURG

La función mágica del Arte de compromiso social, expulsado hacia la marginalidad por la civilización global y la industrialización de la Cultura, consiste en hacer intervenir el mito –o la desmitificación de los falsos mitos, según se mire- en la experiencia cotidiana, o, en este caso, en la percepción directa, en el espacio de todos, que es la calle, que nos brinda la fiesta fallera. El arte de calle “es perezoso y escapa a la esclavizadora bondad del método: lo apuñala con totalidades concretas, descompone la realidad en situaciones y planifica lo absoluto abstracto en absolutos concretos ampliamente razonados”¹⁸⁴. Esto sin pretender interpretar la vida de tod@s y cada un@, únicamente queriendo participar en el desarrollo de la realidad.

Este vivir la experiencia según otras ópticas, desde una visión múltiple, contando con otras visiones contrastadas, quiere hacer posible a otr@s el vivir dicha experiencia: entendiendo claramente que los actos que no se repiten no son mágicos, los trabajos estéticos que realizamos desde una óptica social aspiran a sacar los hechos de su contexto, en donde tan aceptablemente se conservaban. Y la ocasión de la fiesta fallera posibilita la repetición, el ciclo, la renovación.

“La escultura y la pintura de la calle, la arquitectura como tratamiento de volumen y arte de estructuras, el montaje callejero capaz de variar el sentido de lo

¹⁸³ OLDENBURG, CLAES: “Art 1963. A new vocabulary”, Citado por JEAN JACQUES LEBEL; *El Happening*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires. 1967. Pág. 43.

¹⁸⁴ GARCÍA NADAL, J. L. y LUCAS, A.: “Penúltimo manifiesto ameb-art” En Rev. Sociedad número 2. Zamora 1978

urbanamente dado: el juego con los espacios ciudadanos durante unos días, la ironía como modo de denuncia sobre edificios y derribos, el color y el movimiento como disertación sobre la línea gris y recta que nos domina,... nos auguran maneras de intentar una utilización tangible de lo organizado para la tristeza”¹⁸⁵

Como artistas de taller, nos planteamos un trabajo colectivo situado voluntariamente en ese claro terreno que asume socialmente la función mágica de conferir a los objetos la categoría de protagonistas, tan importantes como l@s actor@s humanos. Desde un principio trabajamos las ocasiones de arte de calle como una concreción de sueños colectivos, que permiten, más allá de la realización de la obra misma, un intercambio entre las obras, l@s espectador@s y l@s autor@s.

Este hablar en plural, como sujeto colectivo se debe a nuestro interés en denunciar la falsedad del constructo de Persona o artista individual como pilar fundamental del estado o sistema que nos vive y del que las *autoridades*, artistas, polític@s y personajes ilustres son poderosos y convincentes vocer@s. Aparte fantasmas se trata del reconocimiento de que un@ es cualquiera y de que todo ser humano es, de alguna manera, todos los seres humanos.

“No creo ser una persona que deba ocupar el centro de un escenario. Siento que soy un trabajador que, como tantos otros trabajadores, aporta su grano de arena para que la humanidad adelante unos pasos...Me siento como un grano de arena de la que está hecha de tierra. Mis obras son importantes, mi persona no lo es...”Espero que finalmente se comprenda lo que quiero decir: no deseo abandonar mi vida de ser humano ordinario que vive, sencillo e ignorado y quiero poner mi parte para que las autoridades y el culto a las autoridades puedan desaparecer, para que todo hombre pueda fortalecer en sí mismo la conciencia de que él es exactamente tan indispensable e importante para con la humanidad como cualquier otro hombre, sea lo que sea y haga lo que haga”¹⁸⁶

¹⁸⁵ TALLER DE DESARROLLO COMUNITARIO SAN JOSE OBRERO: *Montajes de calle 1978-80*. Obra Cultural Caja Ahorros de Zamora. ZAMORA, 1981. Pág. 12

¹⁸⁶ TRAVEN, B: “Carta al profesor Ch. Stasser” de 1929, reproducido por MICHAEL BAUMAN, *B. Traven. una introducción*. FCE, Méjico 1978. Pág. 35

Se trataría, pues, en palabras de AGUSTÍN GRACIA CALVO de “reconocer debidamente que yo, en tanto que de mi no haya nombre ni idea, es decir, en tanto que yo sea simplemente el que habla, no soy precisamente el Único sino cualquiera”¹⁸⁷

Pensamos el Arte Social como todo aquel acontecimiento percibido y vivido por muchas personas como una superación de los límites de lo real y de lo imaginativo, de lo psíquico y de lo social. Como esfuerzo colectivo de desacralización, el arte en la calle –también, cómo no, los monumentos falleros- propician una oportunidad de cambiar la vida, de transformar en alguna medida la vida –las vidas- a través de una propuesta de ruptura. Ruptura, decimos, que se apoya en:

- Desarrollar procesos de libre creación, tanto ideológica como estéticamente, apoyándose en medios y materiales múltiples.
- Poner en cuestión la figura del@ artista en cuanto hechicer@ y de la obra de arte considerada como originalidad cotizada en un mundo mercantilizado y al servicio de criterios de mercado.
- Rechazar los conductos habituales por los que circulan las obras de arte –y los mecanismos oficialistas de las contratas falleras *importantes*-.
- Discutir las valoraciones, críticas y premios de los trabajos falleros, contaminados de conveniencias y débitos academicistas, que propician un estéril continuismo capaz de abortar la crítica y capacidad de conciencia falleras en una resabida promiscuidad de repeticiones tópicas y refritos costumbristas.
- Trabajar claramente por la superación del clásico esquema artistas-espectador@s, proponiendo el protagonismo de la obra total fruto de la interacción espectador@s-artistas-contenidos-aportaciones, como paso a la acción, a la investigación poética más allá de las palabras; esta postura de diálogo, de cambio y circulación de imágenes, se nutre del tanteo y del riesgo esencial a la actividad creadora.

¹⁸⁷ GARCÍA CALVO, A.: “Noticia sobre Ret Marut, B. Traven y la razón sin nombre” En RET MARUT (B. TRAVEN) *La destrucción de nuestro sistema del mundo por la curva de mar*. Lucina, Zamora, 2001. Pág. 73

La investigación matérica, las incursiones en espacios nuevos, las posibilidades que dan otras ópticas, otras interpretaciones, el trabajo en libertad sujeto tan sólo a los límites de las propias destrezas, cualquier atisbo de genialidad en que se materializa ese sueño de infancia recuperada, son las pesadillas del mediocre debidamente inscrito en cualquier tipo de estilo, academia o gremio.

La actividad estética se vive así como una especie de regresión no legal, en relación a lo señalado desde la sociedad global super-represiva y *madura*. Aplicando a la actividad artística lo que MIES VAN DER ROHE dice referente a la arquitectura, “nuestra tarea consiste esencialmente en liberar la práctica de la construcción del control de los especuladores ideológicos y estéticos para restaurar la condición que exclusivamente debería poseer: las de ser construcción”¹⁸⁸

Sin embargo pensamos que nuestra condición de artistas estrictamente contemporáneos/as nos debe situar a una prudente **distancia**, circunstancia conveniente también como disponibilidad para la visión múltiple y diversa que, sobre las distintas formas de realidad, debemos de poder aportar en tanto que actores/ actrices sociales. “La distancia –ha dicho SIMONE WEIL- es el alma de lo bello: la Belleza es un fruto al que contemplamos, sin intentar apresarlo”¹⁸⁹

Esa voluntad de contemporaneidad, a la que nos referíamos, se expresa en el trabajo con distintos materiales y sus posibilidades, con la única condición de que los trabajos falleros deben realizarse según las premisas de lo efímero. Las texturas, los procesos de fabricación, la investigación y las pruebas, la libertad de resultados, los acabados fuera de la ortodoxia, los mismos mensajes que acompañan y contemplan los monumentos son parte indispensable de nuestros procesos y lenguajes de creación. Ceñid@s así al intento de la comunicación social dejando a un lado el costumbrismo y los tópicos que han ido asfixiando la creación fallera, seguimos la frase de J. C. LEBEL “todo arte que no afronta el principio de realidad es un arte que consiente en defraudar, en componer, en ponerse de rodillas”¹⁹⁰

¹⁸⁸ JONSON, P C.: *Mies Van Der Rohe*. Museo de Arte Moderno, New York,.1947 Pág. 184

¹⁸⁹ Cit. Por HERBERT READ: *Cartas a un joven pintor*. Ed. Siglo Veinte, Buenos Aires 1976. Pág 181.

¹⁹⁰ LEBEL, J.C.: “El Happening” Ob cit Pág. 28

Cuando planteamos un trabajo, una obra, más que pensar en ellos mismos, nos planteamos los resultados de los posibles intercambios entre la **obra**, los **espectador@s** y **nosotr@s** como autor@s, cuya continuada interacción no podemos ni queremos detener: la riqueza expresiva, comunicadora, que esta relación multifocal proporciona influirá este *acto de arte* u obra en dialógico movimiento. Esta obra resultante, globalizadora y abierta a las distintas aportaciones, la obra efímera al mismo tiempo, que no se sucederá a sí misma.

Pero, al fin y al cabo, y en la misma medida en la que nos consideramos escasamente artistas, la Obra. Y como toda obra, necesitada de público, activo sí, pero público al fin que comunique con ella y con nosotr@s.

“Porque hay barcos que precisan ser mirados para poder hundirse tranquilos”¹⁹¹

3.1. LA EXPRESIÓN COLECTIVA COMO ARTE DE CALLE

Nuestro taller fabrica formas, colores y volúmenes. Vamos a intentar llegar a la gente en directo, a modo de monumento mural que emocione, que provoque, a través de esa comunicación sensual hija del barroco, que conmueve en la que estamos y queremos estar. Aunque no siempre querer es poder: Como nos dice JUAN BELMONTE: “No enamora uno a voluntad, ni a voluntad torea”¹⁹².

Nos planteamos fabricar un monumento, una falla, que nace destinada a la calle, y al fuego. Aspira a comunicar durante unos días, luego a quedar en el recuerdo, que ya es cosa bien importante. Entre la *plantá* y la *cremà* el ensayo de comunicación

¹⁹¹ GARCIA LORCA, F.: *Poeta en Nueva York* cit por TALLER DE DESARROLLO COMUNITARIO XENILLET-TORRENT: *Aparcamiento de un templo clásico en un garage*. Ajuntament de TORRENT, 1983. Pág. 3

¹⁹² Citado por M. CHAVES NOGALES: *Juan Belmonte, matador de toros*. Alianza. Madrid 1988. Pág. 236

interactiva entre l@s autor@s, la obra y el pueblo, el deseo de participación y de aportación de la gente a la propuesta como obra verá sus frutos, ó no.

“Perque tot un procés de festa, que naix del poble i torna al poble, fent poble, siga mes net i directe, potser caldrà desprendre`s inclús del rimbombant nom d”artista faller”, que probablement no amaga altra cosa que una situació de desconsideració social, de sub-proletariarització, dins de les disciplines artístiques. Possiblement, serà necessària una concepció de mestre de faller con artesà entre artesans, com a realitzador d’un guió, con a posador en escena d’una idea i un diseny”¹⁹³

Trabajar como artistas de un taller colectivo con compañer@s que vuelcan sus capacidades en trasladar argumentos como los de *Antiglobalització ó Recuperem Memoria* al lenguaje de fallas, a través de materias constructivas y lenguajes estéticos actuales y diversos, es tarea que supone aceptar el reto y ser capaz de resolver situaciones de comunicación interpersonal, proyección social de mensajes y movilización de emociones en la gente, leyendo y escribiendo en imágenes, a través de metáforas escénicas, mediante representaciones subjetivas de lo posiblemente objetivo. Y en esa estela de actualidad, en el que surgieron las fallas de cada momento como proceso folklórico que encarnaba la fiesta abierta de un pueblo, estos monumentos suponen un intento de sincronización: entre temas que recogen la inquietud y la movilización de importantes sectores sociales y el trabajo fallero con materiales y posibilidades estéticas.

Estamos trabajando en Fallas de hoy en día, con lenguajes y temas actuales, no con sainetes estáticos y tópicos consabidos que han vaciado de sentido y crítica nuestra fiesta.

Serán fallas polémicas, originales y diferentes, seguramente **enfocadas hacia la innovación**, entre **los muchos** monumentos plantados en **nuestras calles**.

¹⁹³ LLORENÇ, A.: “Assaig d’explicació i relació Falla 88”. Rev. BATLIA. Diputació de Valencia, Valencia. 1988. Pág. 32.

3.2. EL/LA ESPECTADOR/A COMO ELEMENTO CLAVE DEL MONUMENTO.

➤ **El@ espectador@ como partícipe del monumento**

Queremos que la fragmentación escénica que proponemos interaccione entre el todo y las partes. Nos proponemos **centrifugar el posible mensaje único** del monumento a base de:

Recuerdos

Palabras

Símbolos

Slogans

Músicas

Fotografías

Imágenes

Para reorganizarlas mediante una estructura en forma de red en la conciencia de cada espectador@, frente a la visión centrípeta del pensamiento único para intentar llegar al/a la variad@ espectador@ actual.

➤ **El@ espectador@ que buscamos y queremos** ya no se basa en:

- Unas señas de identidad claras (étnia, país, lengua)
- Unos paisajes y unas identidades culturales estancas
- Una ideología, heredada o una conciencia de clase

Sino que gira en gran medida en torno a conceptos y situaciones como:

- Considerarse ciudadan@ del mundo.
- Estar inmers@ en el proceso de globalización

- Vivir en un mundo condicionado por las nuevas tecnologías

Y sobre todo

- Tener la libertad individual como principio
- Practicar la información como cotidianidad

3.3. IMAGINARIO COLECTIVO Y REPRESENTACIÓN.

*Las metáforas no solo conforman las percepciones sino que muestran **sentimientos y valores** junto a los significados. El afloramiento del anclaje en lo imaginario del pensamiento, propicia conexiones entre significados y representaciones en el terreno poético, musical, emotivo y de imágenes, como expresión de una **imaginación metafórica** que se nutre del imaginario colectivo.*

*Los procesos de representación y creación se extenderán, más allá del lenguaje, entrando en el amplio espectro de la **sensibilidad estética y la plástica**.*

*El imaginario es el campo de batalla en el que se libran los conflictos sociales. El miedo de las distintas ideologías al imaginario colectivo, al que se considera como peligroso magma o torbellino del que pueda surgir de nuevo el **polimorfo perverso**, quiere obviar la realidad de que es, desde ese imaginario, de donde proceden todas las definiciones, claroscuros y confusiones de las que emergerán los constructos, las imágenes y creaciones que alimentan al ser humano.*

*Pero **el cientismo** no ha sido capaz de enterrar el conjunto de tradiciones y valores populares a lo largo y ancho del planeta, aunque su última baza –la globalización neoliberal- esté empeñada en ello.*

IMAGINARIO COLECTIVO Y REPRESENTACIÓN.

Entendiendo las construcciones metafóricas como creaciones que explican unas experiencias en términos de otras, vemos que no sólo las metáforas conforman las percepciones, sino que arrastran sentimientos y valores junto a los significados. La capacidad de aflorar el anclaje imaginario del pensamiento –lo que la palabra no dice o lo que el pensamiento no sabe pensar- potencia conexiones insospechadas entre significados y representaciones en otros lenguajes hasta entonces desvinculados; estamos ante la aparición de metáforas poéticas, musicales, sensitivas y de imágenes de una nueva configuración, que pueden ser la expresión de una imaginación metafórica que hunde decididamente sus raíces en la autonomía del imaginario colectivo.

Mediante las metáforas, aquello que resulta problemático, oscuro, desconocido, se asimila a algo fácil, próximo, claro o familiar, para posibilitar un mejor acercamiento y manejo tanto racional como emotivo o sensorial. En las construcciones metafóricas “el Imaginario social se dice al pie de la letra o, en su caso, al pie de la imagen (al pie, es decir, en su fundamento)”¹⁹⁴. Y los procesos de representación no sólo abarcarán conceptos y constructos del lenguaje, sino que entraremos en el amplio espectro de la sensibilidad estética y plástica.

Además, sospecharemos de metáforas tan *sólidas* como necesarias de subvertir, como “expresión libre: estamos diciendo lo que la estructura de nuestra lengua y la multitud de metáforas que la habitan (y nos habitan) nos obliga a decir”¹⁹⁵. O advertiremos acerca de la importancia de las metáforas que nos impone el Sistema a la hora de conformar nuestras emociones y pensamientos, desde los más cotidiano a los más técnicos, estéticos o políticos. Metáforas que no escapan al más leve análisis crítico: recogemos la ácida opinión de BARTHES “La lengua no es de derechas ni de izquierdas, sino simplemente fascista”¹⁹⁶

¹⁹⁴ LIZCANO, E.: *Metáforas que nos piensan sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Ed Bajo Cero. 2006. Pág. 60

¹⁹⁵ LIZCANO, E.: Ob cit Pág. 27

¹⁹⁶ BARTHES: Cit por LIZCANO, Ob cit. Pág. 27.

Esclav@s, pues, de la construcción lingüística y del etnocentrismo que emana de cualquier constructo del pensamiento occidental, en realidad ordenamos, jerarquizamos, ontologizamos o desontologizamos los otros cuerpos, los otros territorios, los otros pensamientos. Nada, pues, tan lejos del *elogio de los encuentros* que defiende KAPUSCINSKI en su propuesta de cohabitación con el otro: “el encuentro con el Otro, con personas diferentes, desde siempre ha constituido la experiencia básica y universal de nuestra especie”.¹⁹⁷. Este autor, en el momento actual de transición desde una sociedad de masas a una sociedad planetaria, plantea la necesidad de transgredir los patrones culturales reduccionistas de país, región, continente, mediante una reflexión que nos permite a cada uno de los seres humanos la posesión y conciencia de una identidad propia y definitiva y la firme convicción de que esa identidad tiene valor, fuerza y madurez. “Solo entonces podremos encararnos con otras culturas, ya que no hay culturas superiores ni inferiores sino tan sólo hay culturas diferentes y cada una a su manera satisface las necesidades y expectativas de sus partícipes”¹⁹⁸

Pues el Otro no es sino el espejo en el que el ser humano se contempla y es contemplado. Pero en la reflexión sobre el Otro puede ser conveniente recordar lo que VICTOR GOMEZ PIN califica de “escolástica de la carencia”¹⁹⁹ que, transmitida desde PLATON (to héteron) ha impregnado el pensamiento occidental expresada en dos proposiciones “toda cosa es idéntica a sí misma tan sólo porque es otra que las demás cosas” (y) “los otros, gracias a los cuales alcanza su identidad una particular cosa, se hallan fuera de esa particular cosa”²⁰⁰. Por consiguiente, toda cosa carece de las demás cosas y toda cosa se pierde a sí misma si alcanza las demás cosas: estaríamos ante la vieja intuición griega de que la alteridad constituye la fuente del mal.

Pero frente a este silogismo que a partir de la correlación ser-otro y alteridad- exterioridad infiere la necesidad de que toda cosa carezca y de que toda cosa perezca

¹⁹⁷ KAPUSCINSKI, R.: “Al encuentro del otro” Rev. Le Monde Diplomatic Ed. española. Enero 2006.

¹⁹⁸ KAPUSCINSKI, R.: Ob cit.

¹⁹⁹ GOMEZ PIN, V.: “Exploración de la alteridad” en los Cuadernos de la Gaya Ciencia 1. Barcelona 1975: Pág. 50

²⁰⁰ GOMEZ PIN, V.: Ob cit Pág. 51 y 52

frente a este silogismo y desde una óptica de pluralidad y pensamiento complejo GOMEZ PIN nos propone alzar un silogismo más completo, un silogismo “cuya esencial afirmación es que en todo algo se halla presente la totalidad de los algos”²⁰¹. De esta manera, la invitación de exploración de la alteridad que esta propuesta nos formula y en general de relación del sujeto con el mundo que lo rodea “negaría que algo pueda carecer de algo, negaría que algo se pierda en el pasar a otro y en general, que algo se pierda en o por otro”²⁰²

Frente a estas posiciones sinceras, el pensamiento cientista ha propiciado el descrédito del pensamiento figurado, alusivo, simbólico, del que irradian las simbologías, analogías, en distintos lenguajes, representaciones plásticas y las metáforas. El descentramiento del pensamiento moderno, sin embargo evidenciado desde una perspectiva plural, sistémica o desde los supuestos operativos del pensamiento complejo, anula esa “dicotomía esencialista entre lo real y lo imaginario, para desplazar sus fronteras recíprocas al espacio semántico de la realidad”²⁰³

Como nos cuenta E. LIZCANO “El imaginario debe de considerarse como lugar de la creatividad social, como matriz de la que se alimenta los sentidos, el pensamiento y el comportamiento”²⁰⁴

Las cosas son como son oímos muchas veces, como metáfora que esconde la provisionalidad de todo lo humano, complementada en la sentencia clásica popular *tempus fugit* con la que PIO BAROJA comienza su obra *La Canónica*: se trata de la ideología de la representación, de la creación de la ilusión de que la realidad está ahí y lo demás son ilusiones. La ciencia, el poder, la razón, nos descubren una propuesta de realidad que no es más que falsificación manipuladora..

En la construcción de su teoría de la representación, entendida como el **decir algo sobre el mundo**, WITTGENSTEIN nos anuncia que lo que puede decirse ha de poder decirse con completa claridad. No hay grados. O hay lenguaje claro o hay silencio. En una carta de 1919 a B. RUSSELL le dice “esta es la cuestión cardinal: qué

²⁰¹ GOMEZ PIN, V.: Ob cit Pág. 52

²⁰² GOMEZ PIN, V.: Ob cit Pág. 52

²⁰³ COLOMBO, E.: *El imaginario social*. Ed. Nordan-Comunidad Montevideo. 2002. Pág. 17

²⁰⁴ LIZCANO, E.: Ob cit Pág. 39

es lo que se puede expresar por medio de una proposición y qué es lo que no se puede expresar sino sólo **mostrarse**²⁰⁵ y es que el *Tractatus* plantea su filosofía como una **actividad** y no como una **teoría**. La relación del pensamiento con las cosas, con el mundo, su aporte de complejidad, su dimensión plural, subjetiva y la inseparabilidad de los contrapuestos (bucles de pensamiento complejo), provocarán esa interacción sujeto-objeto, simplicidad-complejidad, concreción-abstracción, pensamiento-acción, del que, en un contenido proceso se entreteje la red de la vida.

Diríamos con A: GARCÍA CALVO que "no hay sociedad que no haya generado esa ilusión a la que llama realidad, esa imposible componenda entre el mundo en que se habla y el mundo del que se habla"²⁰⁶. Dicho de otra manera, siguiendo aproximadamente una formulación del propio EINSTEIN, una proposición teórica es verdadera en la medida que no se refiere a la realidad y en la medida en que se refiere a la realidad no es verdadera. Pues las teorías mismas de la relatividad tienen más que nada su fascinación en la manera en que practican la seducción de las cosas y medidas absolutas al carácter de **convenciones**, dependientes del sistema de referencia.

Si bien las metáforas pasan a "formar parte del lenguaje común, siguen actuando en el inconsciente colectivo ya que arrastran consigo el universo semántico de su significación original"²⁰⁷

El trabajo de los mitos es construir y dar sentido a ese mundo fabulado que cada cultura llama realidad. Lo imaginario no está sólo allí donde rigen los mitos y los símbolos o en las fantasías y utopías colectivas y de cada un@; "lo imaginario reside en el corazón mismo de la llamada racionalidad, en lo objetivo, en la ciencia"²⁰⁸. Nuestro imaginario occidental, rectilíneo y racional, siguiendo una *adscripción cartográfica* señalada por LIZCANO, deja fuera al mundo mismo, a la realidad mediante *errores e ilusiones* (MORIN): nuestra geometría –expresión última de lo

²⁰⁵ Citado por J. SADABA: *Wittgenstein*. Dopesa. Barcelona 1980. Pág. 93

²⁰⁶ GARCÍA CALVO, A.: "Lalia. Ensayos de estudio lingüístico de la sociedad". Siglo XXI. Madrid 1973. Pág. 19

²⁰⁷ MAILLARD, CHANTAL: "Las metáforas muertas". Rev. Babelia, El País 10-02-2007.

²⁰⁸ LIZCANO, E.: Ob cit Pág. 42.

imaginario, de la ideología- es quizá ilusoria, pero ciertamente que nuestras ilusiones/imaginario/ideología- son geométricas.

En este punto, en el que las matemáticas entendidas como modo muy particular de percibir el espacio y el tiempo, de clasificar y ordenar el mundo, de concebir lo que se considera posible y lo que se considera imposible, podríamos reseñar las tesis de B. TRAVEN referidas a la relación de *verdad* con *realidad*;

“- lo que es sólo pensamiento puro, cosa de razonamiento o cálculo matemático, no es verdad.

- verdad es, por el contrario, lo real, no ya palpable o viable, sino imaginable, representable o ideal”²⁰⁹

Y es que B: TRAVEN rechaza la verdad de cualesquiera entes que tan sólo pueden **pensarse** (razonarse, calcularse), pero no **imaginarse** (representarse, concebirse). De manera que “no hay ningún 1 en la realidad, de modo que 1 lo mismo que *punto* y *recta* es un puro invento de razón y, al no poderse realmente concebir, es una falsedad”²¹⁰

La matemática como expresión instrumental del pensamiento cientista combate, desde su aparición como progresismo ilustrado, un imaginario agrícola y primitivo que disiente de su ilusoria propuesta universalista: además esta ilusión de universalidad intelectual preside el imaginario social con el que nuestro pensamiento occidental organiza habitualmente el mundo.

Si a esta visión imperialista le sumamos la conciencia de que nuestra civilización ha alcanzado unos niveles tecnológicos-científicos impresionantes o incuestionables para una mayoría de instituciones y, por extensión de opinión pública, el riesgo de **carencia de una visión global** y esencialmente humanista del mundo se hace insoportable. “De ahí la necesidad de reformar el pensamiento, nuestra capacidad para organizar el saber y reanudar el lazo entre las dos culturas (científica y

²⁰⁹ GARCÍA CALVO, A.: “Presentación” en RET MARUT (B. TRAVEN) *La destrucción...* Ob Cit Pág. 10

²¹⁰RET MARUT (B: TRAVEN): *La destrucción ...* Ob cit Pág. 34

humanista) divorciadas. De ahí los grandes desafíos de la enseñanza contemporánea; originar mentes bien ordenadas antes que bien llenas, enseñar la riqueza y la fragilidad de la condición humana, iniciar en la vida, afrontar la incertidumbre”²¹¹

Recordaríamos una perspectiva más descarnada del asunto:”La razón que produce lo universal y las matemáticas globales procede del poder, la crueldad y la muerte. Es una razón difícil y vana, cubre la tierra de cadáveres y se propaga como la peste”²¹²

Sabemos que las cosas están hechas del material de los sueños, pero muchos no son sino pesadillas, pesadillas a las que podemos hacer frente con otras imágenes. El imaginario es el campo de batalla en el que se libran los conflictos sociales. El mundo de las ideologías que se reclaman expresión de los hechos puros y duros, de las cosas como son, pretende contrarrestar todo aquello que provenga de la esfera imaginaria o simbólica esgrimiendo acusaciones de deformación de la realidad, ocultamiento de verdades y representación manipuladora. Este miedo al imaginario, -al que se considera peligroso “magma o torbellino que origina continuamente formas, identidades”²¹³- obvia la realidad de que de ese imaginario proceden todas las definiciones, claroscuros y confusiones de las que emergerán los constructos, imágenes y creaciones, tanto individuales como colectivos, que alimentan al ser humano. “Los distintos intelectualismos ilustrados (Islam, protestantismo, cartesianismo, cientifismo...) han intentado luchar contra las oscuras imágenes-arquetipos del imaginario mediante otras imágenes abstractas y depuradas de connotaciones sensibles, las ideas”²¹⁴

El desprecio hacia los imaginarios populares y hacia los lenguajes ordinarios en los que éstos se expresaban era, y es, desde esta óptica, inevitable. El mismo concepto de social nace con una decidida voluntad de **superación de lo popular**, pues se concibe como un pacto entre extraños ciudadanos, libre y objetivo, sin recurso alguno a esferas no racionales (emotividad, solidaridad, apoyo, creencia,

²¹¹ MORIN, E.: *La mente bien ordenada*. Seix Barral. Barcelona 2002. Pág. 14

²¹² SERRES, M.: *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecia (caudales y turbulencias)* Pretextos, Valencia 1994. Pág. 52

²¹³ LIZCANO, E.: Ob cit Pág. 54.

²¹⁴ LIZCANO, E.: Ob cit Pág. 98

religiosidad...) que humanicen el asunto. Pero el cientismo no ha podido enterrar **el conjunto de tradiciones y valores culturales populares** a lo largo y ancho del planeta, aunque su última baza –la globalización- esté empeñada en ello. Estas tradiciones y valores populares apenas han dado cabida en su seno a valores *modernos*, oponiéndoles una viva conciencia y reivindicación del valor de sus saberes (por ejemplo indigenismo, ruralismo) y una crítica radical de las formas del conocimiento de la modernidad ilustrada. Las singularidades y temporalidades locales, la importancia irrenunciable de los sujetos del saber frente al saber mismo externamente impuesto, la concreción y la **acción directa** frente a abstracciones y conceptualizaciones manipuladoras, han sido herramientas clave para la pervivencia del imaginario. “El yo poético que habla en la lírica popular es un yo colectivo y anónimo a través del cual se expresa el saber y el sentir de ciertas gentes”²¹⁵

Pues bien saben esas gentes –y el pensamiento único, no crean ustedes- que el secreto de la dominación estriba en colonizar el imaginario del otro, imponiéndole el mundo de uno como el único posible.

Y en la medida en que nuestra imaginación metafórica, que bebe del imaginario, se vincule a esa pervivencia de tradiciones y valores populares, y resida cerca del **yo colectivo y anónimo**, del yo que simplemente es el que habla y que puede ser cualquiera que diga yo en cualquier circunstancia; en esa medida podemos crear, referidos al terreno de la plástica en nuestro caso, elementos de arte de compromiso de comunicación social, que **acierte** en su relación con la gente, no con lo que quiere decir, sino con **lo que dice**. Además de teorizar, de explicar con la razón a l@s otr@s de qué se trata, intentará conseguir mover a emoción a l@s espectador@s, provocarles sensaciones, sentimientos y reacciones a favor o en contra.

²¹⁵ LIZCANO, E.: Ob cit Pág. 99.

3.4 LA CREMÀ, METÀFORA DE RENOVACIÓ

*El fuego como **creación y vida**, la fiesta del fuego, tan sólo el fuego permaneciendo como origen de la luz y del color que propicia el **movimiento...***

*Es impensable hablar de fallas y no del fuego. La cremà como **metàfora de renovació** es la esencia de la fiesta fallera; la abundancia y el derroche del espíritu barroco tienen su diálogo creativo en los mitos del fuego, mediante los que volverán a tener **cíclico sentido**.*

*El fuego asegura el carácter efímero de esta forma de arte, que perdurará en los **recuerdos de las gentes**; el fuego como movimiento que implica vida, cambio, sucesión, diversidad, destrucción para poder renovar.*

LA CREMÀ, METÀFORA DE RENOVACIÓ

“Al principi, al principi del començament, fou el foc. Al començament del principi, els déus eren foc i en foc de lum i color dibuixaven les nits i els dies, l'estiu, l'hivern i les primaveres, les germinacions, els creiximents, les granades i les collites . Tot naixia del foc i al foc tornava. De llums i flames brotaren homes i dones i el foc habità en la Terra i tot ho transformava, i reproduïa vides successives amb la seva calor i creava formes i coses amb la seva llum, generava i regenerava.

Al principi, al cel es va quedar el foc del Sol i del cel va vindre a la terra el foc del Sol. L'home va vore que era bo i que la passió era calor i que la idea era claror i li va fer festes; festejava el Sol i el foc i omplia les places de sols y de focs que, apassionadament, encenien el seu cos i, clarament, il·luminaven el seu esperit. Les nits dels hiverns l'espantaven i, encenent focs, allargava els dies i els estius i trobava que estava bé, i veia que era bo. El foc era creació i vida i, fent festa de foc, vivia vida i

creava vides. I cada any, cada hivern, despertava el Sol i l'estiu amb foc i fogueres... i només el foc era incombustible..."

Así explica ALFONS LLORENÇ²¹⁶, bellamente por cierto, la posible génesis de las fiestas del fuego, una de cuyas postreras versiones lo constituyen las Fallas. El fuego, que está en el origen de la luz y el color, que encarna el movimiento que trasciende las visiones estáticas e interesadas de espacio y tiempo, la sucesión de las cosas, que surge y a la vez aniquila el derroche y la abundancia, que anuncia el final de las estrecheces y los miedos, que se disolverán en primaveras de hogueras y estíos felices.

En la fiesta del fuego las dos esferas de lo humano, *homo sapiens* y *homo demens*, en términos morinianos, van a combinar sus fuerzas mediante una tensión dialógica de complementariedad y antagonismo: lo razonable y bueno –hij@s de la razón- se mezclará con los elementos dionisiacos marcados por la afectividad externa, las pasiones y delirios, los excesos convertidos en mitos, la imaginación que creará a los dioses. *“Mais sans les désordres de l’affectivité et les débordements de l’imaginaire, sans la folie de l’impossible, il n’y aurait pas d’élan, de création, d’invention, d’amour, de poésie”*.²¹⁷

En la propuesta materialista del mundo actual, cuyos modelos de vida se nos aparecen siempre prosaicos y monetarizados, utilizamos el término moriniano “hiperprosa”²¹⁸ para definir la propuesta de vida espiritual: *“et cette invasion de l’hyperprose est liée au deferlement économique-techno-bureaucratique”*.²¹⁹ La falsa separación entre vida y poesía, utilidad y placer, praxis y estética, nos aboca a una visión unívoca y estrecha de lo humano en tanto que futuro más que improbable. El término “hiperpoesía” podría ser una respuesta a la era planetaria Global, pues *“dans ces conditions, l’invasion de l’hyper-prose crée a mon avis la nécessité d’une hyper-poésie”*²²⁰.

²¹⁶ LLORENÇ, A.: “Assaig d’explicació ...”. Ob Cit Pág. 8

²¹⁷ MORIN, E.: *Amour,...* Ob cit, Pág. 7

²¹⁸ MORIN, E.: *Amour,...* Ob cit, Pág. 45.

²¹⁹ MORIN, E.: *Amour,...* Ob cit, Pág. 45

²²⁰ MORIN, E.: *Amour,...* Ob cit, Pág. 45

Las fiestas del fuego, las fallas en este caso, poseen la magia de desprosaicar la vida cotidiana de la gente reintroduciendo la estética, la poesía, la comunicación múltiple en el espacio común de tod@s, la calle. Fruto del empeño activista de un@s artesan@s, unas agrupaciones de gentes y una comprensión social cercana a la profunda sabiduría mediterránea de la tolerancia y la convivencia, la praxis matérica de los oficios se fue conjugando durante siglos con contenidos estéticos festivos y críticos de l@s artistas, pensador@s y moralistas, dando todo ello un resultado que se plasma cada año en la reocupación del espacio público y el cambio de la idea de ciudad por unos días.

Los mitos del fuego propician lo imaginario y de ahí arrancan trabajos, ideas y sueños, que convierten la ocasión festiva en algo con realidad propia, que condiciona e influye en la vida de l@s ciudadan@s.

Pero las fallas han perdido en gran medida su carácter de Fiesta pagana y purificadora para convertirse en un consabido espectáculo para turistas que mueve montones de dinero. Durante décadas, la política de los Ayuntamientos franquistas anuló los elementos revulsivos de las fallas y los monumentos se concentraron en oponer dualidades más o menos toleradas: “campo contra ciudad, folclorismo contra cosmopolitismo, tópicos rancios frente a innovación creativa”²²¹. Todo ello en un juego inofensivo que permitía escauceos y veleidades críticas, dentro siempre de unos límites incontestables de la moral nacional-católica, que vigilaba condescendiente a sus súbdit@s menores de edad.

Superado al parecer la trasnochada visión egocéntrica de la figura de un@ artista superdotad@, rayando lo genial y perpetuamente sujeto de maravillosa inspiración, al final resulta que no todo en la vida transcurre sobre un caballete en el que pintamos un cuadro. Ni tampoco les hace falta a l@s artistas falleros salir siempre retratad@s en la prensa pincel en mano, como si los demás oficios falleros (moldeado, modelado, escultor@, peonaje, dibujantes,...) fueran menos que el@ pintor@, o como si los pinceles y la seria pose para la foto les acercara más al@ artista de exposición, al@ profesor@ de artistas jóvenes, al@ famos@ émulo@ del

²²¹ *Historia Gráfica de las Fallas*. Caja de Ahorros de Valencia. Valencia 1983. Pág. 14

gran Miguel Ángel de la película hollywoodense, en la que el@ artista tuteaba y tomaba el pelo al mismísimo Papa. Reflexionando acerca de lo que queda de esa leyenda del@ artista, encontramos “el sentido de ser (creador) que se pone en peligro: la vida consiste en hacer arder interrogantes”²²².

De esa manera, el aspirar a perdurar, a perpetuar lo realizado en el espacio y el tiempo, no es para el@ artista popular que gusta del compromiso social sino la expresión impotente de la imposibilidad de que cualquier proceso humano aspire a la inmortalidad.

“Se trata de plantearnos la cualidad corpórea, de objeto, en arquitectura, en urbanística, en plástica o en estética: se trata de establecer ese diálogo perdido con la materia, con el objeto, con la obra como objeto según su materia. Se trata de ampliar la sensibilidad social de que lo único que exigimos a los objetos y obras son provechos razonables: por el contrario, ahí está la imaginación, la estética de la materia, el juego, lo gratuito que escapa a las leyes útiles de la Necesidad”²²³.

El movimiento que implica la vida, implica sucesión, cambio, diversidad, confluencia de factores y matices, renovación: estas claves del arte efímero permiten acometer cualquier empresa sin pararse a considerar categorizaciones absolutas o presupuestos inamovibles. Quizá, en pocas palabras, **sin darse tanta importancia**.

Y el arte efímero -efímero como toda manifestación de vida- es sencillo a la vez que grandioso y perdura, sin embargo, en el recuerdo, en la memoria en que un@ – y l@s demás- van sumando esos recuerdos, de manera que pueda alimentar otras expresiones, acciones, sentimientos, en el terreno creativo y de emociones que se quiera.

No es vano lo que se presenta como temporal, de manera que, como ya vimos anteriormente, impregna transversalmente un estilo artístico tan fundamental- a pesar

²²² GARCÍA NADAL, J. L. y LUCAS, A.: “Penúltimo manifiesto...” Ob cit.

²²³ J. L. GARCÍA NADAL, J. L. y LUCAS, A.: “Acción urbana” En *Saciedad*, número 3. Zamora 1980

de la mala prensa y mayormente de conciencia anglosajona- como el barroco, o forma parte desde siempre de los caracteres de nuestros pueblos cercanos al Mediterráneo.

Y el movimiento, el cambio, también es destrucción: y es destrucción porque permite la renovación, esa otra cosa que volvemos a acometer como placer, trabajo o desafío en este terreno de la estética.

Movimiento, cambio, destrucción, aquí en esta Valencia puede llamarse fuego, pues en los ritos festivos que denotan nuestros arquetipos culturales aparece el fuego como purificación, como rituales de estación, como símbolos de bienvenida y celebración de acontecimientos sociales, en fin, como espectáculo virtual que aúna y conecta las gentes con el devenir cósmico consciente o inconscientemente.

El ritual fallero culmina en la cremà, algo así como que los antiguos fuegos purgantes de males y pecados, que daban cuenta de los condenad@s por falta de Fe o herejía, se convirtieran en el medio sacrificial por el cual el monumento fallero y lo vivido en ese ciclo anual desde las anteriores fallas, va a pasar al ámbito sagrado del recuerdo. Sobretudo del recuerdo personal del@ espectador@, de aquell@s que lo han construido, vivido, acompañado, disfrutado de alguna manera, no considerando la fiesta del fuego como un fenómeno a estudiar o explicar, sino algo protagonizado desde dentro. Encontramos aquí en la visión del@ espectador@ englobado en una suerte de **fiesta total** que no hay que procurar “explicar desde un punto de vista intelectual sino que hay que comprender partiendo de emociones y posiciones intensas”²²⁴, aunque no lleguen a dar pie a una reflexión del todo coherente. Siguiendo el punto de vista de Don JULIO, la fiesta del fuego entronizaría con una concepción **mitopeica** de la vida, “que implica una concepción dramática de la existencia, la cual incluye a la Naturaleza, al Hombre y a la Sociedad”²²⁵. El nivel de violencia, de contrastes y de suavidades presentes en la Naturaleza podría considerarse similar al que encontraríamos en cada una de nuestras vidas individuales y en la vida colectiva. El/la individuo, la colectividad y la Naturaleza cobijados bajo el poderoso calendario de la **repetición cíclica**.

²²⁴ CARO BAROJA, J.: *El Carnaval*. Taurus Ediciones. Madrid, 1979, Pág. 17.

²²⁵ CARO BAROJA, J.: Ob cit Pág. 18.

La fabulación del monumento fallero, también en estas *otras fallas*, consiste en el esfuerzo creativo que lo origina, el esmero y profesionalidad para su construcción, acabado e instalación en la calle, y en su cremà.

No es posible concebir la falla sin la cremà, la obra sin su destrucción – purificación mas bien- por el fuego. La capacidad, la riqueza, la abundancia, es tan grande que se es capaz de disiparla convirtiendo **el arte en ceniza**. El fuego sacrificial que culmina la fiesta tiene un sentido y cumple una función “es una ofrenda religiosa de lo más digno, bello, hermoso y bueno que tiene una colectividad”²²⁶

Es el fuego metáfora del movimiento, artífice del cambio, indicador de la provisionalidad, igualador de las formas y contenidos de las obras que cada año aspiran a quedar en el recuerdo de quien las contemple. En nuestro recuerdo, fuente de toda Memoria.

El fuego, guiado también por el arte constructivo del@ la maestr@ faller@, un arte casi perdido a base del empleo de los *nuevos materiales* –especialmente el modelado en corcho blanco incluso por ordenador- trepa rápido y deshace el cúmulo de planteamientos, bocetos, ensayos, construcciones, textos y cualquier otra aportación con que habíamos realizado nuestra obra.

Nosotros, los escultores del fuego.

Nosotras, las escultoras del fuego.

²²⁶ ARIÑO, A.: “Los procesos productivos” Ob cit, Pág. 178



PARTE 4:

PRÁCTICUMS

INDICE

4. PRÁCTICUMS

4.1. REFERENTES DE CREACIÓN A PARTIR DE SUSAN SONTAG, JULIO CARO BAROJA, JUAN GOYTISOLO Y EDGAR MORIN.

4.2. PRACTICUM I: ANTIGLOBALITZACIO

4.2.1. ANTIGLOBALITZACIÓ COMO TEMA

4.2.2. EL BUCLE: TODO /PARTES. RESOLUCIÓN TÉCNICA DEL PROYECTO

4.2.3. METÁFORAS Y REFERENTES

4.2.4.COMPOSICIÓN DEL MONUMENTO

Tema General

Nosotros, la gente

Antiglobalización

Juego de la Oca

Túneles de Policías y Manifestaciones

Mendigo Miserable y Solitario

4.2.5 ARTICULACIÓN DE LENGUAJES

Y Dios creó la Globalizacion

Otro Mundo es Posible

4.2.6 LOS PROCESOS DE REPRESENTACIÓN MATÉRICA

a. CONCEPTOS-BASE

b. IDEAS-FUERZA

c. IMAGINACIÓN METAFÓRICA

Resolución de la Idea

Plasmación Plástica

d. CONTENIDOS DE COMPLEMENTO EN OTROS LENGUAJES

4.2.7. CUADERNO DE TALLER

Construimos

El espacio taller

Ejercicio

Técnicas de acabado

Originalidad y diferencia

4.2.8. DVD. ANTIGLOBALITZACIÓ

4.3. PRACTICUM II: RECUPEREM MEMORIA

4.3.1. RECUPEREM LA MEMORIA COMO TEMA

4.3.2. LA ELABORACIÓN DEL DUELO

4.3.3. BUCLE TODO/PARTES. RESOLUCIÓN TÉCNICA DEL PROYECTO

4.3.4. COMPOSICIÓN DEL MONUMENTO

4.3.5. ARTICULACIÓN DE LENGUAJES.

Contraimágenes de una “realidad” histórica.

Multifocalidad expresiva como plasmación de la realidad

- Lenguajes plásticos: escala, volumen, color.
- Lenguajes escritos
- Otros lenguajes

4.3.6. LOS PROCESOS DE REPRESENTACION MATÉRICA.

a. CONCEPTOS-BASE.

b. IDEAS-FUERZA.

c. IMAGINACIÓN METAFÓRICA.

Resolución de la Idea

Plasmación plástica

Contenidos de Complemento en otros Lenguajes.

4.3.7. CUADERNO DE TALLER.

Ejercicio.

Construimos.

Los recuerdos serán escenas.

Originalidad y diferencia

4.3.8. DVD. LA MEMORIA HECHA FALLA.

4. PRÁCTICUMS

“Para teorizar hace falta una inmensa ingenuidad, para no teorizar hace falta una inmensa honestidad”.

T. S. ELIOT

*Recurrir en un mismo trabajo de investigación a la reflexión sobre contenidos de análisis teórico y, de alguna manera, a la puesta en práctica de esos análisis, viene a suponer un intento de acentuar la multifocalidad necesaria para acercarnos al **funcionamiento en red de las estructuras reales**.*

*La coincidencia por el interés en las distintas corrientes de pensamiento y el conocimiento de ciertas posiciones expresadas por algun@s autor@s con la práctica artística en distintos movimientos estéticos y que todo ello haya fraguado alrededor de ciertos ensayos constructivos –generalmente, a través del trabajo colectivo de aportación diferenciada- en el huidizo mundo de las otras fallas, ha permitido insistir en la redacción de este trabajo. **Trabajo mosaico** que mediante la combinación de visiones y puntos de vista ha querido encontrar unos ejes que lo articularan y que vienen a desembocar en la presente parte dedicada a los Practicum.*

Ya sabíamos desde hace tiempo –desde los escritos maoístas, por ejemplo- que la separación teoría/praxis era ficticia, y que, de alguna manera, toda división estricta del trabajo obedece a elucubraciones enfermizas que quieren ordenar el mundo según la propia –y siempre interesada- visión. No existe el teórico puro como no existe el meramente factor sin mente: no hay diferencia cierta artesan@ artista: no hay obra de creación estrictamente individual sin contexto colectivo. Y menos en creación artística, en donde además convergen

emociones, sensaciones, intuiciones. En esa red que trama la realidad, plurifocal y diversa nos hemos movido siempre y queremos seguir moviéndonos.

Entendiéndose así la presentación de estos Prácticums, construidos en varios lenguajes con el afán de querer llegar de modos distintos a distint@s espectador@s activ@s.

4.1. REFERENTES DE CREACIÓN A PARTIR DE SUSAN SONTAG, JULIO CARO BAROJA, JUAN GOYTISOLO Y EDGAR MORIN.

Recogemos a continuación, y a modo de cuadros sintéticos, las ideas clave que de una u otra manera han permeabilizado sensiblemente nuestras capacidades creativas, orientándolas en la acción de forma determinada. Algunas de estas ideas se reflejarán directamente en las creaciones y representaciones plásticas de ciertos trabajos, otras insinuarán o serán más difíciles de rastrear en los contenidos de determinados elementos y composiciones. Otras quizás, habrán servido como guía para los planteamientos generales o para la inclinación temática de unas obras.

De todas formas, las presentamos aquí como cabecera orientativa acerca de las referencias posicionales que, en el amplio espectro filosófico-social-estético que las propias ideas recogidas suponen, puedan habernos inducido.

Estas reflexiones centradas en las cuatro trayectorias de autor@ sobre las que tratan los artículos de la parte 1, y en tanto que propician su transcripción real en acciones creativas concretas en la plástica de las otras fallas, complementan los análisis teóricos que dan cuerpo a su vez a las otras partes del trabajo. Su ordenamiento

en frases o lemas muestra una parte de la metodología de trabajo en cuanto a los procesos de creación en el taller, de búsqueda de temas, ideas y lenguajes expresivos.

La menor o mayor extensión de estas frases referentes a l@s cuatro autor@s, no va en función directa de su importancia para la inspiración creativa. Es el caso de E. MORIN, cuya menor extensión en esta síntesis no está en proporción directa a su presencia continuada en citas y capítulos del trabajo.

REFERENTES DE SUSAN SONTAG

- No se ahuyenta a las metáforas con solo abstenerse de usarlas: hay que ponerlas en evidencia, criticarlas, castigarlas, desgastarlas.

- Los mitos, las metáforas matan. Por lo tanto, deberemos:
 - ◆ Discutir las metáforas de la enfermedad:
 - Metáfora de la sociedad como cuerpo sano amenazado.
 - Desorden social como epidemia
 - Enfermedad como castigo
 - Disidencia como patología.
 - Culpabilización del paciente
 - La enfermedad como enemigo social

 - ◆ Deshacer las metáforas de la inmigración:
 - Migración como inversión
 - Migración como contaminación social
 - Migración como infiltración social
 - Migración como desintegración del cuerpo social.

 - ◆ Afrontar las metáforas del SIDA:
 - SIDA como degeneración social (migración y mestizaje)
 - SIDA igual a invasión más polución.
 - SIDA invade la sociedad entera
 - SIDA como blanco del racismo y el odio a la divergencia.

REFERENTES DE JULIO CARO BAROJA

- Imaginación como propuesta de vida frente a la imposición de una realidad falsa y manipulada.
- Intentar ser espejo que refleje otros mundos posibles.
- Trabajar en creaciones que permitan recordar lo que se olvida y olvidar lo que se tiene por presente unívoco.
- Desmontar modelos establecidos, verdades indiscutibles, identidades interesadas, estereotipos convenientes, ideologizaciones manipuladoras, propuestas inmovilistas, falsificaciones patrióticas.
- Dar relieve a las historias chicas, individuales, pequeñas historias verdaderas frente a la historia como mentira.
- Plantear propuestas plásticas en terrenos que, de verdad, son importantes para hombres, mujeres, viejos y niños.
- Situar las obras como fruto y a la vez motor de una pluralidad de lecturas, en constante interacción autor@s/obras/espectador@s.

REFERENTES DE JUAN GOYTISOLO

- Preferencias estéticas, preocupaciones éticas y posiciones políticas fruto de distintas ópticas, edades, personas de distinto origen y en diversas ciudades.
- Plástica heterogénea en lo formal: hibridismo, mestizaje, polifonía, plurilingüismo.
- Creación guiada por una realidad fruto de la mezcla multicultural, y socialmente plural.
- Solidaridad con l@s individuos y grupos de las periferias sociales, frente al centro como poder.
- Obras que ofrecen fragmentación como resultado expresivo de la fuerza centrífuga que se opone al Sistema (fuerzas centrípetas)
- La condición de exilio del@ artista respecto al grupo social se convierte en metáfora de la condición humana postmoderna.
- La universalidad consiste hoy en reconocerse en la excentricidad.
- Humor desde los márgenes para demoler ese centro del sistema con ironía, sátira, parodia y sarcasmo.
- Espacio público como marco para combatir las representaciones surgidas de las fantasías y estereotipos manipuladores que irradian el pensamiento único.

REFERENTES DE EDGAR MORIN

- La realidad debe entenderse como complejidad, como imposibilidad de simplificar al amparo de cualquier sistema.
- Claridad de identidades y unidireccionalidad de causalidades quedan cuestionadas por las emergencias de la realidad compleja.
- Orden y certeza se tambalean ante la pluralidad y la incertidumbre.
- La interacción actor@s/obras/espectador@s alimenta el principio creativo.
- Los más profundos deseos de utopía y la vida cotidiana de las personas conviven en un bucle en permanente movimiento, dentro del imaginario colectivo.
- La dialógica responde a la necesidad de no separar contradicciones o aspectos considerados como antagonistas.
- El mundo que nos rodea se articula desde la pluralidad, riqueza y red de interacciones partes/todo.
- La complejidad ética origina una moral inacabada y en movimiento según la realidad.
- Nuestra identidad es polimorfa, como lo es la realidad en que nos movemos.
- El espectáculo, lo inesperado, puede hacer saltar la unidimensionalidad en el que el Error y la Ilusión nos pretenden controlar.

4.2. PRACTICUM I : ANTIGLOBALIZACIÓN

Valencia. Falla Pza España. Marzo 2003



*Presentamos nuestro trabajo realizado para marzo de 2003 en la falla Plaza de España de Valencia. Centrad@s en contrarrestar la aparente y definitiva victoria del capital globalizador sobre todas cosas y todas las personas, el monumento se centra en la **metáfora de la rebelión de la gente**, de tod@s, evidenciándose la burla a que nos somete el montaje globalizador presentado como inevitable.*

*Esto resuelto en representación volumétrica, en dibujo, en colores, pasado a tamaños, abrigado en unos argumentos que completaran sus significados, terminaría por concretarse en **la Cebra** montaraz y rebelde compuesta de gente, que quiere jugar su Juego sobre el tablero de la realidad y que no teme fantasmas, banderas ni policías.*



Los recursos matéricos del arte de calle junto a las elaboradas técnicas de oficio de carpintería constructiva de l@s artistas faller@s y el dominio de volumen y color que cierta veteranía nos otorga, dieron el siguiente resultado:

4.2.1. ANTIGLOBALITZACIÓ COMO TEMA

En este año 2003, estamos en plena efervescencia del proceso globalizador desatado por todas las instancias del Poder (Estados, Fondo Monetario Internacional, Banco Mundial, G-8 + Rusia,...), y de las manifestaciones que en su contra surgen en todas las partes del Planeta: es la antiglobalización.

Una derivación de este clima de protesta y plante ante la pretendida domesticación será el inicio de la invasión de Irak, ante la que la serie de

manifestaciones de “no a la guerra” recorrerá países y ciudades desatando igual ambiente de oposición o de no-colaboración en semejantes injusticias.



Ese ambiente de lucha, de oposición activa, de protesta de calle, deberá irradiar de nuestro mensaje, nítido y sencillo a la vez que rotundo.

El impacto que movilice emociones, que atraiga o provoque rechazo con su claridad de postura, que reclame la atención consciente desde la distancia y haga que el monumento responda a la función social para la que fue creado: la pluralidad de opciones, la crítica, el humor, frente al pensamiento único.

4.2.2. EL BUCLE: TODO /PARTES. RESOLUCIÓN TÉCNICA DEL PROYECTO



La presencia de la gran figura de la Cabra definirá pronunciadamente el monumento, tanto de cerca como en la distancia. Sin embargo, la concepción de la obra como articulación del todo y las partes, en un mismo sentido temático de denuncia de la falsedad de la globalización como mejora planetaria, deberá equilibrar el resultado tras la visita.

La claridad de los mensajes de denuncia y movilización social que plantea el monumento *Antiglobalització* está enfocada a la **provocación** del@ espectad@r, a su no imparcialidad y a su participación incluso en las escenas de la falla. Estaríamos ante los planteamientos interaccionistas de la metáfora: según M. BLACK y como ya vimos anteriormente, este conjunto de

interacciones entre cosas distintas apoyados en unos resultados plásticos y textuales concretos,



tendrán un significado que será la resultante de la interacción entre los dos elementos iniciales de la metáfora, -que han originado el resultado concreto -, al que hay que añadir el que resulta de la interacción de cada elemento entre sí y con el todo u obra global, como **contexto y sentido imitativo**.

4.2.3. METÁFORAS Y REFERENTES

En el cuadro siguiente veremos el esquema de organización que aglutina metáforas y referentes:

METÁFORA	REFERENTE
<p>UNA GRAN CABRA IRÓNICA DESCARADA DIVERTIDA BRAVA</p>	<p>Lo Global- Lo Concreto Encarnación del colectivo razonable. Su tamaño es la suma de tamaños La Figura rompe el Orden con su presencia Mensaje de sorna, rebeldía, desafío NO a la Globalización del Capital</p>
<p>DECORADA CON MULTITUD DE PERSONAS, NOSOTR@S</p>	<p>Tod@s somos la cabra Potencia del colectivo Ingobernabilidad de la Ironía</p>
<p>DESAFÍA A UN ESCUÁLIDO TORERO CON BIGOTE ESPAÑOL Y CAPOTE AMERICANO</p>	<p>Pequeñez de la imposición Debilidad de la Ilusión y la Mentira frente a la Realidad</p>
<p>PROTEGIDO POR PELOTONES DE POLICIAS RODEADOS DE MANIFESTANTES</p>	<p>Antiglobalización en 6 escenas que contraponen polis a manifestantes: 1. inmigrantes 2. Chapapote 3. Mujeres 4. No a la Guerra 5. Estudiantes 6. Obreros</p>

<p>SOBRE UNA TARIMA DE UN JUEGO DE LA OCA, CON NUESTRA VIDA VIRTUAL MENTIDA Y PROGRAMADA POR EL SISTEMA</p>	<p>Manipulación cotidiana a todos los niveles de nuestras vidas por el Poder: 30 casillas del juego de realidad alternativa</p>
<p>Y UN MISERO PORDIOSERO MENDIGA</p>	<p>No es solución: ¡ LUCHA!</p>

4.2.4. COMPOSICIÓN DEL MONUMENTO



Tema General

La gran Cabra, con expresión descarada y estética de cómic, campa resuelta sobre el Gran tablero del Juego de la Oca. Lejos, y protegido por policías, un estúptico torero intenta lo imposible: torear lo real desde lo virtual.

Nosotr@s, la gente



Sobre el rabioso colorido de la Cabra, está retratada la gente, aglomeración de personajes que inunda la gran figura y que, de esta manera, aún la clarifica más y complementa su sentido: ningún Poder, ninguna ideología, ningún Dios ni ningún Amo –todos ellos conceptos abstractos que intentan falsear la realidad en base a la apariencia- podrán domesticar a la descarada Cabra, ni obligarla a jugar la falsa partida del juego de la explotación.

Antiglobalización

La globalización, “bobalización” en palabras de E: GALEANO, como último invento de formulación falsaria del Capital, tampoco podrá imponerse a las personas, que, agrupadas solidamente, conformamos la Cabra irreverente

Juego de la Oca

Pensado y construido para interactuar con l@s espectador@s, ya que las tarimas se construyen para ser pisables por el público, se dispone en 30 casillas por las que circularán las personas. Confeccionado con técnicas y estéticas de cómic, las casillas responden a los siguientes apartados:

PARTES DEL JUEGO	TEMÁTICA	CASILLAS
Inicio Juego	Planeta Tierra	1 casilla
Zonas Salvas	Gente	6 casillas
Ocas	Cabras	Cada 6 casillas
Puentes	Puentes solidarios	2 casillas
Posadas	Casal ocupa	2 casillas
Peligros	Despilfarro consumista Nucleares Especulación urbanística	1 casilla 1 casilla 1 casilla
Cárcel	Explotación Imperialismo	1 casilla 1 casilla
Pozos	Política Militarismo	1 casilla 1 casilla
Muerte (calavera)	Globalización capitalista	1 casilla
Casillas de ánimo	Energías alternativas Reciclaje Conciencia ecológica Acción directa	1 casilla 1 casilla 1 casilla 1 casilla

	Autogestión	1 casilla
Llegada Final	Otro Mundo es Posible	1 casilla

30 casillas



La figura de la Cabra se asienta sobre el Juego, centrándose especialmente en la casilla *Otro Mundo es Posible*, que es la que ocupa mayor espacio ya que debería recibir a los jugadores que han librado la totalidad de las casillas.

Túneles de Policías y Manifestaciones

Desde la óptica de la participación de l@s espectador@s en el propio espectáculo, la concepción de la Falla se centraba en una desmesurada Cabra sobre el gran juego de la Oca, a la que intenta torear un escuálido torero: el conjunto estaba rodeado –protegido por 6 túneles por los que podía introducirse y asomar la cara el@ espectad@r por las caras recortadas de los policías que intentan vanamente neutralizar las manifestaciones. De fondo, los túneles cual casetas de feria, con música de los más banal ponían el toque al conjunto.



Mendigo Miserable y Solitario

La única figura de tamaño ninot de la Falla la constituía un triste mendigo vendado, que pedía limosna, sentado a la entrada del Juego de la Oca.

4.2.5 ARTICULACIÓN DE LENGUAJES



Como hemos analizado teóricamente en los capítulos anteriores del presente trabajo, el propio itinerario recorrido por la imaginación metafórica entre conceptos, sensaciones e imágenes suscitadas, la resolución de las ideas y la plasmación plástica de las mismas supone, en sí mismo, la necesidad de utilizar distintos lenguajes –entendidos como vehículos de comunicación–, que se articulan cuando aquellos convergen en un mismo estadio

Esta pluralidad de lenguajes refuerza la posibilidad del entendimiento de la obra de manera más global, potenciando así la interrelación entre las partes y el todo del propio monumento, así como el enriquecimiento de la comunicación entre autor@s y espectador@s en torno a la obra. De esta comunicación más rica y con más canales se retroalimentarán las capacidades creadoras de l@s artistas para otros trabajos.



En el tema de la “Antiglobalització, ¿de qué puntos de partida comenzamos a trabajar?

Y Dios creó la Globalización²²⁷

“La Globalización es el principal enfrentamiento actual; sector privado contra servicios públicos, mercado contra Estado, individuo contra colectividad, egoísmo contra solidaridad”²²⁸

²²⁷ BELLON, A.: “Y Dios creó la Globalización”, en *Informe sobre globalización*. Le Monde Diplomatique. Agosto 2007, Pág. 22.

²²⁸ RAMONET, I.: “El Mercado contra el Estado” en *Informe sobre la globalización*. Le Monde Diplomatique. Agosto 2007, Pág. 4.

Y es que, al reemplazar la soberanía popular y el internacionalismo por órganos decisorios ajenos a la población (G-8, FMI, Banco Mundial) sustituye el normal ejercicio del contraste democrático por los dogmas del neoliberalismo.



Vemos cómo tiende a aceptarse como habitual que los países del G-8, sin que nadie les haya encomendado esta tarea, se han erigido en directorio de los amos del mundo: es normal que sus reuniones anuales (por ejemplo la celebrada en junio 2007 en Alemania) provoquen respuestas y manifestaciones hostiles.

Pero no, la Globalización capitalista no es inevitable. Son solo sus propios partidarios quienes la bautizaron *mundialización* o *globalización*, y se han aprovechado de la vieja aspiración humana de la ciudadanía mundial para hacerla aparecer como algo semejante al fin de la Historia. El hombre *mundial* así construido será un individuo domesticad@, vacío de cultura, sentido y conciencia del otro.

Pero el crecimiento ilimitado planteado por el neoliberalismo destruye el planeta, y la existencia de la pobreza cada vez más acusada en grandes zonas de un *mundo rico* constituye el mayor desafío para la Humanidad.



No creemos en que todo pase según las leyes naturales de la economía, evitando así pedir responsabilidades.

Como si no hubiera que proteger las conquistas de la civilización, los bienes públicos mundiales, las poblaciones campesinas, etc., todos laminados por una globalización neoliberal de la que el librecambio a ultranza es el credo natural.

Otro Mundo es Posible



¿Cuál es el empeño del Sistema respecto a sus ciudadan@s para perpetuarse?

La representación como realidad, la falsificación del futuro, del presente y del pasado, el secuestro de la memoria, el adormecimiento de las conciencias, el miedo como práctica cotidiana. Nos dice CHOMSKY: “Los individuos tienen que estar atomizados, segregados y solos; no puede ser que pretendan organizarse, porque en ese caso podrían convertirse en algo más que simples espectadores pasivos”²²⁹



Y ello es así mientras que, a poco que observemos, salta a la vista que la minoría globalizadora muestra interés únicamente en los mecanismos y resortes económicos de los que dependen sus beneficios, patrimonios y operaciones especulativas; esto al tiempo que la gran mayoría oponente a la globalización se inquieta y lucha por lo que importa a la vida humana en todas sus dimensiones (educación, ecología, hambre, crecimiento espiritual, actividad creadora, justicia, solidaridad, ciencia, placer,...)

El Pensamiento Único, traducción a términos ideológicos de la pretensión universal de los intereses del conjunto de fuerzas económicas que constituyen el capital internacional, trabaja incesante en la dominación de las personas: “Agotados por el trabajo, horrorizados por la TV, aturdidos por el consumo, los ciudadanos sufren un adoctrinamiento constante, invisible y clandestino”²³⁰

²²⁹ CHOMSKY, N.: “El control de los medios de comunicación” En *Como nos venden la moto*. Icaria Editorial. Barcelona 2002, Pág. 17

²³⁰ RAMONET, I.: “Pensamiento único y nuevos amos del mundo” En *Como nos venden la moto*. Icaria Editorial. Barcelona 2002, Pág. 85

Según nos expone JOSÉ LUIS SAMPEDRO, estamos ante dos foros antagónicos, el de New York y el de Porto Alegre, con sus premisas sintetizadas de la manera siguiente:



Para el Foro de New York:

- “La Globalización es la única vía para acabar con la pobreza
- La globalización es inevitable porque es consecuencia del progreso técnico”²³¹

Según el Foro de Porto Alegre:

- “Cuanto más crece esta Globalización, más ganan los ricos y peor están los pobres
- Bastaría orientar el Progreso técnico hacia el interés social pensando en todos para organizar otra globalización y otro mundo mejor, que es posible”²³²



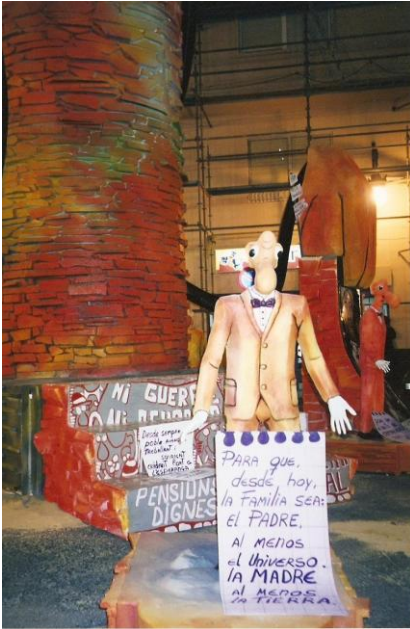
Recogiendo posturas de reacción al fenómeno globalizador neoliberal, constatamos que bajo el epígrafe *Antiglobalización* encontramos un conjunto heterogéneo de personas, que abarca desde gentes antisistema hasta militantes pacíficamente solidari@s contra la injusticia y la pobreza, defensor@s de derechos humanos, ecologistas, grupos de reivindicación cultural, ética o religiosa, y otras muchas actitudes confluyentes.

Es evidente que no estamos sol@s:

²³¹ SAMPEDRO, J. L.: *El Mercado y la Globalización*. Ed. Destino. Madrid 2002, Pág. 10

²³² SAMPEDRO, J. L.: Ob cit Pág. 11

Para que nazca un nuevo sujeto histórico –popular, plural y multipolar- se requiere definir y promover alternativas capaces de movilizar fuerzas sociales y políticas, cuyo fin sea la transformación radical del sistema capitalista.



De la revista *El Punto de Vista* recogemos la síntesis del *llamamiento de Bamako*: que pretende ser una contribución a la emergencia de una nueva relación de Fuerzas Norte-Sur:

- “Construir el internacionalismo de los pueblos del Sur y del Norte frente a los estragos generados por la dictadura de los mercados financieros y las transnacionales
- Construir la solidaridad de los pueblos de todos los continentes frente a los desafíos del desarrollo del siglo XXI
- Construir un consenso político, económico y cultural alternativo a la globalización neoliberal y militar impulsada por EEUU y sus aliados”²³³

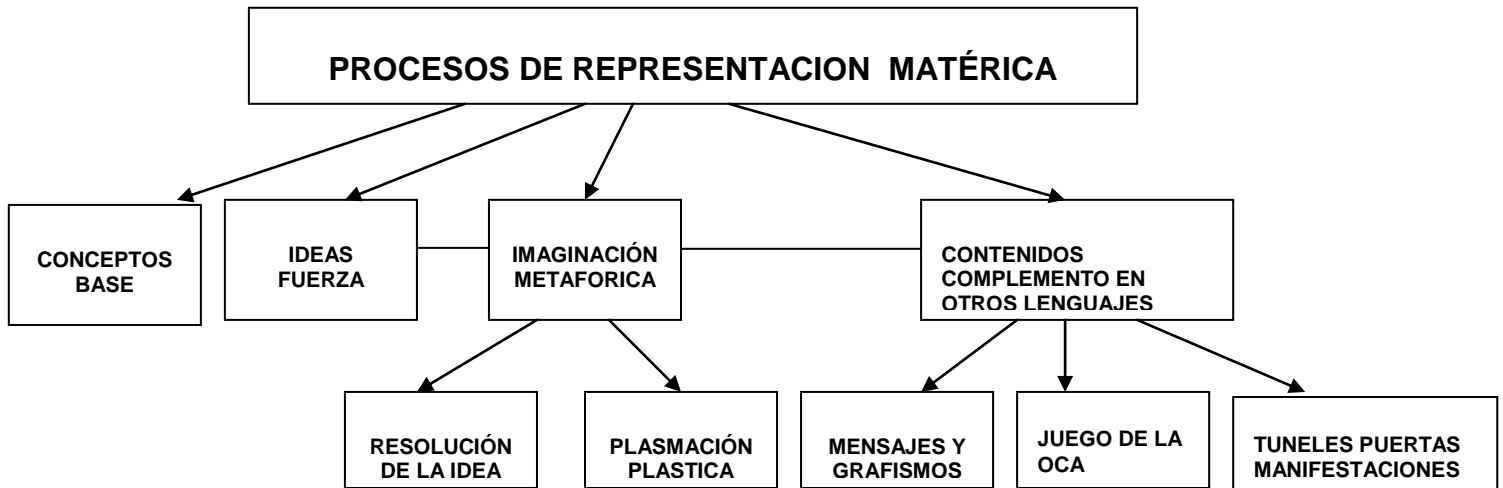


“Porque otro mundo es posible, un mundo para todos porque es de todos” nos dice J. L. SAMPEDRO²³⁴.

²³³ “El Llamamiento Bamako. Extractos” Rev Le Monde Diplomatique. Ed. Española. Agosto 2007, Pág. 92

²³⁴ SAMPEDRO, J. L.: *El Mercado y la Globalización*. Ed. Destino. Madrid 2002, Pág. 78.

4.2.6. LOS PROCESOS DE REPRESENTACIÓN MATERICA



El proceso de creación de la falla *Antiglobalització* será analizado a continuación según cuatro instancias de trabajo creativo interrelacionadas:

- a. Concepto base
- b. Ideas-Fuerza
- c. Imaginación metafórica:
 - Resolución de la idea
 - Plasmación plástica
- d. Contenidos de complemento en otros lenguajes:
 - Mensajes y grafismos
 - Juego de la Oca
 - Túneles policías-manifestaciones

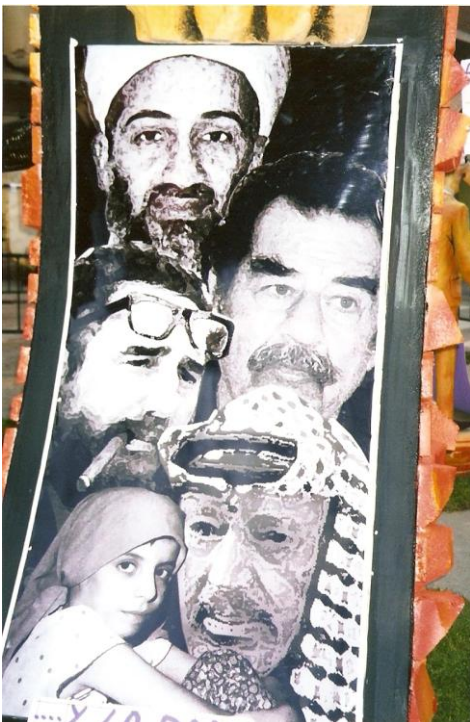
a. CONCEPTOS-BASE



Extremos de lo escrito hasta ahora:

- Antiglobalización
- Bucle local/Global
- Bucle individuo-colectivo
- Multidimensionalidad
- Monumentalidad, tamaño
- Arte de calle, de compromiso
- Colores puros, llamativos
- Dibujo como significación colectiva de monumento
- Composición de volumen en pieza única de gran tamaño

Movimiento escénico: Cabra, Juego, Túneles...Espectador



- Monumento de impacto al público
- Denuncia, crítica social y solidaria
- Reivindicación de la movilización social
- Relación Objetos-Contexto
- Bucle Razón/afectividad
- Simplicidad por contundencia del mensaje
- Claridad de formas
- Rotundidad de contenidos
- Bucle Objetividad/Subjetividad
- Alternativa social
- Resistencia a la globalización del Capital
- Otro Mundo es Posible

b. IDEAS-FUERZA



- A la Globalización capitalista oponemos la antiglobalización
- Lo concreto es lo global: piensa global, actúa local
- Tod@s somos la Cabra
- Rebeldía, desafío, riesgo, ante la imposición
- Frente al Pensamiento único, multidimensionalidad de la Trama de la Vida
- Ironía, descaro, diversión, frente a la parodia seriamente parapolicial con que el Poder presenta la realidad (miedo, terrorismo, amenaza, guerra, seguridad)
- Pequeñez de la imposición del Capital frente a “Todos”

- Debilidad de la ilusión (virtualidad) y el error (mentira) frente a la realidad
- Policía, violencia, frente a razón y voluntad social



- Manipulación cotidiana de nuestras vidas desde el sistema
- Miseria de los más como producto necesario del paraíso que promete el Capital
- Realidad y conciencia solidaria frente a las intoxicaciones virtuales del Poder

c. IMAGINACIÓN METAFÓRICA

Trasladar unos conceptos-base y unas ideas-fuerza al terreno de lo plástico,



volumétrico, espectacular, es un proceso complicado que debe aunar las creaciones subjetivas con los contextos objetivos para lograr comunicación: el conjunto del monumento, la articulación del Juego Central y de los Túneles, el estilo de las Figuras grandes (Cabra y Torero) y la diminuta figura de mendigo, resultarán del trabajo sobre

documentaciones en diversos soportes, y de la suma de colaboraciones.

La conexión con la parte razonable y la parte emotiva de cada espectador@ vendrá en función del impacto de los resultados que los objetos y los elementos confeccionados obtengan del público. La indiferencia sería aquí un fracaso, pues este monumento centra su capacidad de denuncia en la provocación simpática de lo



políticamente aceptable. La ironía corroe las instancias bienpensantes, y la cabra amenaza con su sonrisa las cortapisas del Poder.

Los procesos de concreción de la imaginación metafórica y las capacidades creativas en torno al monumento *Antiglobalització*, podrían agruparse en dos momentos:

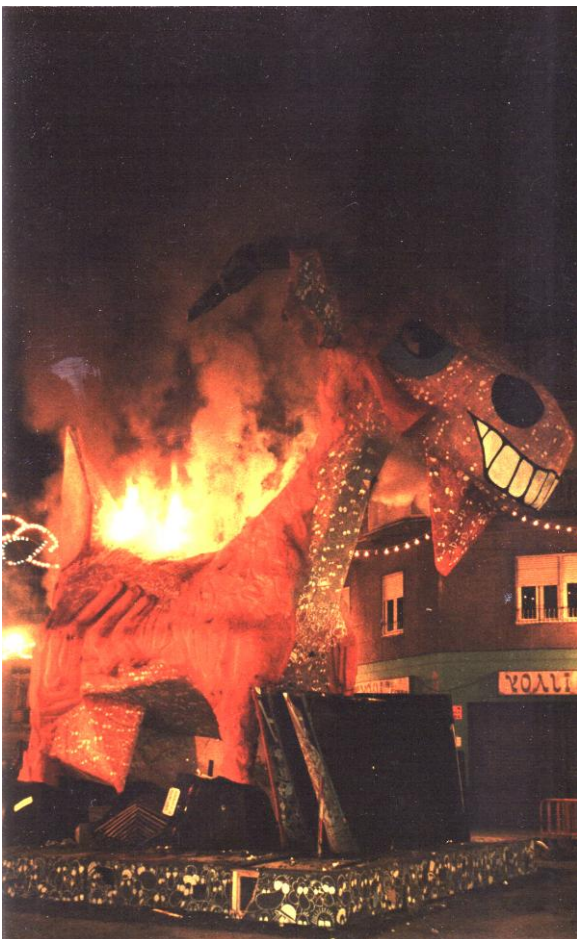
- Resolución de la Idea
- Plasmación Plástica

Resolución de la Idea

- Metáfora de personificación 1.
 - Cabra como encarnación del colectivo razonable



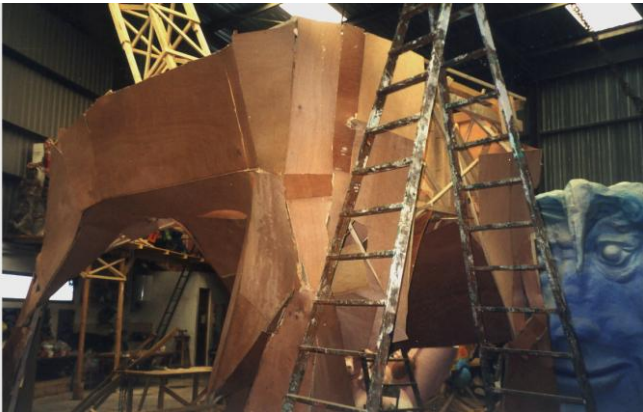
- Cabra desmesurada –como realmente la suma de tod@s- a la que se intenta torear
- Cabra-impacto: irónica, brava, descarada ingobernable
- Metáfora de personificación 2
 - Torero belicoso, bigotudo y raquítico
 - Ridiculez del torero: el Poder aterroriza enarbolando apariencias que enmascaran la Realidad
- Metáfora de personificación 3
 - Mendigo miserable como impotencia de la sumisión al Capital



- Metáfora de la Globalización
 - Juego de la Oca como tablero de lucha entre lo que el Poder quiere que sean nuestras vidas y lo que nosotr@s queremos que sean
 - Pelotones de policías, porra dialogante en mano, nos protegen hasta de nosotr@s mism@s: pero la multitud –la voz de tod@s- lo inunda todo.

Plasmación Plástica

- Cabra de 12 mts. Domina el monumento y la plaza entera
- Cabra de colores muy vivos inunda con su corrosiva sonrisa el rechazo a la Globalización del Capital



- La gran figura estará decorada enteramente de retratos de gente como multitud
 - La supuesta corrida- el engaño es imposible- fracasa ante la irrelevancia del torero “aznariano”, proclive a meternos en cualquier guerra
- L@s espectador@s podrán pisotear las escenas del gran Juego manipulado en el que el Sistema tiene diseñada la vida de tod@s y cada un@.
 - Pelotones de policías sin cara –el@ espectador@ también optará a prestar su cara como policía- se protegen y nos protegen de la multitud polimorfa y perversa: la libertad del Capital está –dicen realmente- garantizada.

d. CONTENIDOS DE COMPLEMENTO EN OTROS LENGUAJES



Aquí reseñaremos grafismos que aparecían como decoración y contenido esencial tanto de las casillas del Juego de la Oca como de las 6 escenas de los Túneles de policías y manifestantes:

- No a la Guerra
- Esto nos pasa por un Gobierno facha
- Nunca mais
- El del bigote que limpie chapapote
- Ley de extranjería p' a la Reina Sofia
- Viva México
- Abajo el paro
- La fábrica p' al que la trabaja
- No tendrás casa en la puta vida
- Okupació contra l' explotació

- Expropiació
- El futuro es mujer
- Llevamos un mundo nuevo en nuestros corazones
- Aznar a cagar
- Rita ilegal
- Ansar dimisión
- Mas salarios, menos sicarios
- Ni Dios ni amo

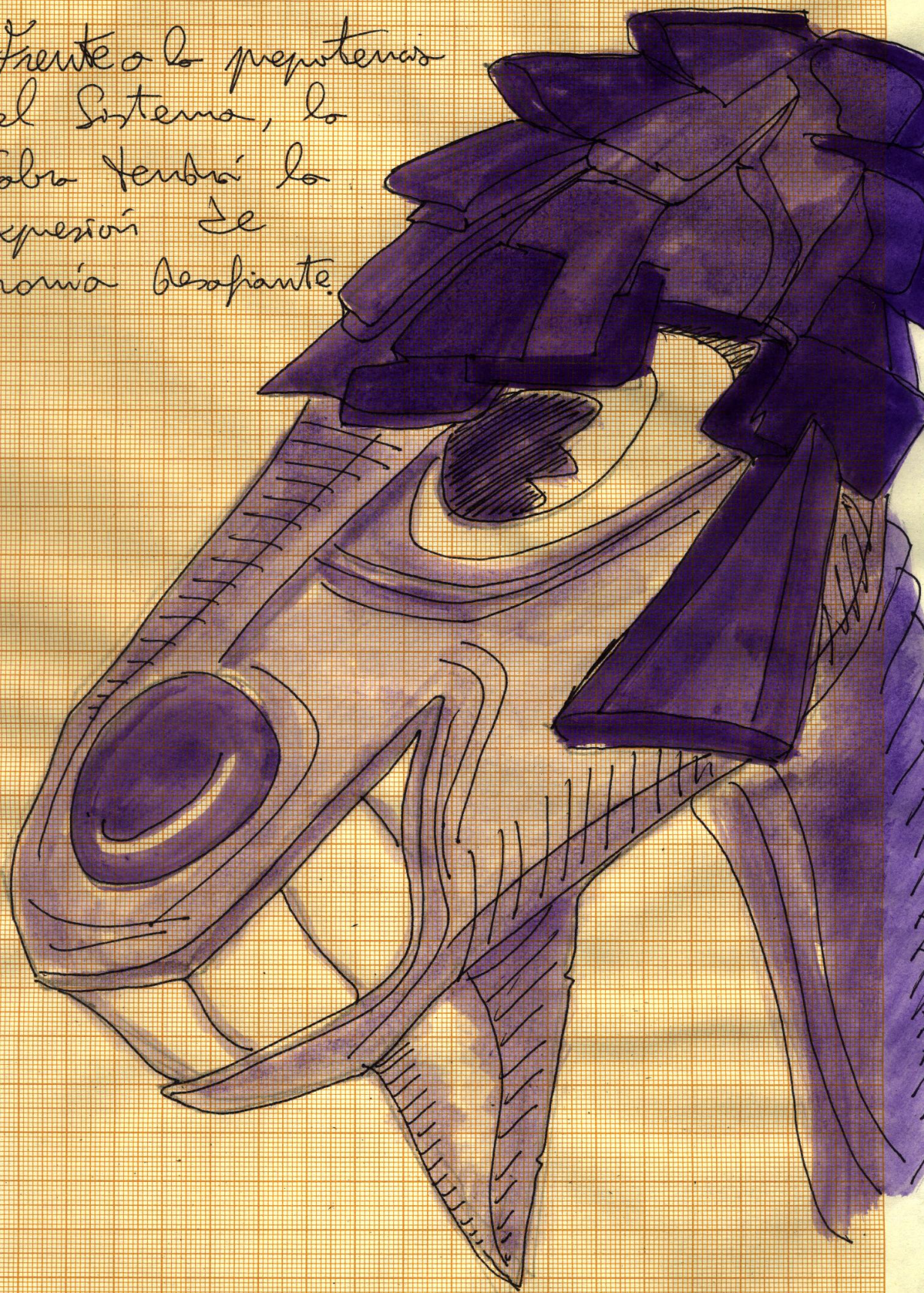


4.2.7. CUADERNO DE TALLER

Desde la perspectiva de un arte popular de compromiso y proyección social, cuyo ámbito natural es la calle como espacio público de contacto e intercambio con l@s espectador@s-actores/actrices de los montajes, la concepción de cada obra como global surge siempre de la conexión entre las ideas o planteamientos teóricos y su realización práctica. Esta conexión pasará luego el examen del montaje en el espacio público y la interrelación con la gente.

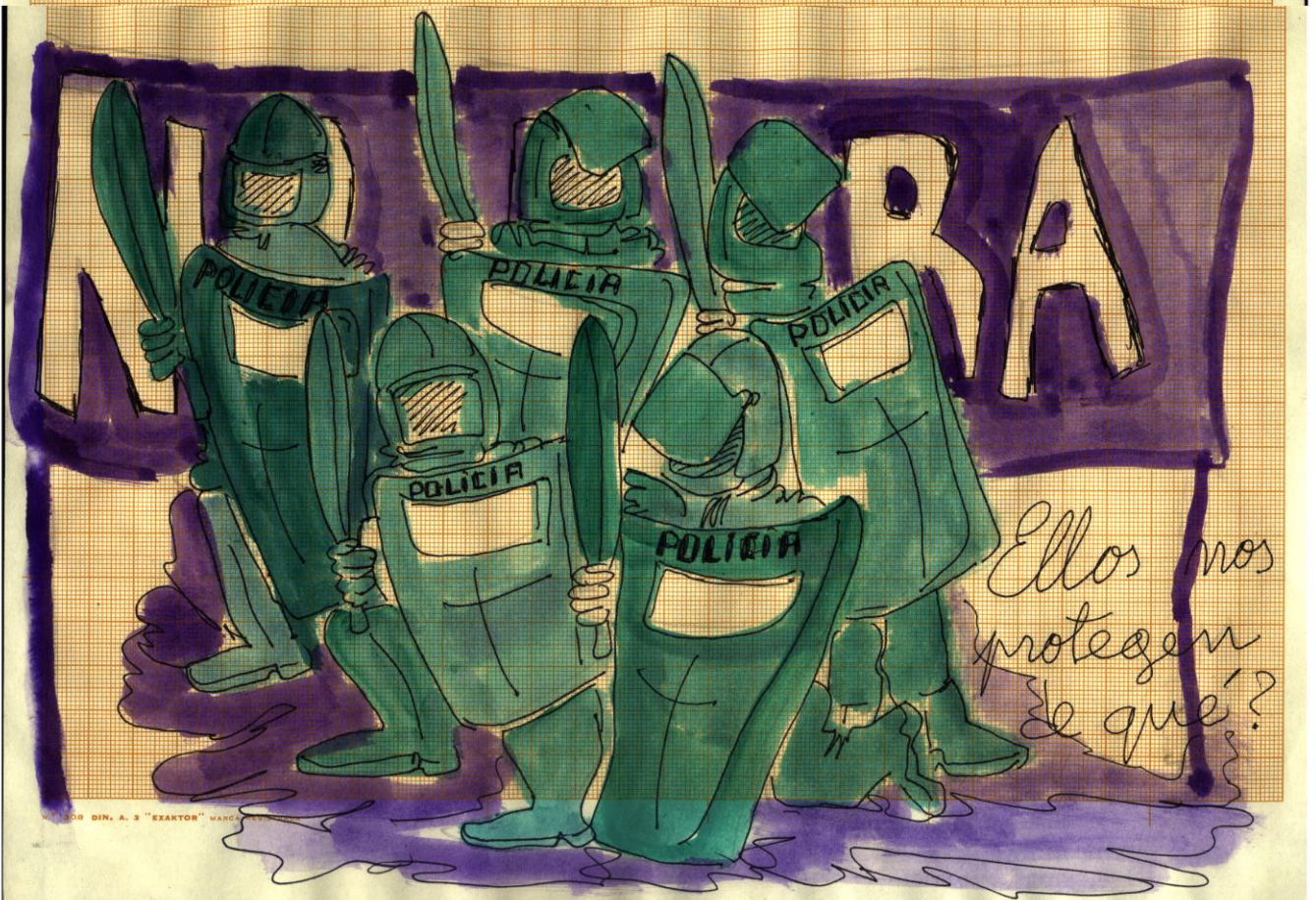
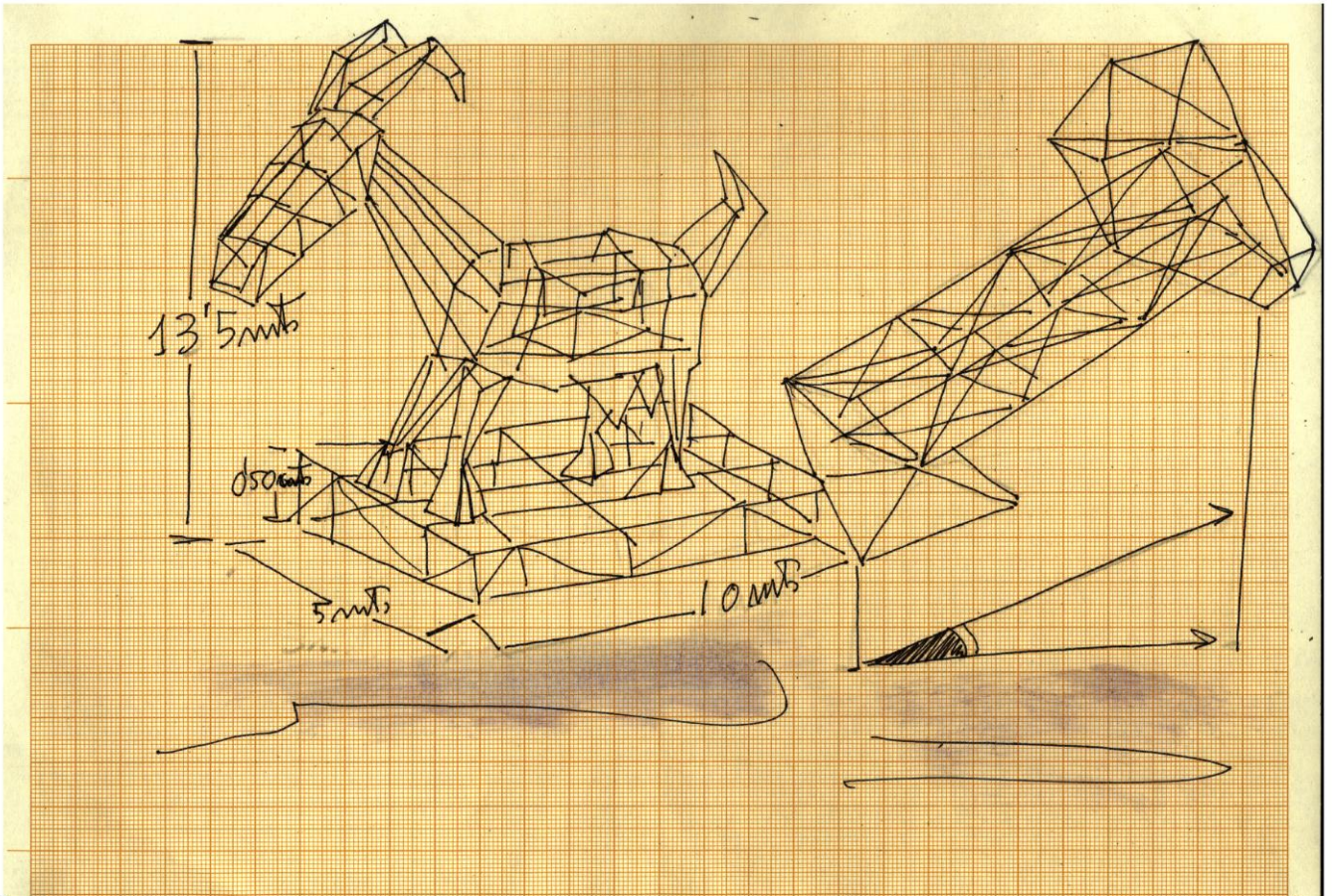
Detalles, ideas, ensayos, ambientes que rodean esta manera de trabajar para confeccionar este tipo de fallas se ven de manera más clara a través de un cuaderno que recoge y relata los procesos.

Frente a la prepotencia
del Sistema, la
Cobra tendría la
expresión de
ironía desafiante.



Planteamiento general del Monumento





N.º 308 DIN. A. 3 "EXANTOR" MARCA REGISTRADA

El torero
estaba prestatente
a la gran cabra.





CONSTRUIMOS



La complicación constructiva reside en el gran tamaño de las piezas. Por ello, y no siguiendo la ortodoxia fallera, vamos confeccionando un a modo de caballo de Troya autosostenido: modelamos con la propia línea de madera, dibujamos en el espacio las formas, las trasladamos a planos y los resolvemos en volúmenes cúbicos.

Sobre estas piezas resueltas a planos, colocamos placas de corcho para dotarlas de matices.

Una vez la pieza adquiere su forma y empaque definitivos, la cubrimos con gasa troceada y con cola, iniciando así los procesos de acabado.

Las tarimas se construyen insólitamente resistentes, para posibilitar el tránsito de espectador@s, en base a madera de 5 x 5 x 50 cm. y tablero de aglomerado de 1 cm.



El modelado al aire con dibujo de madera del torero responde a su planteamiento, aunque poco espacio nos queda ya en el taller. El capote no llevará la enseña **nazional** con el aguilón franquista, pues noticias del intervencionismo militarista de “nuestro país” aconsejan poner banderón americano en el artefacto taurino.

Modelamos los policías como bajorrelieve a incorporar sobre tablero, construyendo las diferentes escenas con manifestantes, recortando las caras de los guardias y preparando plásticos negros para cerrar el efecto túnel entre cada dos paneles.

La inutilidad de la resignación y de la esperanza en la caridad capitalista la personificamos en una especie de esqueleto vendado cual mendigo leproso, que porta un bote de tomate como recuento para las limosnas.

EL ESPACIO TALLER

El taller es el espacio amplio, descongestionado de presiones y casi sin límites –los límites los tenemos nosotr@s-, en donde nos intentamos poner a prueba tanto en ideas como en capacidades de realizar esas ideas en la práctica.

En el taller todo cuenta: elementos físicos (luz, altura, espacio...) elementos mecánicos y utensilios (andamios, guías, escaleras, herramientas...), elementos de transporte, almacén de materiales, fondos documentales. También el apoyo de colaboraciones ocasionales de amig@s y empleados, y la presencia cálida y permanente de personas no humanas, nuestros animales del taller.



EJERCICIO

Resolveremos el boceto en base a la mentalidad combativa en el que el ambiente 2002-03 nos tiene alentad@s.

La Cabra deberá de ser una gran figura, sin ambages ni montones de elementos falleros que escondan o ayuden su resolución: será una gran cabra, plantada y alegre ante el Sistema, burlona y desafiante con lo que se le quiere imponer.



No se trata de un monumento típicamente fallero, hecho de un montón de elementos que falsean la figura central, la gran figura exenta se apoyará por sí misma – es decir, las cuatro patas tan solo- en una gran tarima: esa es la Falla.

Partimos de la idea de falla que cubre el lema *Cabras y Cabrones* y que en su esquema enfrenta a la gran Cabra a una serie de inconvenientes: el torero Aznar con su guerra, los guardias que quieren disolver manifestaciones, alguna bandera *nazional*. Pensamos inicialmente que la gran figura de Cabra irá decorada con lemas o grafitis con mensajes de solidaridad y lucha frente al poder: oposición, libertad, solidaridad, respeto, justicia social, autogestión, etc.

En cuanto al planteamiento estético, la cabra de Picasso nos guiará para la definición de postura y presencia, y la estimación de los cálculos de volúmenes. Nuestros sucesivos bocetos darán forma a una maqueta resuelta en papel de periódico, y que será el referente de la figura de la Cabra en una escala de 1:18

Para contraponer y resaltar el tamaño de la Cabra y denotar su sostenimiento por las cuatro patas –y solo por ellas-, asentamos la figura sobre una fuerte tarima a prueba de pisadas y peso de espectador@s. La tarima irá posteriormente

descompuesta en piezas que encajarán en la plantá, componiendo un gran juego de la Oca –más bien juego de la Cabra- en el que distintas viñetas ilustrarán la resistencia al Poder por parte de las gentes: ya estamos en la Cabra como encarnación del lema *Antiglobalització*, que queda como definitiva.

La Cabra asentada en la gran tarima pensada como participativa –los espectador@s podrán jugar de casilla en casilla- será retada por un torero con bigote, pequeño en comparación, y que esgrimirá un capote-bandera con el que pretende *dar capotazo* a las reivindicaciones. El propio torero será un boceto en esqueletaje y varillas, esbelto pero sin consistencia propia, lo que acentuará la disparidad.

La seguridad de todo el monumento y de tod@s nosotr@s estará en manos de la Policía, que en repetidos grupos o camadas nos querrá proteger dándonos miedo. Ideamos varios dispositivos de participación, para que además de elementos de la falla, propicien también la incorporación de los/as espectador@s.

Por imperativo fallero, necesitamos una figura para la *Exposició del Ninot*. Se nos ocurre la de un mendigo absolutamente miserable que pide al Poder pero que no lucha.



TÉCNICAS DE ACABADO

Pintamos con cola y color blanco de base la figura de la Cabra, y encima los colores puros, fuertes, nada falleros, que la caracterizarán.

Como metáfora de la gente, de que la Cabra somos tod@s, dibujamos innumerables personajes-monigote encima de los colores sin esconderlos, por todas las partes del cuerpo, lo mismo haremos con los planos de espesor de la tarima, enlazando así los motivos gráficos de Cabra y Juego de la Oca.

La lejanía de la motivación del monumento respecto a los animalitos tipo Walt Disney, Lladró u otros engendros televisivos y manipuladoramente edulcorantes de la visión *para niñ@s y público en general* que los mass media nos cocinan, queda patente en el resultado, del que llegamos a estar satisfechos: el toque cómic, la sonrisa descarada, las patillas legionarias o el punto naranja-rojo estridente de la Cabra comunica lo que queríamos.

ORIGINALIDAD Y DIFERENCIA

La Falla, en unos tiempos en que el modelado en corcho ha perfeccionado aún más si cabe la artificiosidad y el amaneramiento estético a la hora de resolver cualquier tema fallero, en que ya no se modelen en barro los prototipos ni se acometen construcciones de figuras “en directo” (esqueletaje, telas, sostenimiento diverso, papel, cartón...), en que no se entra casi nunca en temas y estéticas alejadas de lo *políticamente correcto*, resultará una arriesgada apuesta por la libertad de comunicación, de expresión, de ejecución técnica de una obra más cerca del montaje de calle y del hapening que de los relamidos premios de la Junta Central Fallera, y sus impropias categorías.

El público que la visitará pronto correrá la voz del monumento alternativo y antiglobalizante, muy dentro –o más- de la línea de las *otras fallas* que la Comisión de la Falla Plaza de España venía propiciando.

Nuestro gran monigote –somos faller@s, pintor@s de monigotes, no lo olvidemos-, la potente Cabra, será original, sorprenderá y será irreplicable tanto por la intención, la ocasión o la factura.

Nuestro gran panfleto, el alegato a la conciencia y a la resistencia ante la domesticación propuesta por el Sistema, quedará unos días en las calles del centro de Valencia, muy bien situada en el circuito de los visitantes de fallas. Muchos miles de espectador@s para este querido intento.

4.2.8. DVD. ANTIGLOBALITZACIÓ

Construir un audiovisual DVD como parte integrante de mi tesis es un ejercicio difícil para alguien sin experiencia en este campo, pero añade interés al Practicum, pues la diversidad de lenguajes se amplía novedosamente. El texto y por tanto el DVD, intenta abordar en imágenes la plasmación plástica de teorías, ideas y anhelos más o menos esbozadas y más o menos analizados en el trabajo. Desde ópticas debidamente morinianas, contrapunteadas con praxis *okupas* y metodológicas estéticamente radicales creemos que ilustra adecuadamente –y más con el referente musical que le acompaña- el sentido de la Cabra como Obra Total, interaccionando continuamente los elementos y el todo, como **acrática manera** de denuncia decidida del Sistema.

TEXTO DVD: ANTIGLOBALIZACION

SURGIMIENTO DE LO GLOBAL A PARTIR DE LO CONCRETO
MATERIA, TRABAJO, GENTE, TODOS SOMOS LA CABRA

TEMPO I. Previos



La globalidad bien entendida –en realidad la antiglobalización- es expresión de la multidimensionalidad; lo real es complejo por naturaleza, y se basa en la relación continua del todo y las partes.

Por ello, luchar contra la debilitación de la percepción global por parte de los individuos que propone el Sistema es luchar contra la debilitación de la responsabilidad y de la solidaridad respecto a uno mismo y para con los demás.

Para resistir a la muerte potenciaremos la unidad, el mestizaje y la solidaridad entre individuos, colectivos, géneros y especie.

LA MULTITUD OPINA, EXPRESA, SE MANIFIESTA SOLIDARIA CONTRA LA GLOBALIZACIÓN, LA GUERRA, LA EXPLOTACIÓN, LA REPRESIÓN, FRENTE A UN ESTADO QUE REPRESENTA TAN SOLO LOS INTERESES DEL CAPITAL

TEMPO II. Taller



El error y la Falsa Ilusión desean usurpar el lugar de lo real. El Pensamiento único pretende mantener:

La fuerza imperativa de lo sagrado
La fuerza normalizadora del dogma
Y la fuerza prohibitiva del tabú

ante la realidad compleja de naturaleza centrífuga y excéntrica en que todos vivimos

Esa realidad, que no responde nunca a una idea sino que se resiste a ella, terminará imponiendo tarde o temprano la diversidad cultural y la pluralidad de individuos a los que responde la dinámica social.

BOCETOS, PALOS, ESTRUCTURAS, TRABAJOS, VAN CONFORMANDO POCO A POCO ESA GRAN FIGURA-METAFORA QUE CONFORMA Y RESPONDE AL IMAGINARIO INDIVIDUAL Y COLECTIVO (SUEÑOS, DESEOS, NECESIDADES, IDEAS IMÁGENES, FANTASIAS)- QUE SUGIERE PLÁSTICAMENTE LA SOLIDARIDAD Y LA CO-RESPONSABILIDAD DE TODOS FRENTE AL PODER.

TEMPO III. Calle-Plantá

La esperanza reside en aportar contracorrientes:

- ✓ Ecológicas: salvar el Planeta
- ✓ Cualitativas: calidad en todos los campos
 - ✓ Resistencia a la vida puramente prosaica
 - ✓ Resistencia a la primacía del consumo estandarizado
 - ✓ Resistencia a la tiranía del dinero
 - ✓ Resistencia a las imposiciones del Poder
 - ✓ Resistencia a la violencia



La dialógica de los mundos existentes creará otro mundo posible, policéntrico y/o acéntrico, en base a una *ética de la excentricidad*.

EN EL ESPACIO PÚBLICO- la calle, espacio sin trampa, espacio de todos- NO ES POSIBLE ACALLAR LA VOZ DE TODOS.

TEMPO IV. Cabra



La Metáfora del colectivo razonable, consciente de su propia fuerza –la Cabra conformada por un montón de personas que la decoran y en la que se acogen- desmonta el simulacro parapolicial en el que nos pretende torear el Sistema.

La voz de la gente, los sentimientos contra el Poder que escamotea la realidad, son imparables.

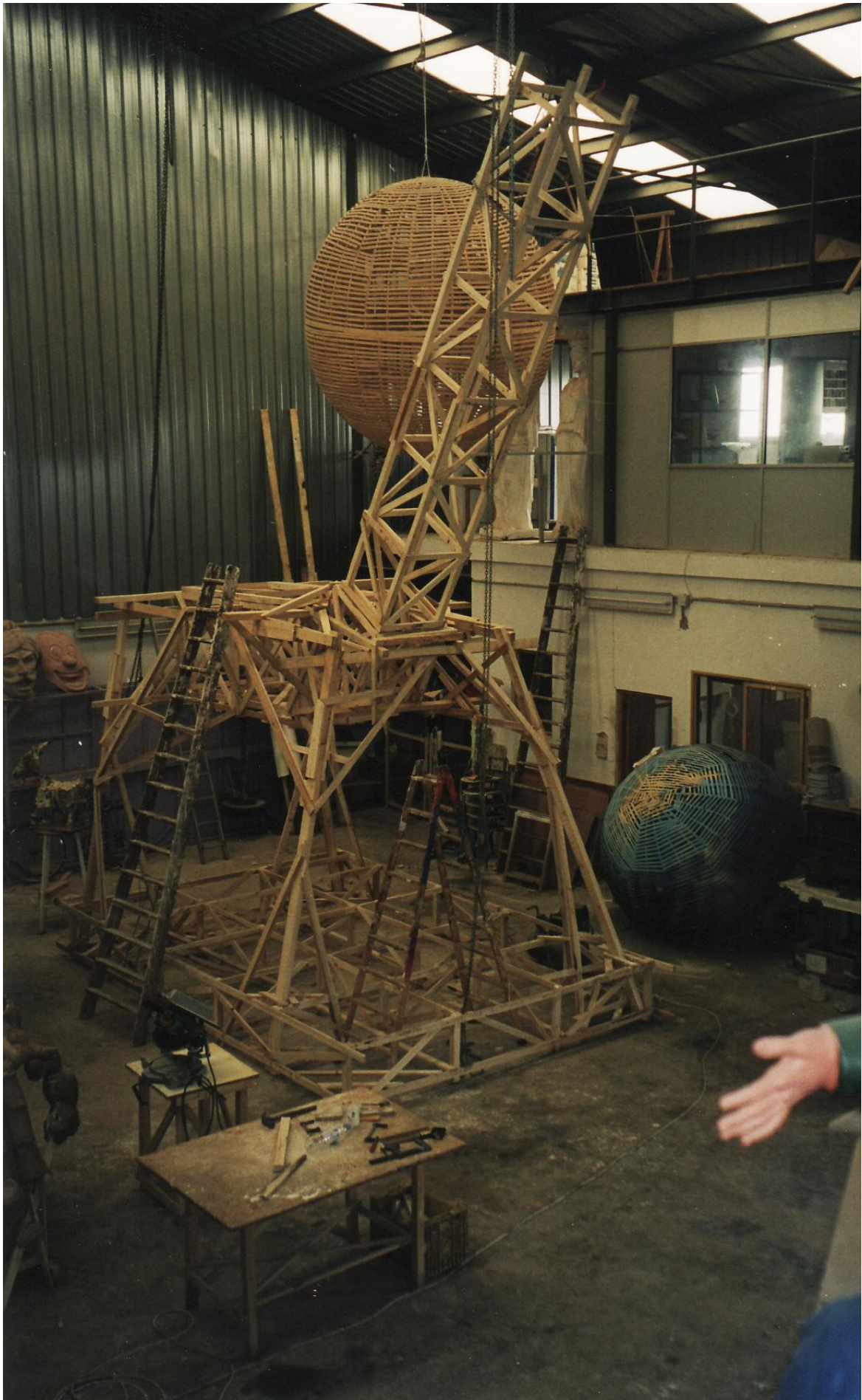
CABRA, CABRA, CABRA

TEMPO V. Crema

El movimiento continuo, la capacidad de creación, de renovación, el principio y fin de cada cosa, la sucesión en el espacio y en el tiempo, el terreno del recuerdo como alimento del imaginario colectivo, la majestad de lo efímero.

¡FUEGO!

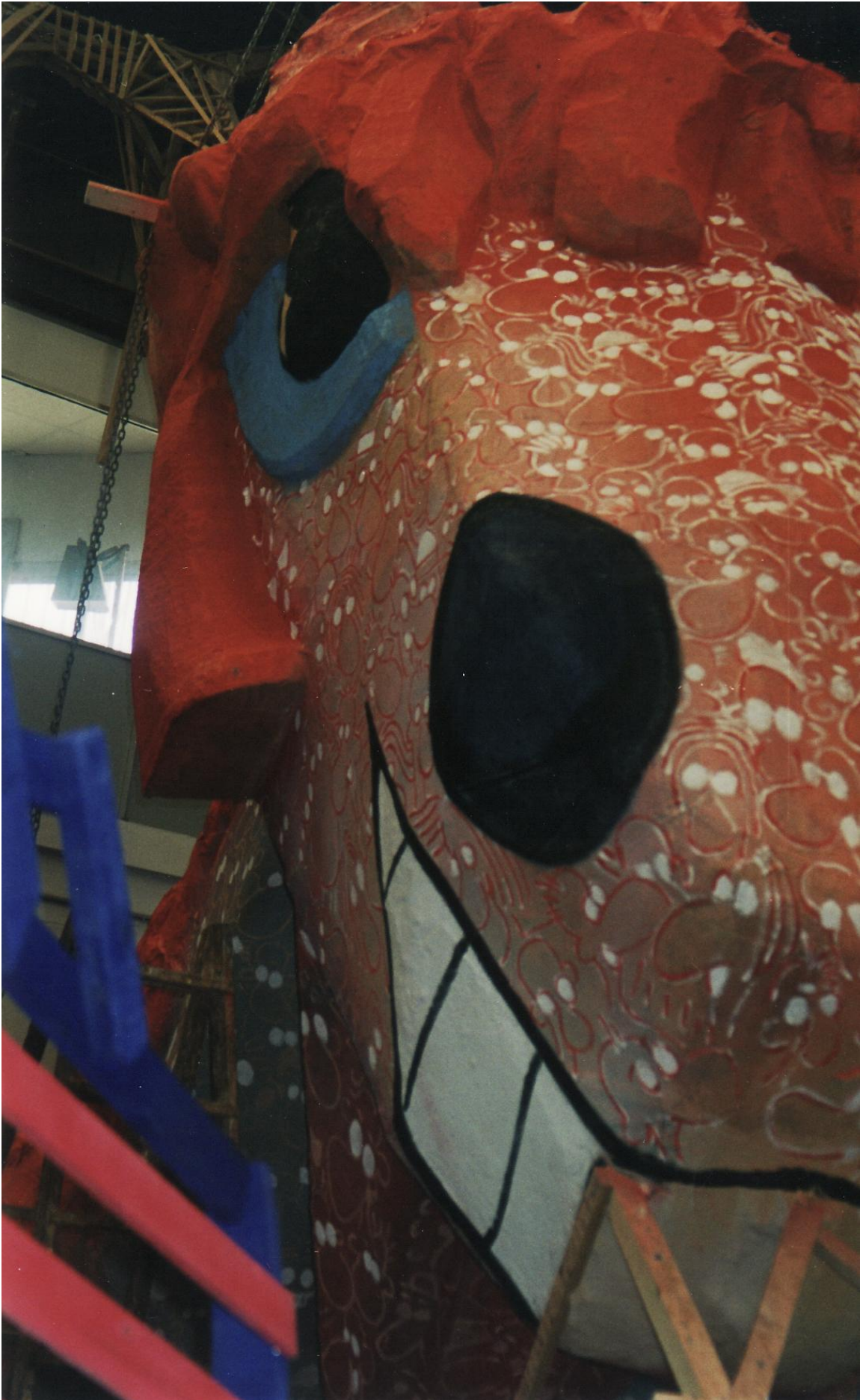


























4.3. PRACTICUM II: *RECUPEREM MEMORIA*



*En el año oficial de la memoria histórica, el abordar el tema de la recuperación de nuestro pasado aún reciente, por no estar todavía **elaborado** por el conjunto social de l@s español@s era, un asunto cuanto menos **delicado**. El miedo, la injusticia, el olvido, el engaño, el abuso, la dictadura moral, la opresión religiosa, la manipulación de la Inform., la cárcel, la muerte,... todo esto se nos aparcería como temáticas idóneas para desarrollar nuestro alegato.*

***Pero esto era una falla**, alternativa y diferente de lo políticamente correcto, pero una falla. Es decir, espectáculo, mensajes, colores, sorpresas, tamaño, sonrisa, crítica, poesía, humor. Pero no directamente drama, ni llamada al rencor, ni venganza justa. Y, sin embargo, el empeño directo era **no olvidar**, recuperar nuestros recuerdos y los de tod@s desde la perspectiva de personas individuales para sí elaborar los duelos y poder, ahora sí, **tranquilamente olvidar**.*

PRACTICUM II: RECUPEREM MEMORIA

Valencia. Falla Pza España

Marzo 2006



4.3.1. RECUPEREM LA MEMORIA COMO TEMA

Se cumplen los 75 años de la proclamación de la II República Española y la falta de reparación histórica y reconocimiento a todas las personas – en primer e innegociable lugar, las personas una a una y a los diferentes colectivos aparecen cada vez como más injustificada.



República, Revolución, Guerra Civil y Dictadura, constituyen una sucesión de acontecimientos que marcaron un periodo decisivo en el desarrollo social y político de nuestro país. Pero estos años (1931-1975), rápidos, ilusionantes, bravos y trágicos los primeros años (1931-1939), sordos, carcelarios, injustos y aún vigentes en muchos aspectos los años de la Dictadura. Estos acontecimientos se han explicado científicamente según las distintas ideologías de l@s explicador@s científic@s.

A los más de 40 años de la muerte del general asesino, las historias –que no la Historia- que parte a parte, recuerdo a recuerdo, sufrimiento a sufrimiento, conforman el relato de lo que todo aquello pudo suponer a eso tan indefinido que llamamos *pueblo español*, siguen sin atreverse a salir a la luz.



Salir a la luz como las calaveras de l@s desaparecid@s, las excavaciones en las cunetas, las fosas comunes en los cementerios –como el de Valencia– sobre los que se quiere edificar, las propiedades usurpadas, los puestos de trabajos destituidos, el patrimonio secuestrado, las infamias mantenidas como dogmas de Fe, la malintencionada educación de l@s niñ@s y l@s jóvenes, el sometimiento indigno de las mujeres,...

Visibilizarse y romper el silencio, ocupar el espacio público, originar polémica justo en el grado en el que la falta de libertad, o de tranquilidad de conciencia, o de capacidad de diálogo sincero, o la imposibilidad de la reparación porque ya es demasiado tarde, nos impiden dialogar.



La transición superficial que únicamente *cambió a los perros de collares*, pero que no trajo justicia ni, por tanto, reconciliación porque el bando vencedor continuó venciendo, no satisfizo a las víctimas populares de estas tragedias, y es claro que la misma derecha *nacional* comparte el Poder *democrático* en una sana alternancia con una centroizquierda siempre temerosa, que renunció a sus orígenes.

4.3.2. LA ELABORACIÓN DEL DUELO

Recordar para poder olvidar, dignificar a las víctimas para que puedan terminar la tarea de aceptar la pérdida. Reconocer el sufrimiento, la desigualdad, la injusticia, para compartir cierta normalidad con l@s demás afectad@s.



Evidenciar públicamente estas situaciones, representarlas sin filtros políticamente correctos, poder nombrar la pérdida, lo injustamente vivido, el agravio, para poder hablar de ello.

Representar estas situaciones en figuras, escenas, a través del tamaño, el color, el movimiento de secuencias y mensajes, para aflorar emociones, provocar opiniones, despertar polémicas y críticas.

Recolocar en primer plano público todo el conjunto que *conviene olvidar*, que *no hay que remover*, que *divide a l@s español@s*, para contribuir a la reparación histórica de las personas.

Posibilitar el reconocimiento público y sin ambages a l@s protagonistas de



todos o algunos de estos hechos, y el conocimiento de otras verdades y puntos de vista ocultos por los vencedores, sin que esto *origine otra tragedia fratricida*.

Utilizar un punto de abordamiento de la temática que no se base en lo trágico o la denuncia agria y directa de las injusticias vividas, sino que utilice lenguajes evocadores de la Memoria a través de objetos, símbolos escritos, slogans, dibujos, carteles, músicas, etc., que permitan un juego de intercomunicación a modo de imaginación guiada.

Recordar con fuerza, recordar a gusto, para –de nuevo siendo generosos– entre todos/as y de una definitiva vez, poder olvidar.

Sería ésta una guía para la elaboración del duelo, tras todos estos años de miedo, olvido y mala vida. Los fragmentos de memoria, los recuerdos de la gente presentados en la calle y revividos con esa gente y otra, irían redondeándose con aportaciones, comentarios y anécdotas hasta la hora misma de su *cremà*. Trabajaremos en esta travesía.

4.3.3. BUCLE TODO/PARTES. RESOLUCIÓN TÉCNICA DEL PROYECTO

La concepción del monumento deberá responder a las resultantes de su visita: es decir, siguiendo el análisis de M. BLACK anteriormente citado, la interacción permanente de las partes entre sí y con el todo deberá provocar la sensación de conjunto que buscamos en el@ espectador@. Básicamente, la movilización de emociones, la no imparcialidad, la crítica, el aplauso, la perplejidad, nunca el mensaje de una realidad maniquea dividida en buenos y malos, claros y oscuros. Hablaríamos así de una concepción global, geoméricamente circular, o más bien elíptica, si queremos adentrarnos en las elucubraciones barrocas que efectuamos en otras partes del trabajo.

Bien, ¿Cómo articular esto?



METÁFORA: *RECUPEREM LA MEMORIA*

METÁFORA	REFERENTE
2 FIGURAS ALEGRES FEMENINAS AIRE PICASSIANO	No Una; Pluralidad No Drama; energía Alternativas; no combatientes directos Fuera de la imaginería de propaganda clásica y lineal
INICIAN EL PASO	Movimiento Cambio Incertidumbre Superación Elaboración del Duelo
SOBRE UN MONTON DE RUINAS	Fragmentación del pasado: recuperado como explicación del presente y proyección de futuro Dignidad de recordar para poder olvidar Recordar para no olvidar Palabras perdidas
ATRAVESADAS DE ALCANTARILLAS HABITADAS	Resistencia Cárcel Clandestinidad

4.3.5. COMPOSICIÓN DEL MONUMENTO

El montón de escombros servirá de cobijo a mensajes, simbologías, elementos murales y principios de escenas que giran en torno al relieve dominante del terraplén fragmentado.



Este volumen central supondrá un nivel medio en el monumento: por encima, esa apuesta por el presente-futuro quedará encarnada en dos figuras más o menos concretas pero con los colores republicanos en sus cabellos, que de manera animosa inician el paso hacia delante. Por debajo, en el subsuelo que propician las alcantarillas que atravesarán la montaña de desechos, surgen las posibilidades del subsuelo, de la vida al margen, de la resistencia a la opresión y a las injusticias.

Las escenas se dispondrán en torno al eje central conformado por los dos montones de escombros, unidos y divididos por una reproducción de un Refugio antiaéreo a modo de túnel y pasadizo, por el que l@s espectador@s podrán atravesar el monumento, en una especie de paseo protagonista entre olvidos y desmemorias.



Escenas de infancia bajo el **nacional-catolicismo**, alegorías del hambre y el cotidiano estraperlo, un recordatorio a l@s desaparecid@s, unos cuadros repletos de fotografías de los años 40 y 50, autoridades eclesiásticas que nos guían espiritualmente hacia la autoridad suprema, el Caudillo brazo en alto.

Bocetos, variación de perspectivas, cálculo de efectos, medidas y maquetajes.

Nos disponemos a realizar los cálculos técnicos de materiales, resistencia, complejidad y facilidad de fabricación, despieces de los elementos de gran tamaño, precisión de los ajustes de las partes y del todo.

Y las previsiones presupuestarias, que, como siempre en este tipo de monumentos hechos con implicación e intencionalidad de comunicación social de mensajes en los que uno cree, resultaran rebasadas ampliamente.

Recapitulando:

Pensamos en el tema central, el Presente que pronto será Futuro y que se apoya y surge del Pasado, montón de recuerdos fragmentados. Pronto aparece el punto central del diseño, la acumulación entre las ruinas de ese pasado no tan lejano y que marca todavía el presente.



ESCENAS

- REFUGIO ANTIAÉREO DE VALENCIA: Letras Decó *Refugio Valencia*
Guernica
Tranvía Plaza Caudillo/Grao

- TABACALERA: Estraperlo
Miseria del pueblo
Expendeduría

- EMIGRANTE: Boniato
Pan de Franco

- DESAPAREGUTS: Miedo
Silencio
Dignidad

- HNO. DE LA SALLE JUGANDO
AL FÚTBOL CON BOMBA: Iglesia cómplice de la dictadura:
Obispo.

- NIÑO DE LA OJE: manipulación de la infancia, perversión de la juventud.
- CAUDILLO: pequeño, vulgar y gordito,, héroe agigantado de la Patria
- CARTEL DE FOTOGRAFIAS DE LOS AÑOS 40-50-60: realismo sentimental
- MUSICA AÑOS 40-50: ambientación, recuperación de infancia y juventud
- NEXO DE UNION: Los fragmentos centrifugados
 - De ruina
 - De escombros
 - De recuerdos
 - De memoria
 - De mensaje
 - De realidad

- LAS ALCANTARILLAS Y EL SUBSUELO: Opresión y clandestinidad

4.3.6. ARTICULACIÓN DE LENGUAJES.



Un monumento diverso, basado en la interrelación partes/todo y que se planteaba como objetivo la comunicación obra-espectador@s de manera que los resultantes (crítica, emoción, impacto, aportaciones,...) también formaran parte de la obra entendida de manera global, debería buscar el articularse a través de una pluralidad de lenguajes. En los capítulos anteriores analizamos los procesos

creativos y la función social de la obra desde enfoques siempre plurales, tanto de mensaje como de canales. Como resultado, esta variedad de aportación comunicativa (plástica, de mensaje, música, textual, fotográfica...) tendrá un protagonismo estético en los grafitis y escenas de comic que inundaban los elementos de la falla.



Contraimágenes de una “realidad” histórica.

El recurso al subsuelo, a lo oculto para sobrevivir, a lo underground, acentúa la doble visión del monumento: de un lado las figuras toman aire, acentúan su altura – ligera en el inicio de libertad de paso futuro- e incrementan, de otro, la presencia de los escombros, ruinas y fragmentos sobre los que descansan. Estos escombros encierran visiblemente un conjunto de recuerdos que la visión oficialista y bien pensante nos



quiere relegar al olvido: escenas de cárcel, de destrucción entre bombardeos y refugios, alcantarillas que rebosan clandestinidad, en suma, sufrimiento e infelicidad que derivan de la injusticia histórica no reparada.



Por encima de este mundo en ruinas, las distintas escenas quieren poblarse de figuras con apariencia de normalidad oficial que no llegan mas que al grotesco aspecto de la caricatura: pero la sensación percibida entonces es la de intranquilidad, el mensaje de enmascaramiento frágil de una realidad social cruda bajo esa apariencia bella y feliz de armonía, contento y religiosidad beata colectiva: la espantosa contigüidad de abundancia y escasez, de buen@s y mal@s, de vencedor@s y vencid@s: la obscenidad de la opulencia edificada sobre la desgracia de otr@s y con un espíritu bélico de exterminio y persecución, que no acabaría hasta la muerte del Dictador.

El enfrentamiento de las escenas de guerra con la penuria y el sufrimiento de las personas, las situaciones particulares en las figuras y en las escenas nos concretan - y, por tanto, nos acercan y nos hacen partícipes de esas circunstancias- historias escuchadas y recuerdos mas o menos lejanos, según la edad, en los que quienes siempre salen perdiendo son las personas, las **pobres, pequeñas y tristes personas**: carne contra acero, ser vivo contra materia hecha poder, máquinas como herramientas de muerte que derrotan individuos e ideales. Esta oposición, este punto extremo de contraste está en la base de la técnica expuesta del monumento sobre el que reflexionamos.

El sueño de la Cruzada, espectáculo trompetero de dominio físico, histórico y espiritual de aquella España caduca de curas, guardias civiles y soldados de alpargata que quiso ser un imperio metafísico sobre las conciencias



de vencedor@s y de vencid@s, imponiéndonos un devenir, se articula como materialización del Paraíso: en esa España de Franco habíamos llegado al fin de la Historia, la paz abundante, la armonía social en la seguridad de que Dios nos guiaba en el dominio del Porvenir.

La exhibición de figuras, escenas, fotografías, símbolos, mensajes, de aquella España, contrapuestas en ocasiones y en ocasiones acompañando a otras realidades muy diferentes, que también conformaban aquella realidad que se decretaba como única, es el método fundamental del trabajo de l@s artistas: a las fotografías, escenas, personajes extraídos de hemerotecas, libros de historia, películas y discursos, se contraponen otros que también fueron reales, aunque perdieran sus sueños. La falsedad del constructo mediático fascista hace aguas frente al reclamo del concepto de Humanidad. La gente, el pueblo aún es capaz –siempre fue capaz, pero no pudo exteriorizarlo- de contraponer a esos sueños de parafernalia imperial bendecida por la Iglesia y que se asentaban sobre la práctica esclavitud de media España, un verdadero, digno y humano sueño basado en las personas, capaz de vivirse con un futuro distinto y que debe de construirse en cuanto que únicamente somos con los demás.

Explicitando las contradicciones, descubriendo las alcantarillas de aquella realidad no tan monolítica, burlándose de los tantos años imborrables, exigiendo justicia y reparación para quienes mantuvieron la dignidad y los ideales por encima incluso de sus vidas, despreciando una sociedad que se edificó necesariamente sobre la opresión, la injusticia y la desigualdad, surge, sin embargo un monumento que denuncia sin odios ni soflamas dramatizadoras. Pero que no olvida, **ni quiere que olvidemos**, para impedir que sea lo mismo lo que no es igual.

Multifocalidad expresiva como plasmación de la realidad.



Volvemos a recordar que trabajamos con la idea de algo parecido al mito de obra total, es decir, unos trabajos organizados como monumento que recojan fragmentos (escenas, escritos, imágenes, personajes,...) de una realidad más o menos subjetiva –en este caso recuerdos, memorias-, y de cuyo conjunto e interrelación espectador@s/obras/autor@s se derive la percepción sensual (emotiva, movilizadora, pasional) que un mensaje, diríamos objetivo, pueda producir a nivel social.

Indisoluble del mensaje pretendido *Recuperem Memoria*, articulado en fragmentos y aportaciones individuales, el modo o los modos expresivos intentaremos que abarquen distintos materiales, medios y elementos. Nos planteamos trabajar, a nivel de lenguajes, en varios planos

- **Lenguajes plásticos: escala, volumen, color.**

Como trabajos de arte de calle en el ámbito de las fallas, los mensajes rápidamente se someten a escalas; escalas de intención, escalas de representación, escalas de construcción.

La definición plástica del monumento pasa por su concreción en dichas escalas, que se relaciona definitivamente la relación todo/partes, impacto, imagen final, relación espectador@s/obra, almacenamiento y transporte, presupuesto. La resolución de las proporciones o relación interna entre elementos condiciona directamente la expresividad del monumento.



La articulación de los volúmenes responde a la categorización e interrelación de los distintos elementos de la falla. El estilo de modelado, en función directa a las técnicas de construcción, delimita y caracteriza el lenguaje comunicativo que utilizamos para llegar al público.

El empleo de los distintos materiales nos da ocasión para la investigación, el tratamiento y la matización de las texturas. El lenguaje propio de cada material se manifiesta en los acabados, y los efectos responden al dominio que de la escenografía y trabajo de los espacios escénicos de la calle puedan manifestar l@s artistas.

El color es habitualmente el vehículo de comunicación de sensaciones entre la obra y el espectador@ más sencillo, directo, inmediato. Pero el color tapado con técnicas academicistas, amaneramientos diversos y estilos uniformados a menudo obstruye esta comunicación, derivando la percepción de la obra hacia un sospechoso *buen gusto* socialmente considerado. El color habla por si mismo y en nuestro estilo de trabajo el empleo del color tiene entidad propia, expresa, define, es un lenguaje en todas sus acepciones.

- **Lenguajes escritos**

Dentro de la tradición de los monumentos falleros, que a la vez arranca de los *llibrets* o explicaciones escritas de los acontecimientos cívico-religiosos del barroco efímero valenciano, la importancia de la palabra impresa acompañada de simbolismos e imaginería de representación ha tenido rango de indispensabilidad. Sin embargo, en la realidad de los monumentos, el *llibret* no sólo no responde al verdadero trabajo realizado para confeccionar la falla, sino que, la mayoría de las veces, se efectúa por encargo, o sin mayor interés, y, por supuesto, se acomete por personas ajenas – poetas- al taller en donde se cocina el monumento. El resultado además de mostrar escaso interés y muchas veces poca calidad literaria, esconde grandes cantidades de

ideología conservadora de tópicos, lugares comunes y proclamas sociales reaccionarias.

Pensamos que para nuestro monumento los grafismos, *grafitis*, slogans, caligrafías, proclamas, etc. constituirán un lenguaje más cercano a la estética que abrigan nuestros mensajes centrados en Recuperem Memoria, a la vez que l@s espectador@s no se encontrarán guiados hacia un objetivo determinado por burdas cuartetas atemporales.

- **Otros lenguajes**

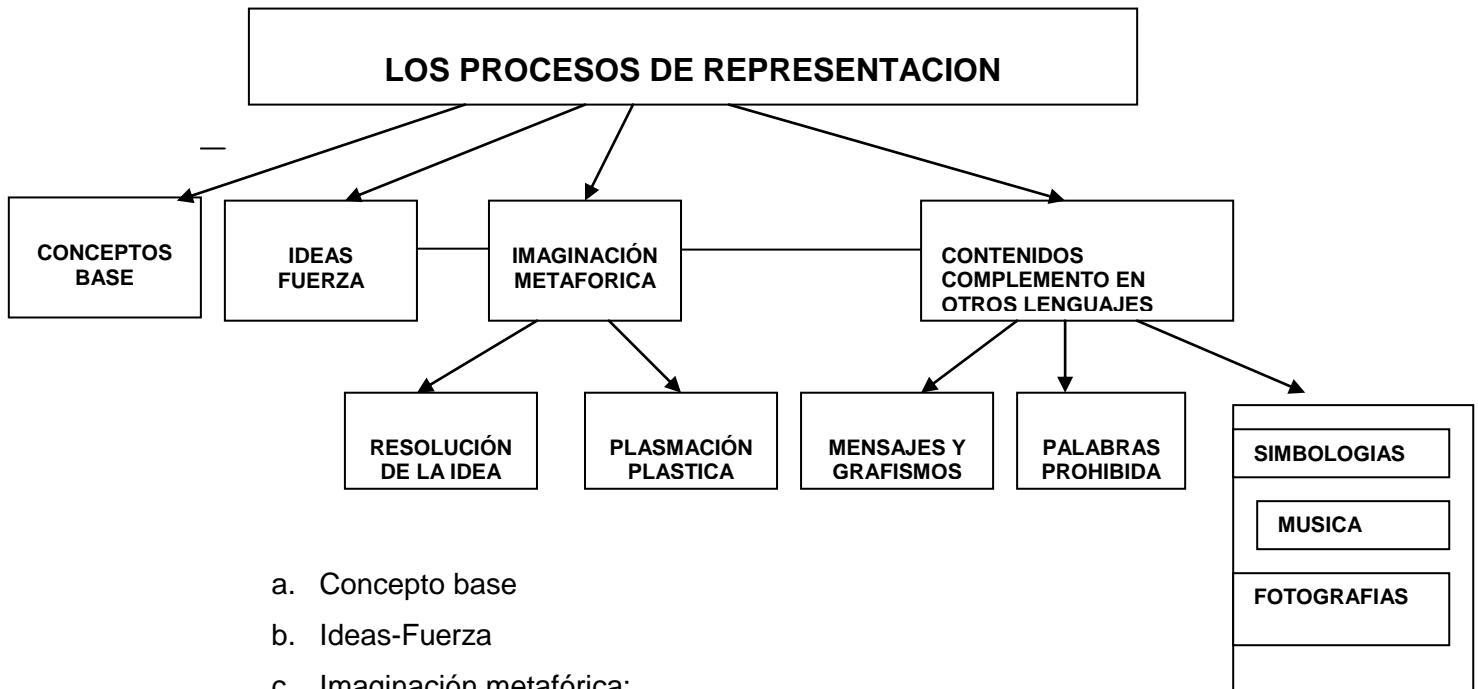
La reproducción de carteles de época, banderas, simbologías, apoyados por imágenes representadas con técnicas de cómic reforzará y complementarán este esfuerzo comunicativo.

Los cuadros con fotografías de la época años 40-50, la reproducción de obras emblemáticas (Guernica), la selección musical de la postguerra, ayudarán a crear un espacio que centre un tiempo (época) que envuelva y provoque a l@s espectador@s.



4.3.7. LOS PROCESOS DE REPRESENTACION MATÉRICA.

Analizaremos el proceso de creación de la falla “Recuperem memoria” según cuatro instancias de trabajo creativo interrelacionadas, no sucesivas, según el cuadro:



- a. Concepto base
- b. Ideas-Fuerza
- c. Imaginación metafórica:
 - Resolución de la idea
 - Plasmación plástica
- d. Contenidos de complemento en otros lenguajes:
 - Mensajes y grafismos
 - Palabras prohibidas
 - Simbologías, slogans
 - Fotografías postguerra,
 - Músicas

a. CONCEPTOS-BASE.



Extraemos de lo escrito hasta ahora:

- Multidimensionalidad expresiva
- Pluralidad de enfoques
- Carácter no dramático de la obra global
- Energía, potencia
- Estética alternativa
- Impacto que movilice al espectador
- Gran tamaño como técnica del Arte de Calle
- Color puro
- Apoyo del dibujo, técnica de cómics
- Trabajo de las texturas como mensaje
- Composición del monumento como objeto suma de objetos
- Trabajo de volúmenes; tratamiento escénico
- Denuncia del olvido y la injusticia
- Crítica social
- Reivindicación histórica
- Recuperación de recuerdos
- Persona, individuo, como protagonista y destinatari@ de la obra
- Interrelación de los objetos e imágenes con los contextos históricos y de actualidad



- Abordamiento de la temática según los bucles irresolubles: razón-afectividad, sujeto-objeto, individuo-colectivo,...
- Fragmentación del pasado (recuerdos) en escenas
- Símbolos, escenas, imágenes, palabras perdidas como línea base de trabajo
- Claridad, sencillez, en formas y contenidos
- Postura de reivindicación de la reparación social
- Rehabilitación de lo olvidado

b. IDEAS-FUERZA.



Los conceptos los agrupamos en ideas, fuerzas de creación.

- Lo nuevo camina sobre el pasado, incorporándolo al futuro
- Colores republicanos igual a futuro en democracia
- La femeneidad sobrevive a la catástrofe, y la vida continúa
- El recuerdo, la memoria de lo realizado entre tod@s (República, Revolución Social, Guerra Civil, Dictadura) debe resituarse



desaparecid@s

- En el espacio público –la calle- se presenta un monumento a lo ocultado, perseguido, ninguneado por quienes han representado el Poder: en sí, esto ya es una denuncia y una reivindicación social



c. IMAGINACIÓN METAFÓRICA.

Para elaborar las escenas, contenidos y elementos definitivos del monumento, la imaginación trabaja sobre los conceptos base y las ideas fuerza, apoyándose documentalmente y en distintas colaboraciones. La transformación de todo ello en imaginaria, representación escenográfica, contenido literario y plasmación emotiva



escarba en la definición jesuítica de *imágenes que muevan al@ espectador@*, a través de objetos y elementos resultantes del trabajo de concreción metafórica, y aterrizaje de los distintos fragmentos interrelacionados que deberán conformar el todo de la obra.

Distinguiríamos dos momentos en este proceso:

- Resolución de la Idea
- Plasmación Plástica

Resolución de la Idea

- Metáfora de personificación en el tema general:



- Figuras femeninas como representación del presente hacia el futuro que se asienta en el pasado
- Representación figurativa-no figurativa como resolución expresiva lejos de la estética propagandística o combativa estilo años 30
- No una figura sino dos para concretar la pluralidad no heroica: serán más o menos mujeres, llevarán los colores republicanos y estarán decorados con escenas, símbolos y palabras olvidadas o perseguidas
- Invitación, a través del carácter no dramático del monumento, a la colaboración de tod@s en la elaboración de la Memoria Colectiva (catarsis social)

- Metáforas de personificación:

- Educación nacional-católica: niño azul de Juventudes que juega a la guerra



personificado, comercio indigno

- Curas y obispos en situaciones poco serias; Iglesia opresora y colaboradora de la Dictadura
- Hambre, estraperlo: boniato

- Marco de interrelación
 - Los elementos y objetos responden a recuerdos que reivindican la Memoria individual y colectiva
 - El monumento como conjunto deberá ser *otra historia* o conjunto de otras historias frente a los continuos procesos de falsificación de la historia

Plasmación plástica

- 2 Figuras de mujer (14 mts.) de aire poco figurativo e influencia parcialmente picasiana con los colores de la República en el pelo
- Las 2 Figuras inician el paso sobre un montón de ruinas, irreductibles fragmentos del pasado que componen la Memoria Colectiva
- La Figuras están decoradas con grafismos, carteles, símbolos, palabras, que amplían y diversifican los mensajes
- El montón de ruinas está atravesado por alcantarillas de clandestinidad
- Cárcel, injusticia, campos de concentración
- República como esperanza de reforma y cambios sociales: Cabellos republicanos de las mujeres, presos con los colores de la República.
- Resistencia popular al golpe de estado e invasión extranjera: Milician@s frente al aparato militar fascista
- Revolución social frente al “alzamiento nacional”: Frases
- Bombardeos sobre población civil como técnica de guerra. Refugio
- Guerra, lucha y derrota del pueblo
- Caudillización generalizada: Franco, ese ninot
- Militarización de la sociedad: niño de la OJE con rifle de madera
- Guardia Civil como represión social, rural, militar
- Resistencia, maquis

- Emigración: boniato, pan de Franco
- Hambre y estraperlo: estanco fraudulento
- Cura de la Salle jugando al fútbol, Obispo regordete diciendo mentiras: Iglesia como corresponsable del Horror
- Miedo, silencio, desaparecid@s

Contenidos de Complemento en otros Lenguajes.

- Palabras prohibidas durante la dictadura (grafitis)

Solidaritat	Pueblo	Justicia
Temple	Democracia	Clandestinos
Ideales	República	Valor
Fets	Cárcel	Voluntad popular
Sindicat	Demandas sociales	Revolució
Acció	Trabajo	Clase
Antifeixisme	Unidad	Pau
Treball	Raó	Utopia
Lluita llibertat	Dignitat	Paz
Comunismo	Sí	Votació



➤ Mensajes y grafismos

El pueblo español tiene un destino que lo guía hacia una estrella

- Rehabilitació
- Reparació Social
- Reconeiximent

➤ Simbologías

Victor, exlibris de Franco	Torero español
Banderas republicanas	Curas, campesinos, guardias civiles
Banderas cenetistas	Reproducción a escala del Guernica
¡No Pasarán! En imagen-reproducción de fotografía	Memorial a los Desaparecidos

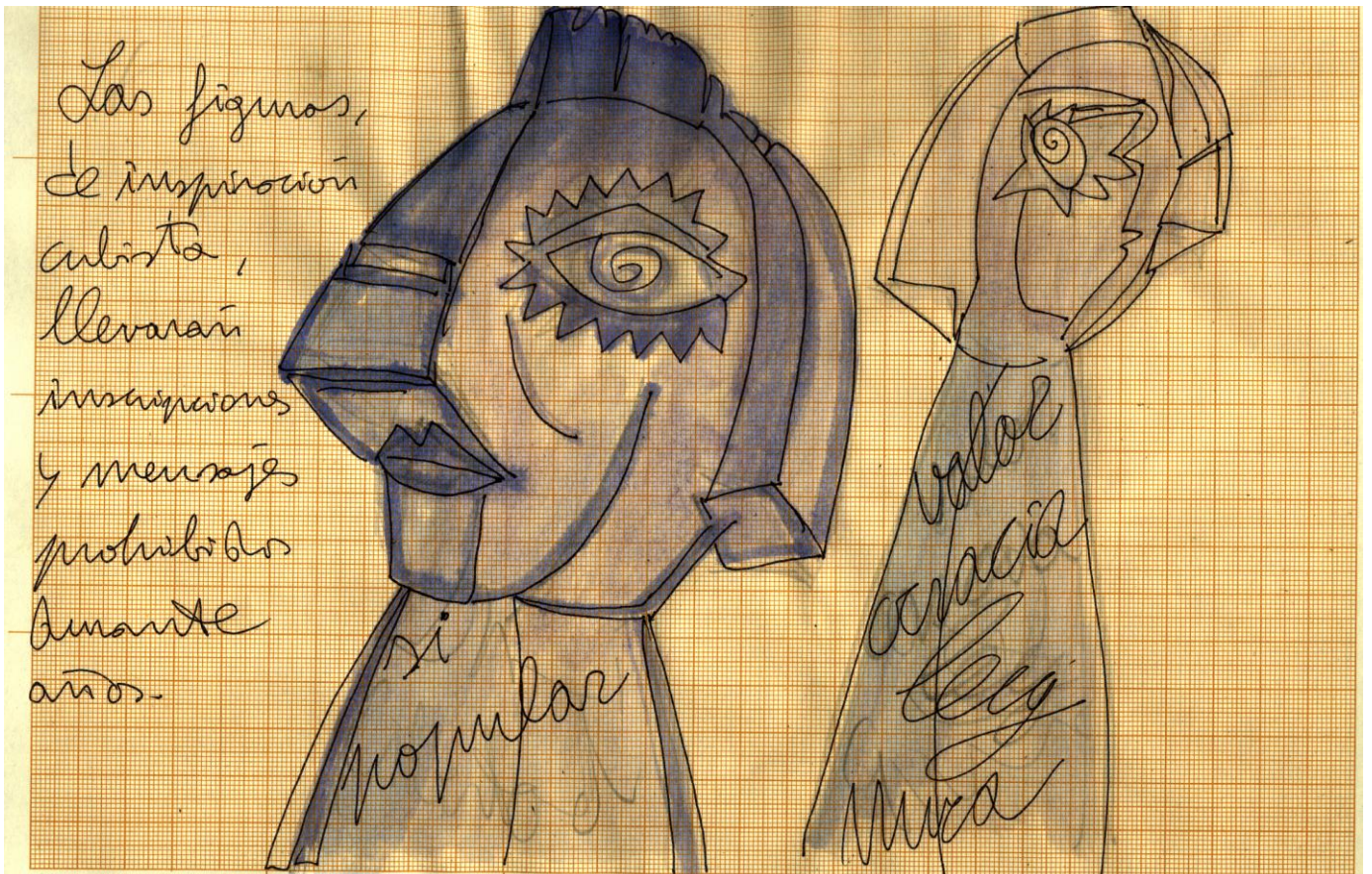
- Fotografías civiles de los años 40-50-60 (Dictadura)
- Músicas años 40-50

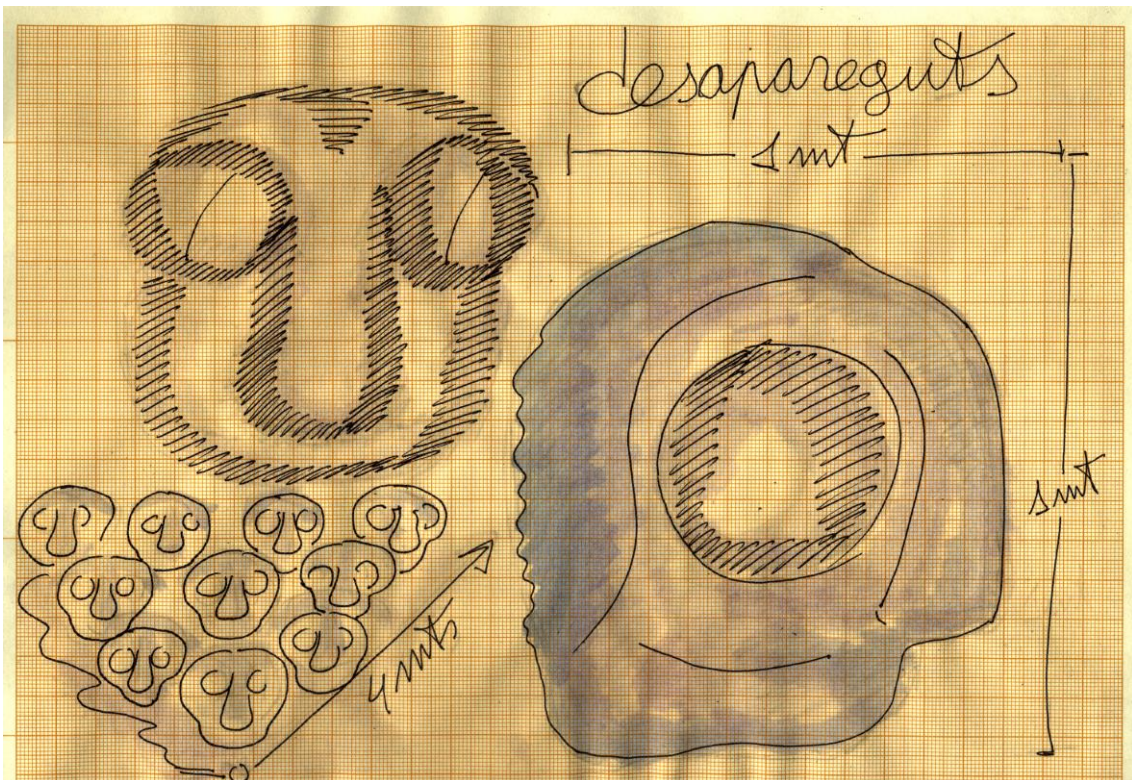
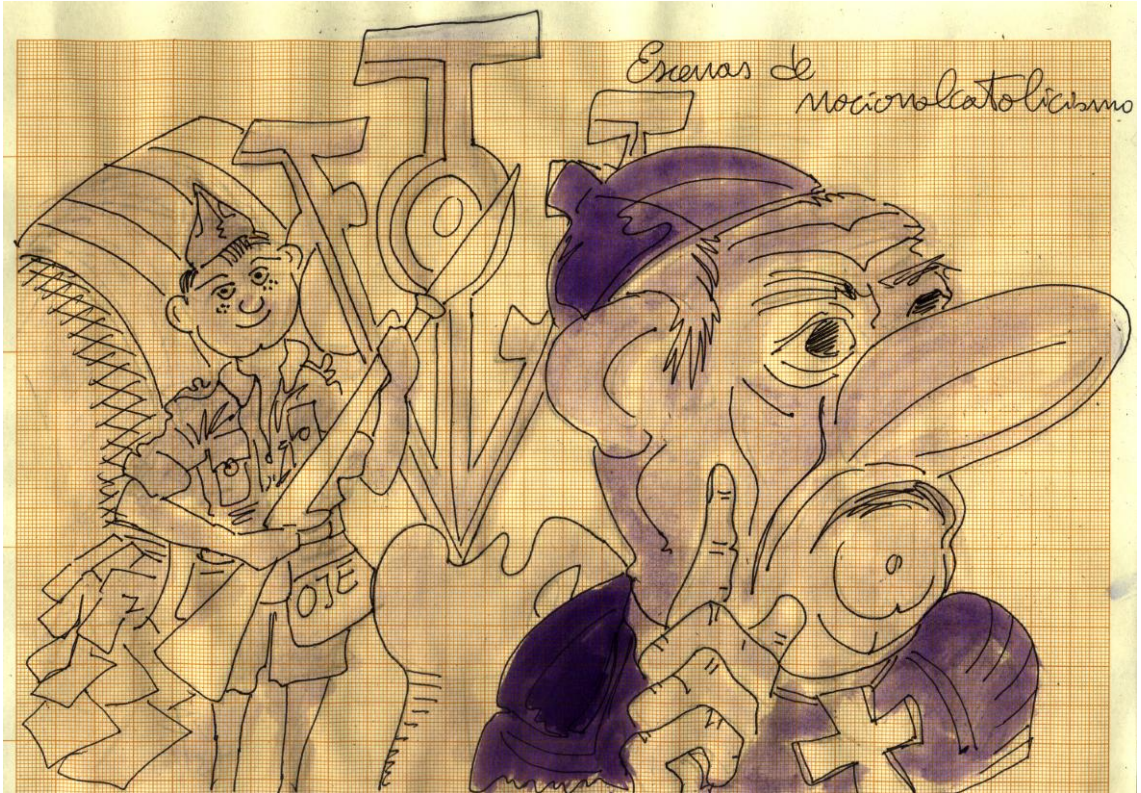


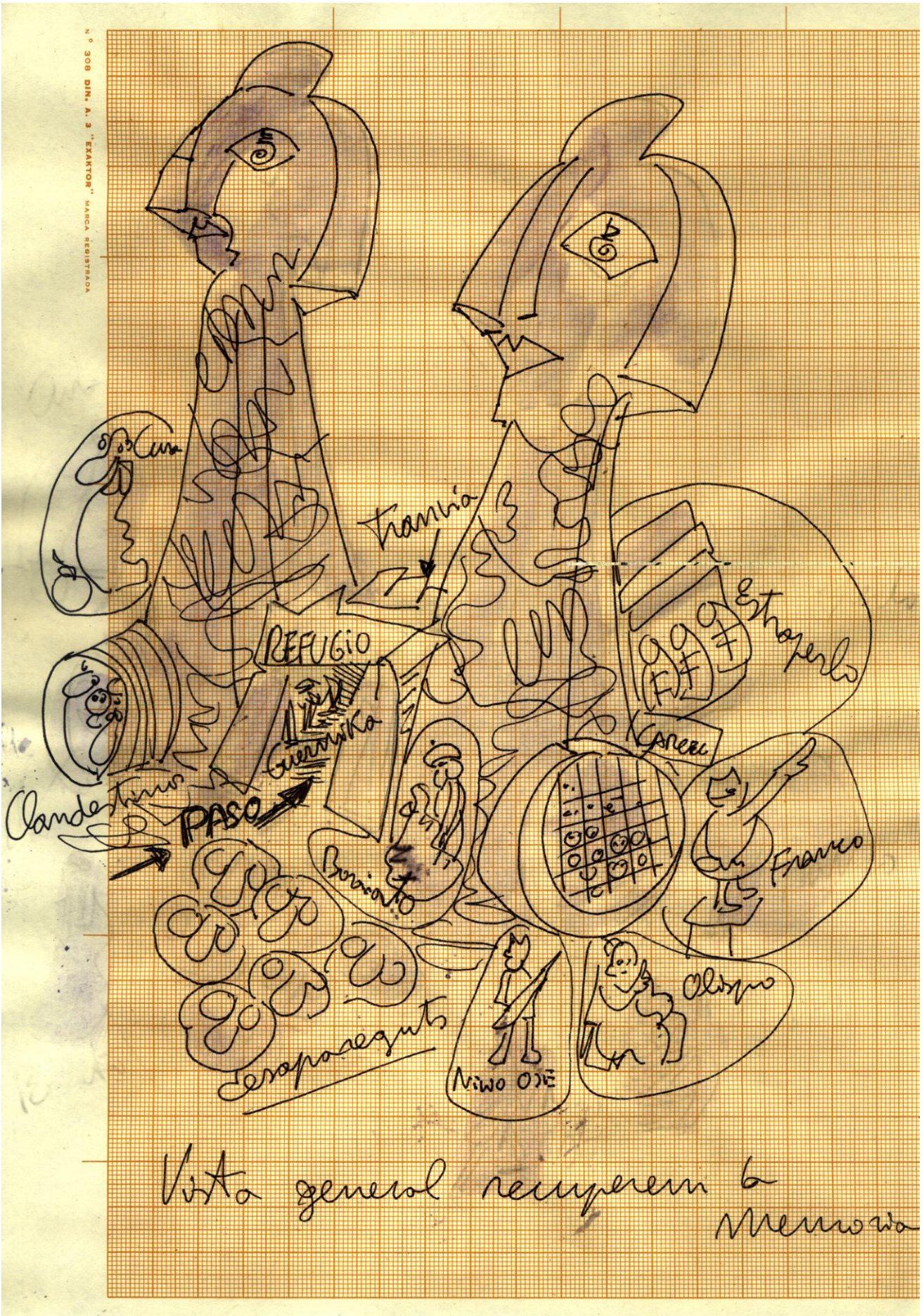
4.3.8. CUADERNO DE TALLER.

Cuando un trabajo no sólo lo es en terrenos de análisis o investigación teóricos, sino que responde a ese espíritu de obra global desde el que nace, intenta experimentar sus tesis en la práctica.

En esta ocasión distintas circunstancias han propiciado este hecho. Sirva el Cuaderno de Taller como guión práctico y gráfico de este proceso.







Ejercicio.

¿Cómo articular la imagen de aire moderno y poco serio que irradian las dos figuras centrales con la gravedad de los mensajes y la contextualización de los recuerdos que pretenden conformar la Memoria Histórica, de manera que el conjunto del monumento pueda comunicar distintas opciones al espectador, siempre desde una cierta coherencia y nunca desde la óptica de lo dramático pero sin frivolidad? Complicado.

Primeramente, intentamos hacerlo jugando con la contraposición aparente figuras/montón de escombros, tanto a nivel de forma como de volumen y, sobretodo,



de color. Las diferentes texturas, los materiales empleados, los acabados aportarán esa contraposición, dentro de la unidad total de la obra que caracteriza esta falla.

En segundo lugar, acercando al/a las espectador/a a cada una de las imágenes y detalles de la Falla, posibilitando incluso el paseo por el interior del monumento (Refugio)

Además, las músicas y fotografías años 40-50-60 provocarán un acercamiento y un reconocimiento del@ la espectador@ de cierta edad en los elementos del monumento.

Para el público en general más joven, utilizaremos palabras, mensajes, simbolismos, slogans, poemas y una serie de reproducciones de imágenes y fotografías bastante conocidas, de forma que la función pedagógica o divulgadora de aspectos poco conocidos de nuestro inmediato

pasado se apoye en elementos atractivos, en el marco de un monumento de arte de calle.

El estilo de humor cercano a la ironía con el que se tratan los temas (estraperlo, educación nacional-católica, hambre, emigración), envuelve la totalidad de la Falla, creando un ambiente tolerante que posibilita incluso la presentación de una especie de monumento a l@s desaparecid@s o, también, la caricatura temática (el Dictador brazo en alto pero bajito y regordete) y matérica (hecho con cuatro palos, trozos de sacos de harina y papeles de periódico viejos) de Franco sin que ello produjera, a la fin, ningún incidente.

Construimos.

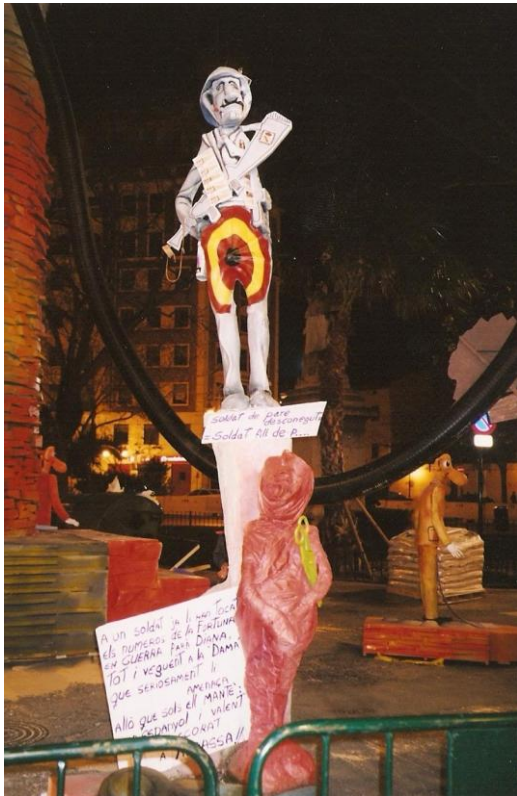
Lo primero será resolver el cómo deshacer el *cadafal* tradicional de la Falla en un elemento central que en este caso son dos, unidos-separados por un túnel por el que pasarán l@s espectador@s.

Plantaremos dos Figuras que descansan sobre un montón de escombros: cada una de las dos torres que amazonan figura y montón de escombros está más allá de los 12 mts., y deberemos construirla en tres tramos. Técnicamente, las dificultades estarán en la resistencia, el ensamblaje con adecuados perfiles curvos y la resolución de modelado y acabados a tramos, dada la imposibilidad de montarlos enteramente en el taller.

Planos correctos y maquetación de elementos dan paso a pruebas y ensayos.

La unión-separación de las 2 piezas centrales la resolvemos mediante el Refugio que, en realidad, será un acople de techo entre dos torres resueltas en su lastrado y sujeción de manera individual.

En la construcción de los montones de ruinas sobre los que se basan las torres-figuras femeninas, ensayamos el entronizamiento de unas enormes tuberías de material plástico, que materializarán las alcantarillas de la Dictadura, en donde se vive como se puede: cárcel, clandestinidad, miseria y miedo, pero en el alegre lenguaje de cómic.



Los perfiles extremos de las figuras constituyen un delicado trabajo de carpintería en base a piezas curvas o “dogas” sobre las que se apoyarán las “varetas” de madera delgada, de modo que tomen forma los volúmenes calculados.

El modelado de cada una de las cabezas debe responder por un lado, al cálculo estructural y de altura contemplado, a la vez que ser capaz de comunicar ese mensaje no dramático y sereno de *monigotes* que muestran y acompañan todo el berenjenal de contenidos que resisten los cuerpos sin brazos pero grandemente expresivos, y que conforman las escenas del conjunto del monumento.

Los recuerdos serán escenas.

Las letras **decó** de cualquiera de los refugios antiaéreos valencianos indican la puerta del habitáculo. El Guernica a un lado y la reproducción pictórica de una foto del tranvía años 40 Pza. Caudillo-Grao acompañarán el transito de I@s espectador@s de un lado a otro del monumento.

La emigración, el hambre, cotidiana realidad para mucha gente, se representará en las figuras de un hombre del pueblo que acompaña un enorme boniato.

Un desenfadado estanco con bandera y tres sonrientes estafadores/as encarnan el estraperlo. Un niño azul vestido de la OJE con fusil de juguete soporta las lecciones de moral que le da un orondo obispo sonrosado, y de fútbol con bomba incluida de un Hermano de la Salle un poco bribón.

Grandes Cabezas de granito solemnes pero no intimidatorias, en estricta y geométrica formación, homenajean y denuncian el hecho de l@s desaparecid@s.





El fantoche de papel de saco y palos, subido a una mesita y de riguroso uniforme africano preside –por la irreverencia que aparecer aquí supone- el monumento, y acapará sin duda fotografías, visitas y comentarios.

Se nos ocurre convertir a las dos Figuras que componen los elementos centrales de la Falla en testimonio de una época, incorporándoles imágenes, reproducciones, slogans, palabras... mayormente prohibidas durante los 40 años de dictadura. Años que no consiguieron lo que casi han conseguido los 30 años de democracia posteriores, hacer que se olvidaran, que se perdieran como si nunca hubieran existido, como si no fueran parte de nuestro devenir histórico



Carteles y fotografías como la de la Proclamación de la República, y palabras libres, y conceptos que hoy suenan extremistas, desfasados, como dignidad, razón o revolución, van apareciendo en colores y tamaños diferentes.

Escenas de cómic que reproducen acciones bélicas o actos propagandísticos, se complementan con banderas y signos.

El poema “*El pueblo español tiene un destino que lo guía una estrella*” se repite como una caligrafía escolar, sobre una bandera rojinegra, al pie de la efigie de **Buenaventura Durruti**.

Todo lo que compone el monumento forma parte del *recuerdo colectivo del pueblo*, completa y contrapone otros recuerdos e historias parciales, sesgadas o



falseadas que desde siempre se nos aparecían como verdaderas.

Es conveniente que recuperemos una Memoria nutrida de Todas las memorias.

Originalidad y Diferencia.

Innovación no quiere decir *Kitch*, repetición en el siglo XXI de una composición cubista, o surrealista, o de cualquier otro movimiento artístico o decorativo que tuvo éxito en su época.

Teniendo esto en cuenta, y buscando compromiso con el momento que vivimos nuestro taller practica el trato directo y claro con los materiales que utiliza, y dentro de un estilo algo *monigotil* –ya que estamos hablando de fallas- es moderno o más bien contemporáneo porque no parte de prejuicios artísticos o de estilo, ni de protagonismos vanguardistas, ni siquiera compite en las categorías importantes.

Por esto nuestro taller es importante, precisamente por actuar inesperadamente, por tener su base en la libertad de acción incluso por encima de las limitaciones presupuestarias, por tener muy clara su tendencia ideológica libertaria y por basarse humanamente en la amistad y la colaboración entre un equipo de amig@s. *Amig@s que hacen, transportan y plantan* en la calle arte de comunicación social.

Nuestros trabajos no son exactamente falleros; las gasas, como acabado, los motivos y los temas, las figuras de papel de periódico, o tan sólo de estructura de madera, las reproducciones fotográficas del Trío de las Azores o del Eje del Mal, el uso de elementos de deshecho como tuberías, cables, basuras diversas, la poca escrupulosidad de la perfección en lo innecesario, nos sitúa un poco al margen del mundo fallero actual, aunque esto no supone menosprecio alguno a l@s compañer@s artistas y artesan@s.

La falla *Recuperem Memoria* es irrepetible, se quemará para siempre. No está hecha de moldes, ni de refritos, y ha sabido mezclar materiales nuevos y apoyos técnicos extrafalleros con las técnicas de construcción y las materias tradicionales de los monumentos del fuego.

Y su memoria vendrá a formar parte de la Memoria de las Fallas.



4.3.8. DVD.: LA MEMORIA HECHA FALLA.

Intentar utilizar un medio de comunicación como el audiovisual en soporte DVD como parte integrante de la tesis supone añadir otra posibilidad de comunicación en otros lenguajes (imagen, sonido) a la de por sí propia de estos trabajos –el texto-, y a lo aportado como trabajo real que se explica en estos capítulos como Practicum. Seguramente la novedad o poca experiencia en este medio disculpará alguna carencia fácilmente apreciable en el resultado. A continuación transcribimos el texto:

Texto.:

El recuerdo de un recuerdo, ¿es todavía recuerdo?



Queremos recuperar la memoria de una falla plantada en la Plaza de España, que a su vez quería recuperar la memoria de todos. Una falla, en tanto que expresión pública de unos sentires colectivos más o menos extendidos, que se concretó en la comunicación plástica de unos mensajes que aportan espíritu crítico a ese imaginario social tan manipulado en que nos movemos los ciudadanos de esta Valencia pacífica y bien nutrida. Esta Valencia, digo, en la que – como diría el Aznar por boca del pensamiento único neoconservador- *parece habríamos llegado ya al fin de la Historia.*

El recuerdo de esta falla todavía resulta incómodo, distorsiona la bobalicona monotonía del vacío lighth, pero continúa siendo atractivo. Y atrae porque es espectáculo, esencia misma de la fiesta de calle.

El espectáculo de esta Falla era un alegato contra las formas de olvido, o más bien un golpe a las conciencias de todos/as y cada uno/a para que no tengamos miedo de recordar, de recuperar una

memoria –memorias- y un pasado –pasados- doloroso: y así, entre todos/as intentar ir superando el agujero oscuro en el que la falta de ética, valentía y agradecimiento de los falsos héroes de la transición dejó a una España que tanto y tanto debe a aquellos miles de compatriotas, conciudadanos o familiares que –ellos sí- tanto arriesgaron y perdieron para que en este país se pudiera, por ejemplo, vivir.



La Falla *Recuperem Memoria* evidenciaba una realidad aún vergonzosa, más o menos oculta, disimulada, callada, y de la que todavía tenemos miedo de hablar a los 30 años de la muerte del enano prepotente. El imprevisible tema del monumento se sustanciaba en la denuncia de la discriminación histórica, moral, cultural, política y social con la que la facción vencedora de la Guerra Civil (Capital, Iglesia, Ejército) castigó a su pueblo rebelde; pero, señores, esto era una falla, y la crueldad estaba ausente en el tratamiento de las escenas, y no había rencor hacia las figuras protagonistas, ni denuncia visceral de las iniquidades cometidas e impunes. Lo que, sin embargo, se apreciaba era la seriedad en el retrato de la injusticia hacia las personas y la constatación de la necesidad de la reparación histórica, camino éste que aún debemos recorrer colectivamente para elaborar el duelo como es debido. Para así, por fin, poder olvidar tranquilos.

En esta falla recordamos las dos grandes figuras (14 mts) de mujer que iniciaban el paso sobre un gran montón de irreductibles escombros, entre los que se sobrevive como se puede en las alcantarillas. Mediante técnicas muralistas de representación de imágenes, palabras y simbologías sobre dichas figuras y escombros, los artistas del Taller de García Nadal repasábamos a pinceladas las circunstancias de lo que fueron República, Revolución Social y Guerra Civil. Las escenas de la Falla y las figuras que las ilustraban eran recreación de algunos aspectos de la larga y penosa Postguerra, complementadas con fotografías y con músicas de la época.

La consideración de las texturas como materia expresiva, o el sincero colorido que los artistas aplicaban a los elementos del conjunto resultaban inseparables del mensaje potente que el monumento conseguía irradiar.



Recordando a *Josep Renau*, cuando decía aquello de que *“un cartel es un grito pegado a la pared”*, esta falla fue un clamor imposible de silenciar en la calle. Quien la vio cuando estábamos plantándola, la gente que luego preguntaba, los emocionados comentarios, artículos y la importante presencia en los medios, la significativa ausencia de premios la percepción misma del monumento realizado y la constancia de que también pueden hacerse fallas así, y de que no hay por qué abandonar el terreno fallero a los amaneramientos estéticos, los excesivos dineros, la ausencia de toda crítica social y la consecuente domesticación de artistas a los que estamos tan acostumbrados, son las conclusiones de este corajudo intento

FINAL

Hay noches
O siglos enteros
en que uno no está para explicaciones,
en que vosotros preguntáis unas cosas
y nosotros contestamos con otras,
que parece que son las mismas
o aún incluso más que las mismas.
Por mi parte deciros
Que comencé sola
Lo que deberemos terminar entre todos,
Porque escapar del laberinto
Es salir del Minotauro.



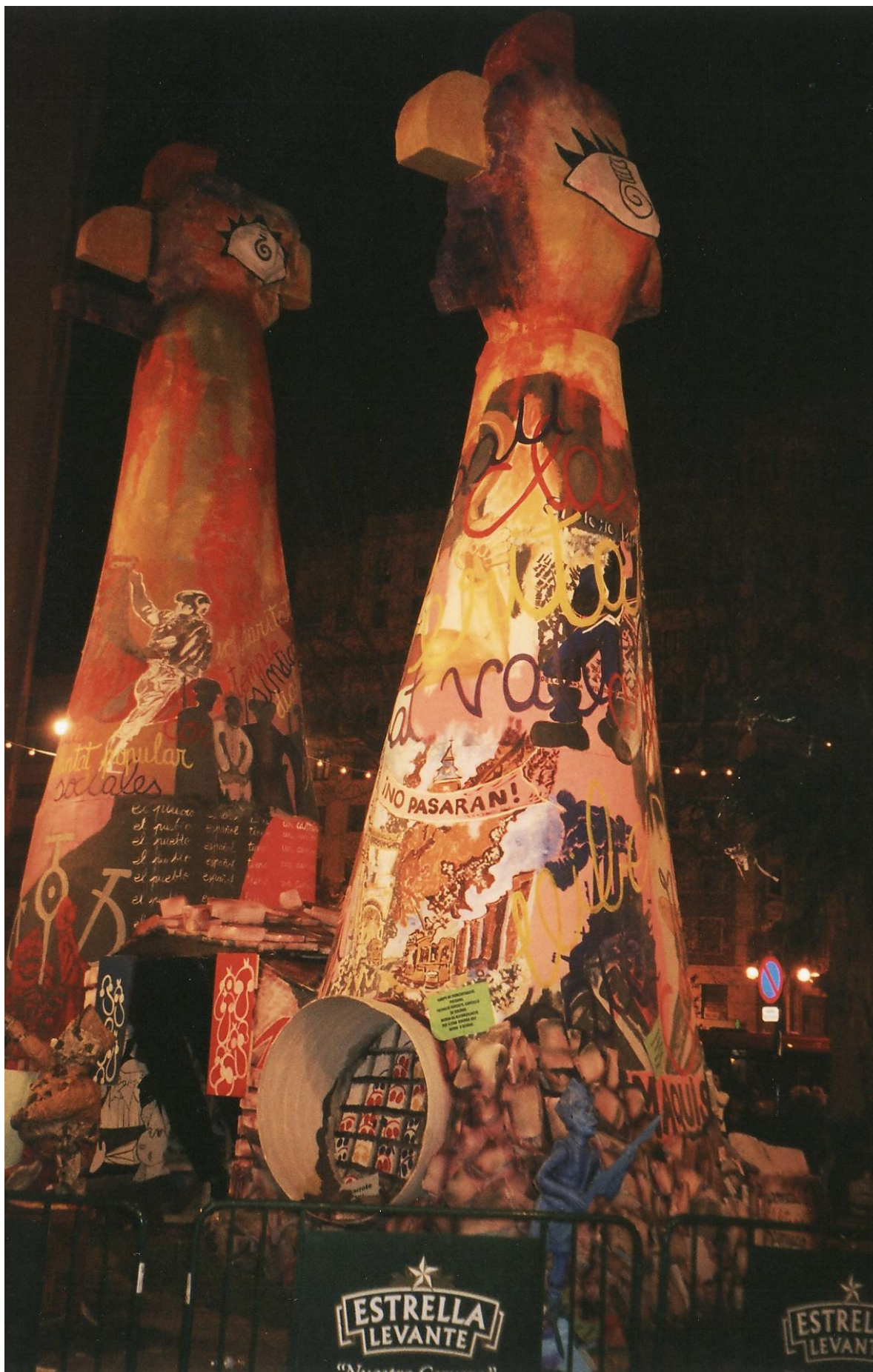
















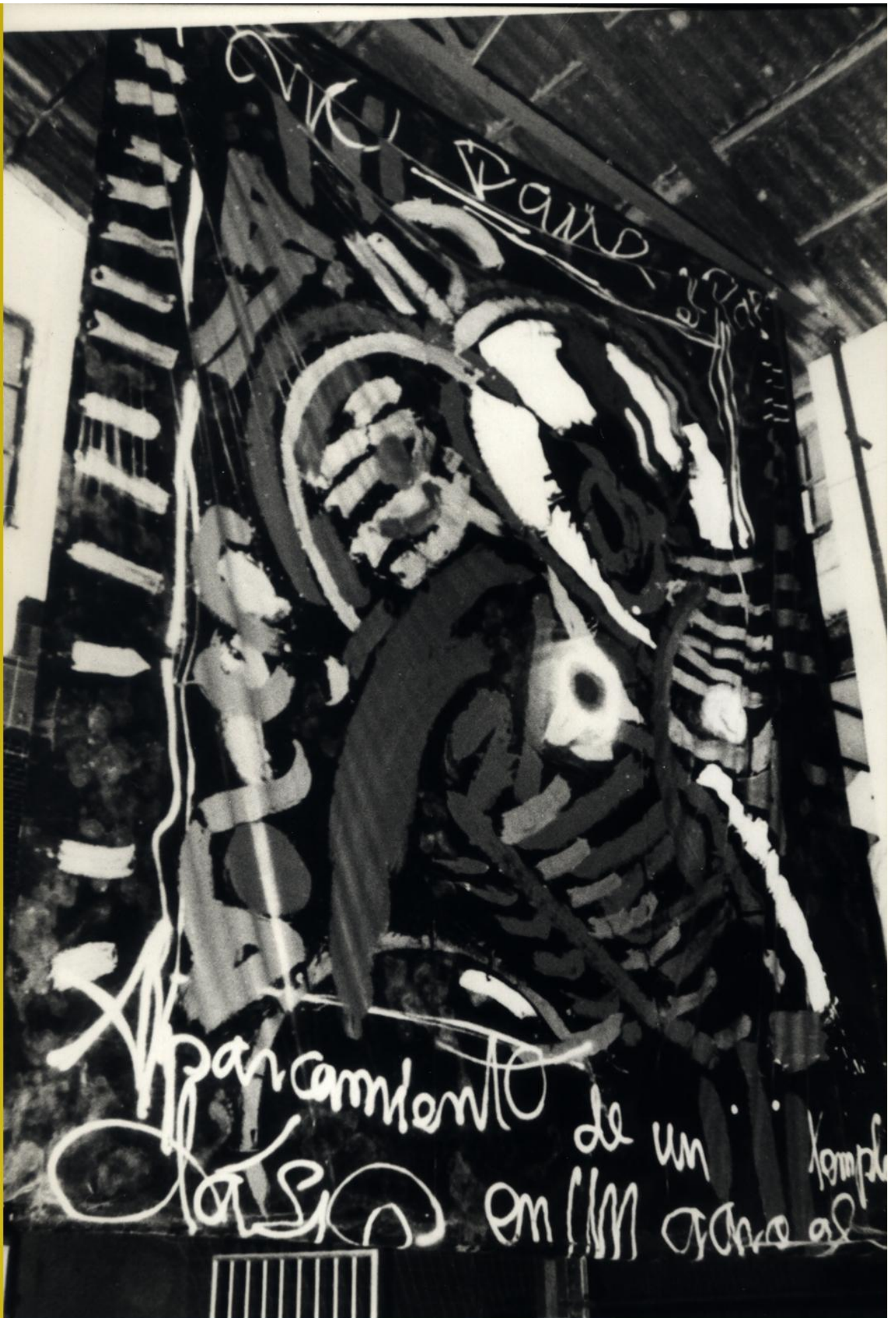












Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA

- ARIÑO VILLAROYA, A. y otros: *Los escultores del fuego*. Diputación de Valencia. Valencia 1993.
- ARIZMENDI, M.: *El cómic*. Planeta, Barcelona 1975.
- BAKUNIN M.: *Dios y el estado*. Jucar, Madrid 1975.
- BALLESTER, J. y otros: *Joseph Renau 1907-1982. Compromís i cultura*. Universitat de València. Valencia 2007.
- BAROJA, P.: *Aurora roja*. Caro Raggio, Madrid 1974.
- BAROJA, P.: *La busca*. Caro Raggio, Madrid 1991.
- BAROJA, P.: *La canóniga*. Caro Raggio, Madrid 1978.
- BAROJA, P.: *La feria de los discretos*. Alianza, Madrid 1973.
- BAUDRILLARD, J.: *Simulacres el simulation*. Galilée, París, 1981.
- BAUMAN, M.: *B. Traven. Una introducción*. FCE, Méjico 1978.
- BLACK, M.: “La metáfora” en *Modelos y metáforas*, Tecnos, Madrid 1966.
- BOUDOG, P.: *Desmenuzando a Nietzcsche*. Castellote, Madrid 1976.
- BRIHUEGA, J.: “Renau, de nuevo”, en *Joseph Renau. 1907-1982. Compromís i cultura*. Universitat de València. Valencia 2007.
- BRUNO, G.: *Del infinito: el universo y sus mundos*. Alianza, Madrid, 2001.
- BUSTOS, E.: *La metáfora. Ensayos transdisciplinarios*. FCE, Madrid, 2000.
- CAPRA, F.: *La Trama de la Vida*. Ed. Anagrama, Barcelona 2000.
- CAPRA, F.: *Las conexiones ocultas*. Anagrama, Barcelona 2003.
- CARO BAROJA, J.: *El Carnaval*. Taurus, Madrid 1979.
- CARO BAROJA, J.: *El mito del carácter nacional*. Caro Raggio ed. Madrid 2004.
- CARO BAROJA, J.: *Ensayos sobre la cultura popular española*. Dosbe. Madrid 1979.
- CARO BAROJA, J.: *Las falsificaciones de la historia*. Seix Barral, Barcelona 1992.
- CARO BAROJA, J.: *Una imagen del mundo perdida*. UIMP, Santander 1979.
- CARROLL, L.: *Alicia en el País de las Maravillas*. Ed. Alianza. Madrid, 1976.
- CARROLL, L.: *Alicia a Través Del Espejo*. Alianza, Madrid. 1972.
- CARROLL, L.: *Matemáticas Demente*. Ed. Tusquets. Barcelona, 1975.
- CAROLL, L.: *Niñas*. Lumen. Barcelona, 1974.
- CHAVES NOGALES, M.: *Juan Belmonte, matador de toros*. Alianza. Madrid 1988.
- CHOMSKY, N. e I. RAMONET: *Como nos venden la moto*. Icaria Editorial. Barcelona 2002.

- CIRICI, A.: *La estética del franquismo*. Gustavo Gili. Barcelona 1977.
- CILLODI, C.: *Las aventuras de Pinocho*. Alianza, Madrid 1972.
- COLOMBO, E.: *El imaginario social*. Ed. Nordan-Comunidad Montevideo. 2002.
- COMUNA ANTINACIONALISTA ZAMORANA: *Comunicado urgente contra el despilfarro*. Ed. La Banda de Moebius. Madrid 1977.
- COMUNA ANTINACIONALISTA ZAMORANA: *De los modos de integración del pronunciamiento estudiantil*. Ed. La Banda de Moebius. Madrid 1979.
- DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*. Castellote, Madrid 1976.
- DE BUSTOS, F.: *La metáfora*. Fondo de Cultura Económica-UNED. Madrid. 1990.
- DELEUZE, G y GUATTARI, F: *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós, Barcelona 1985.
- DEMICHELI, M: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza, Madrid 1987.
- DERRIDA J.: “La Mitología Blanca”, en *Márgenes de la Filosofía*. Ed Cátedra. Madrid, 1989.
- DIJKTRA, B: *Ídolos de perversidad*. Debate- Circulo de lectores. Madrid.1986.
- EINSTEIN, A: *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. Alianza, Madrid 1986.
- FALLE, J. P: *Introduction aux langages totalitaires. Théorie et transformations du récit*. Hermann, Paris 2003.
- FORMENT, A.: *Joseph Renau: Historia d'un fotomuntador*”. Ed. Afers, Catarroja-Barcelona 1997.
- FOUCAULT, M: *El orden del discurso*. Tusquets, Barcelona 1974.
- FREUD, S: *Psicopatología de la vida cotidiana*. Alianza, Madrid 1999.
- FUENTES, CARLOS: *La nueva novela hispanoamericana*. Alfaguara, Madrid 1993.
- FROM, E: *El miedo a la libertad*. Paidós, Argentina 1974.
- GALEANO, E.: *La canción de nosotros*. Siglo XXI, Madrid 2005
- GALINSOGA, L.: *Centinela de occidente (Semblanza biográfica de Francisco Franco)*. AHR, Barcelona, 1956.
- GARCIA CALVO, A.: *Apotegmas sobre el marxismo*. Ed. La Banda de Moebius. L. M. Rodríguez Ed. Madrid 1977.
- GARCIA CALVO, A.: *Del lenguaje*. Lucina, Madrid 1979.
- GARCÍA CALVO, A.: *Lalia. Ensayos de estudio lingüístico de la sociedad*. Siglo XXI. Madrid 1973.
- GARCÍA CALVO, A.: *La venta del alma*. Libertarias, Madrid 1980.
- GARCÍA CALVO, A.: *¿Que es el Estado?*. La Gaya Ciencia, Barcelona 1997.
- GARCIA CALVO, A.: *Sermón de Ser y No Ser*. Lucina, Madrid 1984.
- GARCIA LORCA, F.. *Poeta en Nueva York*. Lumen, Barcelona, 1976.

- GOMEZ PIN, V.: *Exploración de la alteridad*. La Gaya Ciencia, Barcelona 1977.
- GOMEZ PIN, V.: *El drama de la Ciudad Ideal*. Taurus, Madrid 1974.
- GOLO, D.: *B. Traven. Portrait d'un anonyme célèbre*. Futuropolis. Bruxelles, 2007.
- GOYTISOLO, J.: *Coto vedado*. Seix Barral. Barcelona, 1985.
- GOYTISOLO, J.: *Crónicas Sarracinas*. Ruedo Ibérico, Barcelona, 1982.
- GOYTISOLO, J.: *El sitio de los sitios*. Alfaguara, Madrid 1995.
- GOYTISOLO, J.: *La Europa del miedo*. Ed. El País, Madrid 1996.
- GOYTISOLO, J.: *Las virtudes del pájaro solitario*. Seix Barral, Barcelona, 1988.
- GOYTISOLO, J.: *Paisajes después de la batalla*. Espasa Calpe, Madrid 1990.
- GOYTISOLO, J.: *Tradición y disidencia*. Ariel, Méjico 2001.
- GREENWOOD, D. y otros: *J. CARO BAROJA. Premio Nacional de las letras Españolas*. Ministerio de cultura, Barcelona, 1985.
- HERNANDEZ, GIL M., GARCÍA PALAN, P. y otros: *Falles i art: 40 anys transitant per la frontera*. Universidad Politécnica de Valencia. 2008.
- HINDZ, B.: *Arte e ideología del nazismo*. F. Torres, Valencia 1978.
- HODGKINSON, A.: *Estructuras*. Hermann Blume, Madrid 1976
- JACOB, F.: *La lógica de lo viviente*. Tusquets. Barcelona 1975.
- JHONSON, P C.: *Mies Van Der Rohe*. Museo de Arte Moderno, New York 1947.
- KANDINSKY: *Punto y línea sobre el plano*. Barral, Barcelona 1986.
- KAPUSCINSKY, R.: *Encuentro con el Otro*. Anagrama, Barcelona 2007.
- KONRAD, M y SANTONJA, V.: *Menores migrantes. De los puntos cardinales a la rosa de los vientos*. Promolibro, Valencia 2005.
- KROPOTKIN, P.: *La conquista del pan*. ZYX, Madrid 1973.
- KUNZ, M.: *J. GOYTISOLO. Metáforas de la migración*. Verbum, Madrid 2003.
- LACKOFF Y JHONSON: *Metáforas de la Vida Cotidiana*. Cátedra, Madrid, 2001.
- LAINEZ, J. C.: *Construcción metafórica y análisis fílmico*. Diputación de Valencia, 2003.
- LEBEL, JEAN JACQUES; *El Happening*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires 1967.
- LODDER, C.: *Constructivismo ruso*. Alianza, Madrid 1987.
- LIZCANO, E.: *Metáforas que nos piensan sobre ciencia, democracia y otros poderosas ficciones*. Ed Bajo Cero, Madrid 2006.
- DE LOYOLA, I: *Ejercicios espirituales*. Ed. Abraxas, Barcelona. 1999.
- DE LOYOLA, I: *El relato del peregrino*. Labor, Barcelona.1973.
- MAALOUF, A.: *Identidades asesinas*. Alianza, Madrid 1999.
- MAENZ, P: *Art Déco: 1920-1940*. Gustavo Pili, Barcelona 1974.
- MAÏACKOVSKI, V: *Lettres de Maiakovskia à Lili Brik (1917- 1930)* Gallimard, Paris 1969.

- MARAVALL, J. A.: *La cultura del Barroco*. Barcelona 1975.
- MARISCAL, J: *Cien años con Mariscal*. IMPIVA, Valencia 1988.
- MASJUAN, E: *La ecología humana en el anarquismo ibérico*. Icaria, Barcelona 2000.
- MARRERO, V: *Picasso y el Monstruo*. Universidad Complutense, Madrid 1986.
- RET MARUT (B. TRAVEN) *La destrucción de nuestro sistema del mundo por la curva de mar*. Lucina, Zamora, 2001.
- MORIN, E.: *Amour, poésie, sâgèse*. Ed. Du Seuil. Paris. 1977.
- MORIN, E.: *El método 1. La naturaleza de la naturaleza*. Cátedra, Madrid 2006.
- MORIN, E.: *El método 2. La vida de la vida*. Cátedra, Madrid 2006.
- MORIN, E.: *El método 5. La humanidad de la humanidad*. Cátedra, Madrid 2003.
- MORIN, E.: *El método 6.Ética*. Cátedra, Madrid 2006.
- MORIN, E.: *El paradigma perdido*. Kairos, Barcelona 1974.
- MORIN, E.: *La mente bien ordenada*. Seix Barral. Barcelona 2002.
- MORIN, E.: *Le vif du sujet* Ed. Senil, Paris 1969.
- MORIN, E.: *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Paidós, Barcelona. 1999.
- MORIN, E.: *Mes demons. Au vif*. Stock. Paris 1994.
- NEBIOLO, G., CHESNEAUX, J. y ECO, U: *Los comics de Mao*. Gustavo Pili, Barcelona 1976.
- NIETO, A. y MONEDERO, C: *Ideología y psicología del movimiento estudiantil*. Ariel, Barcelona, 1976.
- NIETZSCHE: *Aurora*, Ed. Edaf, Madrid 1996.
- NIETZSCHE, F.: *Ecce Homo*. Alianza, Madrid 1971.
- NIETZSCHE, F.: *El nacimiento de la tragedia*. Alianza, Madrid 1973.
- NIETZSCHE, F: *Sobre la Verdad y Mentira en sentido extramoral*. Ed. Tecnos, Madrid, 1990.
- NIZZA, E: *Autobiografía del fascismo*. Glosa, Barcelona 1977.
- OTEIZA, J: *Existe Dios al noroeste*. Pamiela, Pamplona Iruña 1990.
- OTEIZA, J: *Propósito experimental*. F. Caja de Pensiones, Madrid 1988.
- PANERO, L: *Teoría*. Lumen, Barcelona 1973.
- PAZ, A: *Durruti en la revolución española*. La esfera de los libros, Madrid 2004.
- PAZ, O.: *Tiempo nublado*. Seix Barral, Barcelona 1983.
- PEDRAZA, P.: *El barroco efímero en Valencia*. Ayuntamiento de Valencia, 1981.
- PLEJANOV, J.: *Arte y vida social*. Ed. Fontamara. Barcelona 1974.
- READ, HERBERT: *Cartas a un joven pintor*. Ed. Siglo Veinte, Buenos Aires 1976.
- REICH, W: *La psychologie de masse du fascismo*. Pbp, Paris 1972.

- RENAU, J.: *Fata Morgana USA. The american way of life*. IVAM, Valencia 1989.
- RENAU, J.: *La función social del cartel*. F. Torres. Valencia. 1976.
- RICOEUR, P.: *La metáfora viva*. Europa, Madrid 1980.
- RICHARDS, I. A.: *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford University Press, Oxford 1936.
- SADABA, J.: *Wittgenstein*. Dopesa. Barcelona 1980.
- SANTA TERESA: *Las moradas*. CEA, Zaragoza 1974.
- SAMPEDRO, J. L.: *El Mercado y la Globalización*. Destino. Madrid 2002.
- SARDUY, SEVERO: *Barroco*. Ed. Suramericana. Buenos aires, 1974.
- SARDUY, SEVERO: “Desterritorialización” en *Juan Goytisolo*. Fundamentos, Madrid 1975.
- SAVATER, F.: *De los dioses y del mundo*. Fernando Torres Ed., Valencia, 1975.
- SAVATER, F.: *La filosofía tachada-Nihilismo y acción*. Taurus, Madrid 1978.
- SERRES, M.: *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecia (caudales y turbulencias)* Pretextos, Valencia 1994.
- SILVA, U: *Arte e ideología del fascismo*. F. Torres, Valencia 1975.
- SONTANG, S.: *El sida y sus metáforas*. Santillana, Madrid 2003.
- SONTANG, S.: *La enfermedad y sus metáforas* Santillana, Madrid 2003.
- TALLER DE DESARROLLO COMUNITARIO SAN JOSE OBRERO: *Montajes de calle 1978-80*. Obra Cultural Caja Ahorros de Zamora. ZAMORA, 1981.
- TEXTOS SITUACIONISTAS: *Crítica de la vida cotidiana*. Anagrama, Barcelona 1973.
- TRIAS, E: *El artista y la ciudad*. Anagrama, Barcelona 1976.
- VALVERDE, J. M.: *El barroco*. Montesinos, Barcelona, 1988.
- VICENT; M: *Balada de Caín*. Destino, Barcelona 1990.
- WITTGENSTEIN, L: *Aforismos. Cultura y valor*. Austral Espasa Calpe, Madrid 1977
- WITTGENSTEIN, L: *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza , Madrid 2002.

ARTÍCULOS / OTRAS PUBLICACIONES

- BELLON, A.: “Y Dios creó la Globalización”, en *Informe sobre globalización*. Le Monde Diplomatique. Agosto 2007.
- CARO BAROJA, J.: “La religión. Un tema de etnografía española” IV curso de introducción a la etnología española. Rev. Gaceta Antropológica número 3, Madrid 1984.
- CATALA, B: “Una difusa frontera” Rev. Pensat i fet. València. Març 2008.
- “El Llamamiento Bamako. Extractos” Rev Le Monde Diplomatique. Ed. Española. Agosto 2007.
- GARCÍA CALVO, A.: “Conversaciones sentidas” en *Saciedad* número 2, Zamora 1978.
- GARCÍA NADAL, J. L. y LUCAS, A.: “Acción Urbana”. Rev. *Saciedad* número 3. Zamora 1980.
- GARCÍA NADAL, J. L. y LUCAS, A.: “Penúltimo manifiesto ameb-art” En Rev. *Saciedad* número 2. Zamora 1978.
- GARCÍA NADAL, J. L.: “El espectáculo como realidad de lo posible” Rev *Experiencias pedagógicas* número 8, Madrid.1978.
- GARCÍA NADAL, J. L.:”Las negras banderas del barroco” En *Saciedad*, número 2, Zamora 1978.
- GOMEZ DE LIAÑO, I.:” El teatro de la memoria” Rev. *Sibila* Sevilla 1995.
- GOMEZ PIN, V.: “Exploración de la alteridad” en los Cuadernos de la *Gaya Ciencia* 1. Barcelona, 1975.
- GOYTISOLO, J : “Las múltiples vidas de JULIO CARO BAROJA” *Periódico El País* 4/02/2007.
- *Historia Gráfica de las Fallas*. Caja de Ahorros de Valencia. Valencia 1983.
- KAPUSSCINSKI, R.: “Al encuentro del otro” Rev. Le Monde Diplomatic Ed. española. Enero 2006.
- LLORENÇ, A.: “Assaig d’explicació i relació” Falla 88. Rev. BATLIA. Diputación de Valencia, Valencia. 1988.
- MAILLARD, C. : “Las metáforas muertas”. Rev. *Babelia*, El País 10-02-2007.
- MORALES MOYA, A.: “JULIO CARO BAROJA. Historia antropológica” *Revista de Occidente* número 295, diciembre, Madrid, 2005.
- “Punts de confluència Joseph Beuys 1962- 1987”. Caixa Pensions, Barcelona 1988.

- RAMONET, I.: “El Mercado contra el Estado” en *Informe sobre la globalización*. Le Monde Diplomatique. Agosto 2007.
- “Regino Mas, historia de una época”. Diputació de Valencia, Valencia 1999.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: “La compañía de Jesús, imágenes y memoria” Rev. Hiparión número 3. Peralta. Madrid 1978.
- SÁNCHEZ TORRES, A.: “Innato- adquirido. La construcción dialógica de lo femenino-masculino en el discurso biológico”. Clepsydra, 5. 2006.
- SOTELO, M.: “El teatro de la memoria”. Rev. Sibila, numero 3. Sevilla 1995.
- TALLER DE DESARROLLO COMUNITARIO XENILLET-TORRENT: *Aparcamiento de un templo clásico en un garage*. Ajuntament de TORRENT, 1983.
- MORALES, F., TELLO, R. y otros: “Els camins de l’innovació”. Llibret de la Falla Mosen Sorell-Corona. Valencia 2008.
- VALENTE, J. A.: “La infinitud de los soles”. Rev Sibila, Sevilla 1995.

IMÁGENES Y MATERIALES CONSULTADOS

- Canciones para después de una guerra. Dir. Martín Patiño.
- Cataleg Museu de la jogina. Ayuntamiento d’Ibi, Ibi 2000.
- Crónica de la guerra española. Ed. Codex, Buenos Aires 1966.
- *Historia del tebeo valenciano*. Prensa Valenciana, Valencia 1992.
- Impasible el ademan. Martínez el facha. El jueves, Barcelona 1988.
- La Batalla de Badajoz. Tragaluz, Badajoz 2006.
- Los años del NO DO. Vencedores y vencidos. EL mundo 2006.
- Rev. La aventura de la historia, número 85. Arlanza, Madrid 1998.
- Tiempo de estampas. Señas de identidad. Ed. Amaina, Barcelona 1978.
- V Cuerpo de Ejército. *Estampas de la guerra*. Junta Recaudatoria Civil. Zaragoza 1937.
- LORENTE, J.C. *Los tebeos que leía Franco*. Imphet, Madrid 2000.
- TORRES, M y ORS, M: *La guerra civil en la comunidad valenciana*. Critería, Barcelona 2006.
- VIZCAINO CASAS, F: *España de la postguerra*. Planeta, Barcelona, 1976.

Archivo fotográfico propio correspondiente a montajes de calle y exposiciones de J. L. García Nadal y A. Lucas con distint@s y distinguid@s colaborador@s:

- OPN (Organización para nada): Inútil transito de un partido político. Madrid 1976.
- Ameb-Art: Montaje contra la Historia. Zamora 1978.
- La rebelión de los objetos. Montaje de calle sobre la obra de W. Maiakowsky. Zamora 1980.
- Acción urbana; Por unos espacios tangibles frente al mito de Ciudad Única. Zamora 1980.
- Montajes de calle. 1978-1981. Zamora 1981.
- Saciedad, CIA de montajes: Dos variaciones para tema de interior. Valencia 1982.
- Aparcamiento de un templo clásico en un garage. Xenillet- Torrent 1984.
- La Libertad en paquete regalo. I Bienal Hispano portuguesa de Escultura. Zamora 1987.

Reportajes fotográficos propios de monumentos falleros del taller de J. L. García Nadal realizados entre 1982 y 2007 en Valencia.