

Zainak

ZAINAK 41, 1-230, DONOSTIA-SS 2023
ISSN: 1137-439X, eISSN: 2443-9940



Paisaien errealitatetik: oratze artistiko, estetiko eta soziokulturala
Desde la realidad de los paisajes: abordaje artístico, estético y sociocultural

ANA ARNAIZ, XABIER LAKA ANTJUSTEGI, ISUSKO VIVAS ZIARRUSTA, JUAN ANTONIO RUBIO-ARDANAZ EDS.

41



Director:

Juan Antonio RUBIO-ARDANAZ. Universidad de Extremadura. Cáceres

Editores/as y Editores/as de Sección:

Juan Antonio RUBIO-ARDANAZ. Universidad de Extremadura. Cáceres

Isusko VIVAS. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Bilbao

Amaia LEKERIKABEASKOA. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Bilbao

Consejo de Redacción:

Beatriz AKIZU. Eusko Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos. Donostia-San Sebastián

Aitzpea LEIZAOLA. Universidad del País Vasco UPV/EHU. Donostia-San Sebastián

Kepa FERNÁNDEZ DE LARRINO. Universidad Pública de Navarra UPNA. Pamplona-Iruñea

Emilio Xabier DUEÑAS. Euskal Dantzarien Biltzarra. Bilbao

Rosa GARCÍA-ORELLÁN. Universidad Pública de Navarra UPNA. Pamplona-Iruñea

Jone Miren LUNA. Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED. Bergara

Secretaría de Publicaciones:

Eva NIETO. Eusko Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos. Donostia-San Sebastián

Comité Científico Internacional:

Michel AGIER. École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris (Francia)

Jesús CONTRERAS HERNÁNDEZ. Universitat de Barcelona UB. Barcelona

Manuel DELGADO RUIZ. Universitat de Barcelona UB. Barcelona

Antonio GARCÍA ALLUT. Universidad de A Coruña UDC. A Coruña

Diego Salvador GONZÁLEZ OJEDA. Universidad Técnica Particular de Loja UTPL. Loja (Ecuador)

José I. HOMOBONO MARTÍNEZ. Universidad del País Vasco UPV/EHU. Bilbao

Graça ÍNDIAS CORDEIRO. Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL). Lisboa (Portugal)

Roldán JIMENO ARANGUREN. Universidad Pública de Navarra UPNA. Pamplona-Iruñea

Javier MARCOS ARÉVALO. Universidad de Extremadura UEX. Cáceres

Fco. Xavier MEDINA. Universitat Oberta de Catalunya UOC. Barcelona

Joan PRAT i CARÓS. Universitat Rovira y Virgili URV. Tarragona

Esther REBATO OCHOA. Universidad del País Vasco UPV/EHU. Bilbao

Salvador RODRÍGUEZ BECERRA. Universidad de Sevilla US. Sevilla

Eduardo RUBIO-ARDANAZ. Universidad del País Vasco UPV/EHU. Bilbao

Itziar SALCES. Universidad del País Vasco UPV/EHU. Bilbao

Charles SUSANNE. Vrije Universiteit Brussel-Université Libre de Bruxelles. Bruselas (Bélgica)

Isusko VIVAS ZIARRUSTA. Universidad del País Vasco UPV/EHU. Bilbao

Consejo Asesor Externo:

Pierre BEAUCAGE. Université de Montréal. Montreal (Canadá)

Béatrice BOTTIN. Université de Pau et des Pays de l'Adour UPPA. Baiona-Pau (Francia)

Miquel PLANAS ROSSELLÓ. Universitat de Barcelona UB. Barcelona

António R. DELGADO TOMÁS. Universidade de Lisboa (ULisboa). Lisboa (Portugal)

Ana Paula FITAS. Universidade Lusófona. Lisboa-Porto (Portugal)

Nuria CANO SUÑÉN. Universidad Internacional de La Rioja UNIR. Logroño

**EUSKO IKASKUNTZA
SOCIEDAD DE ESTUDIOS VASCOS
SOCIÉTÉ D'ÉTUDES BASQUES**

1918an Araba, Bizkaia, Gipuzkoa eta Nafarroako Foru Aldundiek sorturiko erakundea. Fundada en 1918 por las diputaciones forales de Araba, Bizkaia, Gipuzkoa y Navarra.

Miramar Jauregia.

Miraconcha, 48. 20007 Donostia-SS.

Tel. 943 31 08 55

Fax 943 21 39 56

Internet: <http://www.eusko-ikaskuntza.eus>

E-mail: ei-sev@eusko-ikaskuntza.eus



E-mail de contacto directo con la revista: zainkantropologiaetnografia@gmail.com



Bajo Licencia Creative Commons

This work is licensed under a Creative Commons Attribution BY-NC-SA International License

Ficha bibliográfica recomendada

Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. – Donostia-San Sebastián. – N. 41 (2023).

230 p. : il. ; 24 cm.

ISSN: 1137-439X

eISSN: 2443-9940

Depósito Legal: SS-1.073/95

La revista *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* se encuentra recogida e indexada en las siguientes bases de datos: ISOC-CINDOC (Centro Superior de Investigaciones Científicas CSIC) <http://bddoc.csic.es:8080>; DICE (Difusión y calidad editorial de las revistas españolas de Humanidades y Ciencias Sociales) epuc.cchs.csic.es/dice; CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas) <http://clasificacioncirc.es>; DIALNET (Portal de difusión de la producción científica hispana especializada en Ciencias Sociales y Humanidades) <http://dialnet.unirioja.es>; IBSS (International Bibliography of the Social Sciences) <http://about.proquest.com/libraries/academic/database/ibss-set-c.html>; HEDATUZ (Fundación Euskomedia) <http://hedatuz.euskomedia.org>; LATINDEX (Sistema regional de información en línea para revistas de América Latina, El Caribe, España y Portugal) www.latindex.org; MIAR (Information Matrix for the Analysis of Journals) miar.uv.edu; DULCINEA (Derechos de copyright y condiciones de archivo de revistas científicas españolas) <http://accesoabierto.net>; DOAJ (The Directory of Open Access Journals & Articles) <http://doaj.org>; IN-RESH (Sistema de Valoración Integrada de Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades) epuc.cchs.csic.es/resh; REDIB. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico. www.redib.org; REBIUN (Catálogo colectivo de la Red de Bibliotecas Universitarias y Científicas Españolas).

Eusko Ikaskuntzak bere eskerrona adierazi nahi die ale honetan parte hartu duten autore guztiei, eta ohi duen gisan, hauen guztien irizpideak errespetatzen ditu, honek ez duelarik esan nahi bereziki horiekin bat datorrenik.

Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos muestra su agradecimiento a los autores que han colaborado en este volumen y de acuerdo con su tradición, respeta todos sus criterios y opiniones, sin que ello signifique que asuma en particular cualquiera de ellos.

Eusko Ikaskuntza-Société d'Études Basques remercie les auteurs qui ont collaboré à ce volume et, selon sa tradition, respecte toutes leurs opinions. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle assume l'une d'entre d'eux en particulier.

Con el patrocinio de: Diputación Foral de Araba, Diputación Foral de Bizkaia, Diputación Foral de Gipuzkoa, Gobierno de Navarra y Gobierno Vasco.

Paisaien errealitatetik: oratze artistiko, estetiko eta soziokulturala Desde la realidad de los paisajes: abordaje artístico, estético y sociocultural

ANA ARNAIZ, XABIER LAKA ANTJUSTEGI, ISUSKO VIVAS ZIARRUSTA, JUAN ANTONIO RUBIO-ARDANAZ Eds.

41

Página

S
u
m
a
r
i
o

Sumario

Sección Monográfico

ARNAIZ, Ana; LAKA ANTJUSTEGI, Xabier; VIVAS ZIARRUSTA, Isusko; RUBIO-ARDANAZ, Juan Antonio

Aurkezpena. Paisaien errealitatetik: oratze artistiko, estetiko eta soziokulturala

9-12

Presentación. Desde la realidad de los paisajes: abordaje artístico, estético y sociocultural

13-16

ARNAIZ, Ana

“Estar a la altura” (cartas) sobre arte, paisaje, transmisión

17-29

VIVAS ZIARRUSTA, Isusko; LEKERIKABEASKOA GAZTAÑAGA, Amaia

Desde el paisaje industrial vivido a los nuevos entornos re-creados de ciudades para el futuro

31-59

RUBIO-ARDANAZ, Juan Antonio

Cuando el *Jardín del Edén* estuvo en Bilbao... Retazos, rupturas y desdoblamiento para un paisaje urbano vivencial

61-85

BOTTIN, Béatrice

La “ciudad-escenario”: compromiso estético y teatralidad

87-99

MACARENO RAMOS, Jon

Una Escultura contenedora. *Espacio de trabajo y lectura*

101-109

	<u>Página</u>
UNZUETA MARTÍNEZ, Julia El “deber de la memoria”: entre el recuerdo y el olvido	111-131
PAVO CUADRADO, David Viaje por la <i>Unidad del mundo</i> de José Antonio Cáceres (del macrocosmos al microcosmos)	133-157
Cubiertas gráficas	
DÍEZ GÓMEZ, Alberto <i>Zainak: azal grafikoak. opuntia miragarria!</i>	161-163
<i>Zainak: cubiertas gráficas. ¡mira opuntia!</i>	165-167
VARIA	
HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio Mirada crítica sobre los estudios de las <i>Fêtes de Bayonne / Baionako Bestak</i>	171-187
GURBINDO GIL, Ricardo Evocación poliédrica del segador (Navarra)	189-206
GAMBOA, Martín La influencia de la inmigración vasca en el carnaval de Uruguay: pasado y presente	207-220
Reseñas de Libros	
VIVAS ZIARRUSTA, Isusko; LEKERIKABEASKOA GAZTAÑAGA, Amaia <i>Ondare-ibilbideak Bilboko itsasadarrean. Hiriko iraganaren, orainaren eta etorkizunaren zain ureztatuak</i> (Iratxe Rubio Benito del Valle)	223-224
Analytic Summary	227-230
Cuadernos	
Números publicados	
Boletín de suscripción	
Normas para la presentación de originales	

Paisaien errealitatetik: oratze artistiko, estetiko eta soziokulturala Desde la realidad de los paisajes: abordaje artístico, estético y sociocultural

ANA ARNAIZ, XABIER LAKA ANTJUSTEGI, ISUSKO VIVAS ZIARRUSTA, JUAN ANTONIO RUBIO-ARDANAZ Eds.

41

S
u
m
m
a
r
y

Page

Summary

Monograph Section

ARNAIZ, Ana; LAKA ANTJUSTEGI, Xabier; VIVAS ZIARRUSTA, Isusko; RUBIO-ARDANAZ, Juan Antonio

Aurkezpena. Paisaien errealitatetik: oratze artistiko, estetiko eta soziokulturala

9-12

Presentación. Desde la realidad de los paisajes: abordaje artístico, estético y sociocultural

13-16

ARNAIZ, Ana

“Living up to it” (letters) on art, landscape, transmission

17-29

VIVAS ZIARRUSTA, Isusko; LEKERIKABEASKOA GAZTAÑAGA, Amaia

From the lived industrial landscape to the new re-created environments of cities for the future

31-59

RUBIO-ARDANAZ, Juan Antonio

When the *Garden of Eden* was in Bilbao... Scraps, ruptures and unfoldings for an experiential urban landscape

61-85

BOTTIN, Béatrice

The "stage-city": aesthetic engagement and theatricality

87-99

MACARENO RAMOS, Jon

A container sculpture. *Reading and workspace*

101-109

	<u>Page</u>
UNZUETA MARTÍNEZ, Julia The “duty of remembrance”: among reminisce and forgetfulness	111-131
PAVO CUADRADO, David Journey through the <i>Unidad del mundo</i> [Unity of the world] of José Antonio Cáceres (from macrocosm to microcosm)	133-157
<hr/> Graphic covers <hr/>	
DÍEZ GÓMEZ, Alberto <i>Zainak: azal grafikoak. opuntia miragarria!</i>	161-163
<i>Zainak: cubiertas gráficas. ¡mira opuntia!</i>	165-167
<hr/> VARIA <hr/>	
HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio Critical review of the <i>Fêtes de Bayonne / Baionako Bestak</i>	171-187
GURBINDO GIL, Ricardo Polyedric evocation of the reaper (Navarre)	189-206
GAMBOA, Martín The influence of Basque immigration in the Uruguayan carnival: past and present	207-220
<hr/> Book Reviews <hr/>	
VIVAS ZIARRUSTA, Isusko; LEKERIKABEASKOA GAZTAÑAGA, Amaia <i>Ondare-ibilbideak Bilboko itsasadarrean. Hiriko iraganaren, orainaren eta etorkizunaren zain ureztatuak</i> (Iratxe Rubio Benito del Valle)	223-224
<hr/> Analytic Summary <hr/>	227-230
<hr/> Notebooks <hr/>	
<hr/> Published numbers <hr/>	
<hr/> Registration form <hr/>	
<hr/> Regulations for the presentation of originals <hr/>	

Monografikoa Atala
Sección Monográfico

Section Monographie
Monograph Section

Aurkezpena.

Paisaien errealitatetik: oratze artistiko, estetiko eta soziokulturala

Ana Arnaiz, Xabier Laka Antxustegi, Isusko Vivas Ziarrusta¹
Juan Antonio Rubio-Ardanaz²

Eusko Ikaskuntzaren *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* ikerketa aldizkari zientifikoak, *Creación en Arte y Estéticas Aplicadas para la Ciudad, el Paisaje y la Comunidad [KREAREak]* (GIC-IT-1655-22) Euskal Unibertsitate Sistemako Ikerketa Talde Egonkortuarekin batera (Eusko Jaurlaritzza), Euskal Herriko Unibertsitateko (UPV/EHU) Arte Ederren Fakultateko Eskultura eta Arte eta Teknologia Sailari atxikia, ale monografiko bat argitaratu du edizio berri honen baitakoa, 2023. urteko zenbaki arruntari dagokiona.

Aipatutako monografikoaren izenburuak, *Zainak* aldizkariaren 41. zenbakiarekin bat datorrenak: *Paisaien errealitatetik: oratze artistiko, estetiko eta soziokulturala*, akuilu eta ekimen gisa balio izan du, batez ere artearen, arkitekturaren eta diseinuaren alorretatik, bai eta antropologiatik nahiz, oro har, gizarte edota giza zientzietatik ere lan egiten duten ikertzaile eta profesionalak gonbidatzeko. Beroriek, lurraldearen eraldaketak eta definizio berriak ezagutzen saiatzen diren artikuluen proposamenak bidal ditzaten, diziplinarteko esparru handia barnebidu dezaketen tresna kontzeptual eta metodologikoen bidez. Ikuspegi horretan, bada, kulturalki eraikitako eta modu bateragarrian hautemandako paisaia-errealitate zehatzetarako aplikazio artistiko estetikoarekin eta soziokulturalarekin lotutako optikak atzeman baitaitezke.

Hilabete hauetan gauzatu den proposamenak aukera ematen du paisaien 'errealitatetik' idoritzeko eta aztertzeke, bai eraldatutako zonaldeak, bai desegiten eta txirotzen bere kaxa utzitako alderdiak, bai indeterminazio funtzionaleko eremuak, balio erantsi ugaridun enklabe 'jasangarri' bihurturikoak edo ez hainbeste; izan ere, artea eta arkitektura zein ikuspegi sozio-antropologikoak funtsezkoak izan dira horiek sortu, eratu, konfiguratu eta baldintzatu dituzten egiturak aztertzeke, kulturalki eta estetikoki, haien ondarea testigantza eran jasoaz eta etorkizunerako erronka-irudikapenak proiektatuz. Ikerketa-artikulu eta testuetarako deiak, ikertzaileak euren jarduera-ildoetatik interpreta eta hurbil zitzaizketen erantzun original baizen iradokitzaileak ematera bultzatzen zituen, aurretiaz adierazitako oinarriekin bat egiten saiatuta.

Eraitza nabarmen eta aipagarri legez, hainbat artikulua jaso, hautatu eta pare itsuen sistema normalizatuaren bidez (*peer review*) ebaluatu izan dira. Artikulu horien ezagutza eta diziplinarloek bateratasuna dute aipatutako alderdi batekin edo batzuekin, eta *Zainak* aldizkariaren "Originalak aurkezteko arauetara" egokitzen dira, formaltasunari eta formatuari dagokienez.

1. ZAINAK ALDIZKARIAZ: EGITEKOA ETA GAURKOTZE JARRAITUA

Orain dela bost urte, hain justu ere, Eusko Ikaskuntzak Espainiako Estatuan egungo erregimen politikoa ezarri eta horren ondorioz Autonomia Erkidegoa garatu ondoren maiztasunez egiten zuen argitalpen-ahaleginari jarraipena emateko orduan antzematen zen beharraren berri ematen genuen orri hauetatik bertatik. Garai hartan, 1978-1980 inguruan, ezohiko indarra lortu zuten, bai eta itxurazko oztoporik gabeko jarraipen-aukerak ere, 1939-1977 bitartean Francoren diktadura-aldia eta haren osteko aro (post)frankistaren aurretik Euskal Herrian funtzionatu zuten erakunde eta ekimen soziokultural, komunitario eta politikoen.

Duela bost urte (2019), hain zuzen ere, *Zainak* aldizkariaren lehen zenbakia atera genuen, online bakarrik argitaratzen zena, eta hortaz, OJS edizio irekiaren sistema onartuz. Sistema hori hobetzeko eta sendotzeko bidean zegoela sumatzen zen, aldizkari zientifikoaren, akademikoaren

1. Ikertzaile nagusiak, euskal unibertsitate-sistemako ikerketa-talde finkatuen/akreditatuen hurrenez-hurreneko deialdietan, 2013tik 2023ra bitartean. Euskal Herriko Unibertsitateko (UPV/EHU) irakasle eta ikertzaileak, Eskultura eta Arte eta Teknologia Sailean.

2. *Zainak. Cuadernos de Antropología Etnografía* aldizkariaren zuzendaria. Extremadurako Unibertsitatea.

Cita bibliográfica recomendada para este artículo:

ARNAIZ, Ana; LAKA ANTJUSTEGI, Xabier; VIVAS ZIARRUSTA, Isusko; RUBIO-ARDANAZ, Juan Antonio

"*Aurkezpena. Paisaien errealitatetik: oratze artistiko, estetiko eta soziokulturala*",

Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, nº 41, 2023; pp. 9-12, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.36488.80649>

eta ikerketa-aldizkariaren nazioarteko panoraman gailendu arte, eta, aldi berean, 'zientzia irekiaren' ideia errotuak sustatutako onurei ongietorria emanez.

Azken bosturtekoan, halandaze, *Zainak* aldizkariak autore batzuk erreskatatu eta beste egile batzuk irabazi ditu, antropologiari lotutako aldizkariaren berezko izaerari eta ikerketa-teknikei eutsi dien bitartean, baina diziplina parekideei espazio garrantzitsuak eskainiz, hala nola arte plastikoari, historiografiari edo komunikazioari. Horrek kudeaketa-jarraibideak birdefinitzea ekarri du, bai eta argitalpen-organoak, batzorde zientifikoa eta erredakzioak eguneratzea ere. Esandakoaz gain, berrikitan kanpoko aholku-batzorde bat antolatu da, diziplinarteko osaera argikoa, gai editorialen kontsulta eta gidaritza-funtzioa beteko duena, eta jakintzaren nahiz ezagutza arloen aurpegi askotarikoak edo zeharkakoak biltzen dituena. Gure ustez, XX. mendeko lehen hamarkadetan (1918-1920 gutxi gora behera) agertu ziren Koadernoaren izaera eta tradizio errekupekatzen du, orduan jaioberria zen Eusko Ikaskuntzaren atal zientifikoei atxikiak, Joxe Miel Barandiaran zenaren konpromiso irmoarekin.

Egungo ale monografikoaren bitartez, beste urrats bat eman dugu zientzia-aldizkarietan eta ikerketa akademikoaren aldizkarietan praktika normalizatu bat onartzeko bidean. Horrez gain, OJS sistemara egokitu aurretik *Zainak* aldizkarian ohikoa zen baliozko formula bat berrerabili dugu. Horretarako, monografiak proposatu ditugu, gai konkretu batzuen inguruko testu zientifiko akademikoak eta multzokatuak biltzen zituztenak, hiri-antropologiaren, itsas antropologiaren, nutrizioaren eta elikaduraren antropologiaren zein begirada herrikoiaren kutsua darien erlijioen antropologia bezalako ikasgaiei eutsiz, funtsean, diziplina anitzekoak diren egiteko eta pentsatzeko moduak hobetsita. Bultzada horrekin, une jakin honetan zenbaki monografiko bat (41) gehitu dugu, Eusko Jaurlaritzaren *KREAREak* Ikerketa-taldearekin egindako lankidetzaren emaitza. Bere izateko arrazoia eta jarduera arte plastikoetatik datozen eta arkitekturarekin, paisaiarekin, hiriarekin, monumentaltasunarekin edo arte publikoarekin, arteen sintesiarekin eta aplikagarritasunezko estetikekin lotzen duten harreman estrukturalen esparruan oinarritzen da, komunitatearenganako posible edota behizat desiragarria izan daitekeen transmisiorako, sorkuntza irakaskuntzarekin eta ikerkuntzarekin lotzeko gai izan daitekeena.

2. *KREAREak* IKERTALDEA DELA ETA: ERROTURIKO IKERKETA-JARDUERA

Hasieran azaldu den bezala, *Hirirako, Paisaiarako eta Komunitaterako Arte eta Estetika Aplikatuaren Sorkuntza [KREAREak]* Eusko Jaurlaritzak aintzatetsitako Ikerketa-taldea da. Organikoki, UPV/EHUko Arte Ederren Fakultatean kokatua dagoena. Eskultura eta Arte eta Teknologia Saileko, zein Musika, Plastika eta Gorputz Adierazpidearen Didaktika Saileko irakasle eta ikertzaileek osatzen dute, bertoko gehi nazioarteko (Uruguai, Brasil, Ekuador) goimailako ikerketa eta hezkuntzako beste erakunde batzuetako laguntzaileekin batera.

Duela hamarkada bat hasi zen Taldea sortzen, ikertzen, transmititzen eta zabaltzen, lehen aldiz 2013ko Ikerketa-Taldeak deialdian, Eusko Jaurlaritzak akreditazioa aitortu zionean. Gaur egun, haren existentzia eta kaudimena berretsi dira, Eusko Jaurlaritzaren mendeko Hezkuntza Saileko Unibertsitate eta Ikerketa Sailburuordetzaren ebazpenen arabera. Aitorpen hori sendotuz joan da 2016ko eta 2022ko deialdietan. Hala ere, bikaintasun-maila duen Talde finkatuaren egoera ez da azken hamarkada honen emaitza bakarrik izan, baizik eta haren zimenduak artearen, oro har, bereziki eskulturaren eta bere aplikazio-eremuen (espazio arkitektonikoa, paisajistikoa, hirikoa, etab.) zereginetatik lantzen aritu dira. Horren ondorioz, 1990eko hamarkadaren hasieran, gutxi gorabehera, Arte Ederren Fakultateko (UPV/EHU) Eskultura Saileko zenbait irakasle sistematikoki galdezka hasi ziren, artearen eta eskulturaren alorrari buruzko unibertsitate-ikerketaren muinoan inskribatuta zeuden problematikak zirela eta. Norabide horrek egonkortasuna eta sendotasuna lortuko zuen unibertsitate eta autonomia mailako ikerketa-proiektuak bereganatzearekin, bai eta pixkanaka kide berriak sartzearekin ere. Errekonozimendu instituzional eta administratibo handiagoak iritsi zirenean, sendotzen ari zen taldeak, lehenik, beste unibertsitate batzuetako ikertzaileekin parte hartu zuen nazio mailako proiektuetan, eta, ondoren, Ikerketa eta Garapeneko (I+G) proiektu bat hartu zuen bere baitan (talde kontsolidatu gisa, jada); Ikerketa, Garapen eta Berrikuntzako Plan Nazionalaren Ikerketa eta Kudeaketako Zuzendaritza Nagusiaren eskutik Estatuko Ikerketa, Garapen eta Berrikuntza Agentziaren barruan lehia-konkurrentzian emana. Proiektu horren izenburua honako hau izan zen: *Arteak eta lurraldeko espazio komunaren transformazioak [TECTar]*, erauzketa-espazioak hautematean eta identifikatzean ardaztua, berreskuratze-dinamikak aktiboki sortzeko aukera ematen duten lurralde-enklabe gisa, artea eta eskultura lurraldean eta paisaian esku hartzeko

gaitasuna duten beste diziplina batzuekin integratuz. Hori dela eta, liburuaren argitalpena funtsezko mugarrietako bat izan da: Sostenibilidad estética. *Las artes y las transformaciones del espacio común del territorio*, Bilbo: ehupress, 2021. Ana Arnaiz eta Xabier Laka izan ziren ekarpen idatziaren editoreak.

I+G proiektuarekin eta Ikerketa-taldearekin lotutako mugari paralelo aipagarri bat izan da, iritziak trukatzeko eta elkartzeko nazioarteko mintegiak abian jarri eta antolatzea. 2017an (*Sormenak, Ikerketak eta Irakaskuntzak paisaiaren jasangarritasun estetikorako*, Iruñea eta Altzuza), 2018an (*Irakaskuntzak, ikerketak eta sormen lanak, arte eta arkitektura partekatua eta bere eraginak*, Bilbo, eta *Trazabilitatea paisaiaren aldaketa fisiko eta estetikoan*, Donostia), 2019an (*Oteiza: natura-laborategia-Natura*, Arantzazu), 2020an (*Eraikuntzak eta deseraikuntzak: ekintzak, kontraesanak eta paradoxak*, Bilbo), Ikerketa taldearen bakarkako erakusketak diseinatu, komisariatu eta ekoiztea ahaztu barik. Erakusketa horiek Euskal Herriko Unibertsitatearen (UPV/EHU) Abandoibarrako Bizkaia Aretoan ere izan dute egoitza, bai 2014an (*Arte praktika larrialdi estetiko eta ekologia alarmaren artean*, Artea eta Ekologia III. Seminarioaren baitan), obra grafikoz, argazkiz eta ikus-entzunezkoz osatua baitzegoen, I+G Proiektuaren babesean: *Artea eta ekologia: natura-ingurunea babesteko eta lurralde degradatuak berreskuratzeko estrategiak*, non modu aktiboan parte hartu baitzen, azpitaldea eratuz), bai 2021ean (*Paisaiaren mutazio estetikoak*), eskultura, argazki, kartografia, planimetria eta bideo-materialarekin. Horren aurretik, *Paisaiak mugikor I* (2017) erakusketa Iruñeko Huarte Arte Garaikideko Zentroan egin zen, obra grafikoa, fotografikoa eta infografikoa barne. Azken aldian, '*Sormenak, Irakaskuntzak, Ikerketak*' premiaz baliatuz, '*Transmisioa*' nozioarekin osaturik, egindako aurreko topaketetako lanari berriro helduz, 2023ko udazken-negua eta 2024ko udaberriaren artean, Ikertaldea, artista gonbidatuekin tailer-sorta antolatzen ari da; horietako bi Arte Ederretako Fakultatean (UPV/EHU) egin dira dagoeneko, Ana Laura Aláez eta Ainara Elgoibar bertan zirela, graduako, graduondoko eta doktoregoko ikasleei eta ikasketak amaitu dituzten pertsona interesdunei zuzenduta.

Artearen egitasmo edota egikera komun, bateratu eta partekatuen beste emaitzetako bat, orain aurkezten dugun monografikorako bidea irekitzen duena da; ikerketa-ildoak zedarritu ahala, hainbat azterlanekin osatu dira: ur-fronteetan eta ibaiertzetan hiri nola egituratzen eta eraikitzen den, egonaldietarako eta haur-jolasetarako hiri-espazio/guneak, hiri-altzari esanguratsuen presentzia monumentu bilakatuak, industriaren ondorengo hirietatik birkokatutako aurri sinbolikodun arrasto zein hondakin anakronikoak, eta abar. Azterlan horien artean, *Ausart. Arte Ikerkuntzako Aldizkaria/ Journal for Research in Art* aldizkariaren 8. liburukiaren 2. zenbakia (2020) editatu zen. UPV/EHUko Arte Ederren Fakultateak argitaratua, 2013tik hamar urteko ibilbidearekin, honako goiburua zuela: *Artearen eta arkitekturaren artean konpartitutako irakaskuntza, ikerketa eta sorkuntzak eta haien efektuak*. Bertan, nazioarteko akademikoen nahiz artisten testu ugari bildu ziren. Horrek eginbeharrak leundu baititu *Zainak* aldizkariaren zenbaki monografikoarekin lotzeko, paisaien errealitateari gehiago erreparatzen zaion koiuntura batean, gakoari oratzeko modu artistiko, estetiko eta soziokulturaletik.

Ezin dugu ahantzi, ezta baztertu ere, gure Ikerketa-taldearen aurreko egonkortze-periploak definitu zituzten esaldi edo leloek Jorge Oteiza euskal eskultorearen aipamen zuzena izan zutela, haren sintetizazio esentzian. Izan ere, Oteizak hirirako eta paisaiarako proiektuetan eta artearen transmisioaren aldeko eginahaletan izan zuen eragina, horixe izan baitzen, orain duen konposizioan Taldea existitu aurreko etapetako azterketa-zutabeetako bat. Hala ere, beharrezkoa eta egokia da azpimarratzea artista honen pentsamendura eta obrara hurbiltzearen azpian dauden ezaugarriek Taldearen filiazioan eta kidetasunean jarraitzen dutela presente, iziotuta mantentzen den sutontzia izanik, etengabe eta derrigor izendatua izatera heldu gabe. Irakasle, ikertzaile eta sortzaile bilakaerak haize transmoderno horren ferekaz nabarmentzen du bere burua, sugar iraunkorra beti bizirik gordetzen duena, 'artista-antropologo-mitografoarekin' lerrokatuta, Oteizak idazkietan bere burua izendatzen zuen bezalaxe; eta horrek *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* aldizkariarekin lerrokadura angeluak baimentzen baititu.

3. ZENBAKI MONOGRAFIKO HONETARAKO EKARPENEN HARIAN

Zainak aldizkariaren zenbaki monografiko honek, beraz, propio Ikerketa-taldeko kideen ekarpenak eta mundu akademiko, profesional edo artistikoari lotutako beste pertsona batzuen proposamenak biltzen ditu, komunitate zientifikoari egindako gonbidapenari erantzun diotenak.

Logikoa denez, hautaketaren eta ebaluazioaren kalitate-irizpideei eta aldizkariak frogatu behar duen jarraikortasunaren mesedetan betetzea dagokion neurrian, zenbaki honetarako jaso diren idazlanetan etnografia eta antropologia-gaiak erabili dituzten ikerlanak onartzea gomendagarria ikusi da, ikerketa-artikuluaren kategoriarekin, baina, bere horretan, monografikoarena ez den beste atal batean bilduak.

Zenbaki monografikoa gorpuzten laguntzen duen azterlan bakoitza ikerketa-lan originala eta argitaragabea da, nahiz eta, gehienbat, gaur egun Taldearen ikerketa-lerroak egituratzen dituzten edota helburuak lortzeko denboraltasunean garrantzitsuak izan diren ikerketa zabalagoekin zerikusia izan. Kanpokoagoak diren beste ikerketa batzuk, era berean, ikerketa-adierazpen bereziei dagozkie, eduki soziokultural, artistiko eta historikoaren magalean esangura nabariko zereginetan dabilizan diziplina anitzeko taldeen ekintzen alderdi zehatz bat edo beste barne hartzen baitute.

Aipatu gabe doa, monografikoak jaso dituen eta ikusgarritasuna eman zaien adibideen artean, bai *Zainak* aldizkariarentzat bai *KREAREak* Ikerketa-taldearentzat interesguneak txertatzen dituzten proposamenak direla: hala nola artearen –eskulturaren– ‘egiten jakitearen’ aspektu esanguratsu batzuk oraindik mantentzearen eta baliatzearen konplexutasunaz mintzo, milurtekoaren aldaketari dagokion garaian garaiko birkokapen mende-akabukoaren aurrean, “Industria-paisaien errealtatea” metropolietan eta haien periferia zaharkitu, desegin eta abandonatuetan, ‘bizitako inguruneetatik’ hasi eta ‘etorkizunera zuzenduak’ dauden birsorkuntza ugarietaraino, “Eskultura edukitzailearentzat” lan eta ‘irakurketa espazioetan’, norabide eszentrikoak sortuz, eta haien atmosferan bilduta dauden ‘hirien literaltasunetik’ igaroz. “Konpromiso estetikoa eta teatraltasunaren” zurrumbiloan bilduta, postmodernitatean asegabeko diskurtsoak eta desioak goraiatzeko; “Oroimenaren betebeharra” inoiz ere alde batera utzi barik, “Oroitzapenaren eta ahanzturaren arteko” bortizeetan nozituriko ‘oroi-beharraz’ (berau kontzientea izan ala ez). Aldo Rossi arkitekto-hirigilearen ‘Munduko antzektokitik’ “*Munduaren Batasunera* abiatzen den bidaiaraino”, omendutako poeta bisual baten ibilbidetik, alegia –itxuraz urruti egon arren– artearen enbor edo zurtoin komunerantz dekurrenteak eginez, beronek komunitateari begirada luzatzen dionean.

Zenbaki bakoitzaren azalak banan-banan ilustratuak izateko erabakiari sendo eusteko asmoz (*Zainak* aldizkariaren 39. zenbakian hartutakoa), Alberto Díez Gómez artistak burutu ditu, oraingoan, monografiko honetarako azal grafikoak, ‘landare’ motako irudiekin eta berauek testuinguruan espresuki kokatzen dituen idazki labur batekin: *opuntia miragarria!* Honek, begirada ezberdin eta dibergentetik so-eginda ere, agian nolabaiteko ‘sintonia atonala’ mantenduko luke ‘*Ciudad-planta/Planta-(de)-ciudad*’³ izenaz nominalki deskribatutako marrazki biribilekin, artikuluetako baten lagungarri eta osagarri direnak.

3. Hitz-jokoak ez du posible egiten euskarazko itzulpenik. Salbuespen lez, gaztelaniazko izenburua mantendu dugu.

Presentación.

Desde la realidad de los paisajes: abordaje artístico, estético y sociocultural

Ana Arnaiz, Xabier Laka Antxustegi, Isusko Vivas Ziarrusta¹
Juan Antonio Rubio-Ardanaz²

La revista científica y de investigación *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* de *Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos - Société d'Études Basques*, conjuntamente con el Grupo de Investigación Consolidado del Sistema Universitario Vasco (Gobierno Vasco - Eusko Jauriaritz): *Creación en Arte y Estéticas Aplicadas para la Ciudad, el Paisaje y la Comunidad [KREAREak]* (GIC-IT-1655-22), con adscripción al Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología de la Universidad del País Vasco UPV/EHU (Facultad de Bellas Artes), ha lanzado el presente número monográfico integrado en el seno de esta nueva edición, publicación que corresponde al número ordinario del año 2023.

El título, coincidente con el número 41 de la revista: *Desde la realidad de los paisajes: abordaje artístico-estético y sociocultural*, ha servido de acicate y de iniciativa para invitar a los y las investigadores e investigadoras y profesionales que trabajan, sobre todo desde las vertientes del arte, la arquitectura y el diseño, así como desde la antropología y las ciencias sociales y humanas en general, a la remisión de propuestas de artículos dirigidos a reconocer transformaciones y redefiniciones del territorio por medio de herramientas conceptuales y metodológicas con las que abarcar un arco interdisciplinar. Con este enfoque, se manifiesten ópticas relacionadas con la aplicación artístico-estética y sociocultural, dirigidas hacia unas realidades paisajísticas concretas, construidas culturalmente y percibidas de maneras convergentes.

La propuesta que durante estos meses se ha materializado, plantea así la posibilidad de interceptar y analizar “desde la realidad de los paisajes” tanto zonas transformadas como áreas depauperadas y de indeterminación funcional, convertidas o no, en enclaves ‘sostenibles’ de alto valor añadido, donde aspectos como el arte y la arquitectura, o las perspectivas de carácter socio-antropológico han sido fundamentales para escrutar aquellas estructuras existentes que las han generado, configurado y condicionado. Ello, tanto cultural como estéticamente, recibiendo su legado como herencia testimoniada y proyectando una serie de improntas hacia el futuro. La llamada para artículos y textos de investigación, animaba a dar respuestas originales y sugerentes que cada investigador e investigadora podía interpretar, aproximándolas a sus líneas de actuación, procurando ciertas confluencias con las bases que previamente se habían enunciado.

Como resultado palpable y reseñable, se han recibido, seleccionado y evaluado por el sistema normalizado de pares ciegos (*peer review*) diversos artículos y trabajos, cuyas áreas de conocimiento y disciplinas conectan con una o varias vertientes referenciadas, así como adaptados a las “Normas de presentación de originales” de *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* en su formalidad y formato.

1. ZAINAK. CUADERNOS DE ANTROPOLOGÍA-ETNOGRAFÍA: COMETIDO Y ACTUALIZACIÓN CONTINUA

Hace ahora exactamente cinco años, dábamos certera cuenta desde estas mismas páginas, de la necesidad que se identificaba a la hora de asegurar una continuidad temporal al empeño editorial que *Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos - Société d'Études Basques* venía realizando con asiduidad, a partir de la instauración del régimen político actual en el Estado español y el consiguiente desarrollo del Estado Autonómico. En aquel entonces, 1978-1980

1. Miembros, investigadores e investigadora principales (IP), en las sucesivas convocatorias de Grupos de Investigación Consolidados, acreditados del Sistema Universitario Vasco, desde 2013 hasta 2023. Profesores, profesora e investigadores, investigadora en el Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología de la Universidad del País Vasco UPV/EHU.

2. Director de la revista *Zainak. Cuadernos de Antropología Etnografía*. Universidad de Extremadura.

Cita bibliográfica recomendada para este artículo:

ARNAIZ, Ana; LAKA ANTJUSTEGI, Xabier; VIVAS ZIARRUSTA, Isusko; RUBIO-ARDANAZ, Juan Antonio

“Presentación. Desde la realidad de los paisajes: abordaje artístico, estético y sociocultural”,

Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, nº 41, 2023; pp. 13-16, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.33133.36329>

aprox., obtuvieron un vigor inusitado, así como un seguimiento sin aparentes cortapisas, aquellas instituciones e iniciativas de tipo sociocultural, comunitario y político que habían funcionado en Euskal Herria antes del establecimiento del período dictatorial franquista y posfranquista entre 1939-1977 *circa*.

Cinco años atrás, 2019, dábamos salida al primer número de la revista *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* publicada solamente *on line*, asumiendo el sistema de edición en abierto OJS, el cual se intuía en vías de mejora y consolidación, hasta imponerse actualmente en el panorama internacional de las revistas científicas, académicas y de investigación. Con esta apuesta dábamos la bienvenida a los beneficios promovidos por el ideario arraigado en la 'ciencia abierta'.

A lo largo de este último lustro, la revista *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* ha ido rescatando autores y autoras y ganando otros y otras, conservando su carácter intrínseco asociado a la antropología y sus técnicas de investigación, pero otorgando espacios relevantes a disciplinas afines como las artes plásticas, la historiografía o la comunicación. Lo cual ha supuesto una redefinición de sus pautas de gestión además de la reactualización de los órganos editoriales, comité científico y de redacción, aparte de la incorporación reciente de un comité asesor externo de composición claramente interdisciplinar. Cumpliendo así la función consultiva y guiadora de aquellas cuestiones editoriales susceptibles, cuyas demarcaciones disciplinarias atesoren áreas multifacéticas o transversales. Estimamos que se recupera la honda tradición fundamentada en el empeño primigenio que conllevó, durante las primeras décadas del siglo XX (h. 1918-1920), la aparición de los *Cuadernos* asociados a las secciones científicas de la naciente Sociedad Eusko Ikaskuntza, con el firme compromiso de José Miguel de Barandiaran.

Mediante el presente número monográfico, damos un paso más en la asunción de una práctica normalizada en el marco de las revistas científicas y de investigación académica. Reutilizamos la fórmula válida que ya era común en la revista anterior a la adecuación al sistema OJS, consistente en monografías que incluían textos elaborados y agrupados en torno a temáticas concretas, discuriendo metodológicamente y de forma interdisciplinar a través, entre otras a través de la antropología marítima, la antropología urbana, la antropología de la alimentación, o la antropología simbólica y de la religión. Con este nuevo impulso, incorporamos en esta ocasión un número monográfico (41), fruto de la colaboración con el Grupo de Investigación *KREAREak* del Gobierno Vasco. Este, toma como eje central un marco de relaciones dialécticas y estructurales procedentes de las artes plásticas y que engarzan con lo arquitectónico, el paisaje, la ciudad, la monumentalidad y el arte público, la síntesis de las artes y las estéticas aplicadas, con el propósito de una posible y deseable transmisión hacia la comunidad científica, capaz de vincular la creación con la docencia y la investigación.

2. DEL GRUPO *KREAREak*: ACTIVIDAD INVESTIGADORA CONSOLIDADA

Tal como se ha expuesto, *Creación en Arte y Estéticas Aplicadas para la Ciudad, el Paisaje y la Comunidad [KREAREak]*, constituye un Grupo de Investigación reconocido por el Gobierno Vasco; el cual, orgánicamente, pertenece a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EHU, conformado por personal docente e investigador del Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología, del Departamento de Didáctica de la Educación Musical, Plástica y Corporal; acompañados de colaboradores y colaboradoras de otros organismos de investigación y educación superior, estatales e internacionales (Uruguay, Brasil, Ecuador).

El Grupo de Investigación lleva en activo y desarrollando sus objetivos de creación, investigación, transmisión y difusión hace una década; por primera vez y desde la convocatoria *Ikerketa-Taldeak* de 2013, cuando obtuvo el reconocimiento de la acreditación por parte del Gobierno Vasco. A día de hoy se ha ratificado su razón de ser y solvencia, con arreglo a las resoluciones de la Viceconsejería de Universidades e Investigación del Departamento de Educación, dependiente del Gobierno Vasco. Reconocimiento que se ha ido consolidando en las respectivas convocatorias de 2016 y 2022. No obstante, el reconocimiento como Grupo Consolidado con nivel de excelencia, no ha sido fruto solamente de este último decenio, sus cimientos venían labrándose en una tarea conjunta del arte en general, la escultura en particular y sus ámbitos de aplicabilidad (el espacio arquitectónico, paisajístico, urbano, etcétera). Esto daría lugar, en los iniciales años de la década de 1990, más o menos, a que varios/as docentes de la Facultad de Bellas Artes (Universidad del País Vasco UPV/EHU),

integrantes del Departamento de Escultura, empezasen a interrogarse de modo sistemático por unas problemáticas inscritas en los prolegómenos de la investigación universitaria en relación al campo artístico y escultórico. Línea que lograría su estabilidad y consistencia con la obtención de proyectos de investigación a nivel universitario y autonómico, así como la incorporación paulatina de nuevos miembros. Con la llegada de mayores reconocimientos institucionales y administrativos, el equipo que iba afianzándose, primero participó con investigadores e investigadoras de otras universidades y posteriormente albergó en su seno (ya como Grupo Consolidado) un Proyecto de Investigación y Desarrollo (I+D), otorgado en concurrencia competitiva dentro de la ministerial Agencia Estatal de Investigación, Dirección General de Investigación y Gestión del Plan Nacional de Investigación, Desarrollo e Innovación, cuyo título fue: *Las artes y las transformaciones del espacio común del territorio [TECTar]*. Este, focalizado en la detección e identificación de espacios extractivos, como enclaves territoriales, con posibilidad de generación activa de dinámicas de recuperación, mediante la integración del arte y la escultura con otras disciplinas con capacidad de intervención territorial y paisajística. A raíz de ello, uno de los hitos fundamentales ha supuesto la edición del libro: *Sostenibilidad estética. Las artes y las transformaciones del espacio común del territorio* (Bilbao: ehupress, 2021), cuyos editores fueron los profesores Ana Arnaiz y Xabier Laka.

Un hito paralelo destacable de los equipos asociados tanto al proyecto I+D como al Grupo de Investigación, ha sido la puesta en marcha y organización de los seminarios internacionales de encuentro e intercambio de pareceres: en 2017 *Creaciones, Investigaciones y Docencias para una sostenibilidad estética de paisaje* (Pamplona y Alzuza); en 2018 *Docencias, investigaciones y creaciones compartidas entre arte-arquitectura y sus efectos* (Bilbao) y *Trazabilidad en la alteración física y estética del paisaje* (San Sebastián); 2019 *Oteiza. naturaleza-laboratorio-Naturaleza* (Arantzazu); en 2020 *Construcciones y destrucciones de los paisajes. Acciones, contradicciones y paradojas* (Bilbao). Todo ello, sin olvidar el diseño, comisariado y producción de sendas exposiciones individuales del Grupo de Investigación. Estas tuvieron su sede en el Bizkaia Aretoa de la Universidad del País Vasco UPV/EHU, en Abandoibarra; tanto en 2014 (*Reinvención de las canteras como constructores de paisajes*), compuesta de obra gráfica, fotográfica y audiovisual al amparo del Proyecto I+D: *Arte y ecología: estrategias de protección del medio natural y recuperación de territorios degradados* (en el que se participó activamente a modo de subgrupo), como en 2021 (*Mutaciones estéticas del paisaje*), con material escultórico, fotográfico, cartográfico-planimétrico y videográfico. Previamente, la exposición *Paisajes en movimiento* (2017) fue desarrollada en el Centro de Arte Contemporáneo Huarte de Pamplona, incluyendo obra gráfica, fotográfica e infográfica. Últimamente, entre el otoño-invierno de 2023 y la primavera de 2024, el Grupo de Investigación se encuentra organizando talleres con artistas invitados e invitadas, de los cuales se han celebrado dos de ellos en la Facultad de Bellas Artes (UPV/EHU), contando con la presencia de Ana Laura Aláez y Ainara Elgoibar, dirigidos a estudiantes de Grado, Post-grado, Doctorado y a personas egresadas interesadas.

Otro de los resultados del trabajo común del arte, conjunto y compartido, que abre el camino al monográfico que ahora presentamos, –a medida que las líneas de investigación se han ido complementando con estudios sobre la configuración y construcción de la ciudad en los frentes de agua y bordes fluviales; los espacios-reductos urbanos para estancia y juegos infantiles; presencias monumentalizadas del mobiliario urbano significativo; restos anacrónicos de cuño simbólico reubicados de las urbes postindustriales, etcétera–, consistió en la elaboración del volumen 8, núm. 2 (2020) de la revista *Ausart. Revista para la Investigación en Arte / Journal for Research in Art* (editada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EHU, con una trayectoria de diez años, desde 2013), provisto del encabezado: *Docencias, investigaciones y creaciones compartidas entre arte-arquitectura y sus efectos*. En él se dieron cita textos tanto de académicos y académicas como de artistas procedentes del panorama nacional e internacional. Lo cual da pie a enlazar con el número monográfico de la revista *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, en una coyuntura más centrada sobre la realidad de los paisajes desde un abordaje artístico, estético y sociocultural.

No podemos obviar ni olvidar que las frases o lemas que definieron los periplos anteriores de consolidación del Grupo de Investigación albergaron, en su esencia sintetizadora, una alusión directa al escultor vasco Jorge Oteiza. Su influencia en proyectos para la ciudad y el paisaje, así como en pos de la transmisión del arte, constituyó uno de los pilares de estudio en las etapas previas, incluso para la existencia del Grupo de Investigación en su actual

composición. Sin embargo, es preciso y pertinente subrayar que las cualidades subyacentes en la aproximación al pensamiento y a la obra de este artista permanecen en la filiación del Grupo de Investigación y la afinidad de sus miembros, siendo un caldo de cultivo sobre un brasero recurrente sin la necesidad de nombrarlo constantemente. Empero, el devenir creativo, docente e investigador se reconoce insuflado de ese viento transmoderno que mantiene siempre viva la llama perenne alineada con el “artista-antropólogo-mitógrafo”, tal como Oteiza se definía a sí mismo en sus escritos, lo que dona ángulos de alineación con *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*.

3. ACERCA DE LAS CONTRIBUCIONES PARA ESTE NÚMERO MONOGRÁFICO

Este número monográfico de la revista *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, por lo tanto, incluye contribuciones de miembros del Grupo de Investigación, conjuntamente con otras aportaciones de autores y autoras vinculados al mundo académico, profesional o artístico que han respondido a la invitación que se realizó a la comunidad científica. Lógicamente y siguiendo las directrices de la revista en cuanto a criterios de calidad en la selección y evaluación, así como a la continuidad periódica que ha de demostrar, se han admitido e incluido trabajos, cuya temática de carácter etnográfico y antropológico recomiendan su publicación, como artículos de investigación, en otra sección distinta a la del propio monográfico.

Cada uno de los estudios que contribuyen a dar cuerpo al número monográfico constituye un trabajo original e inédito de investigación. Aunque mayoritariamente, tienen que ver con investigaciones en curso de mayor amplitud que en la actualidad vertebran las líneas de investigación del Grupo de Investigación, o han sido importantes en sus metas temporales. Otras investigaciones más externas atañen, igualmente, a manifestaciones singulares de pesquisas que comprenden una faceta concreta de las acciones de equipos multidisciplinares inmersos en tareas de gran calado en cuanto a su contenido sociocultural, artístico e histórico.

Huelga señalar como ejemplos considerables que ha recogido el monográfico y a los cuales se ha dado cauce de visibilidad, aquellas propuestas que insertan núcleos de interés tanto para la revista *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* como para el Grupo de Investigación *KREAREak*. Al respecto destacan aspectos relevantes como la complejidad de mantener y apelar aún a unos ‘saberes-haceres’ significativos del arte –de la escultura– ante su reubicación epocal y finisecular. Esta concierne al cambio de milenio, la ‘perviviente’ “realidad de los paisajes” industriales en las metrópolis y sus periferias obsoletas, desmanteladas y abandonadas, desde los ‘entornos vividos’, hasta múltiples re-creaciones ‘futuribles’, los espacios laboriosos y ‘de lectura’ para la “escultura contenedora”, generando direcciones excéntricas, y pasando por la ‘literalidad’ de las ‘ciudades escenario’, envueltas en su atmósfera de “compromiso estético y teatralidad” hacia la fagocitación de los discursos y los deseos no colmatados en postmodernidad. Sin dejar de lado en ningún momento, el “deber de la memoria” y el ‘deber’ (consciente o no) de rememoración en los vórtices “entre el recuerdo y el olvido”. Desde el ‘Teatro del mundo’ del arquitecto-urbanista Aldo Rossi al “Viaje por la *Unidad del mundo*” de un poeta visual conmemorado, de la talla de José Antonio Cáceres, se transita por derroteros –pese a que, en apariencia distanciados– decurrentes hacia el tronco o tallo común del arte cuando torna su mirada a la comunidad.

Con la finalidad de propiciar una continuidad a la decisión de ilustrar individualmente las portadas de cada número (iniciada en el núm. 39 de la revista), el artista Alberto Díez Gómez ha sido, en esta ocasión, el encargado de realizar *expreso* las cubiertas gráficas para este monográfico. Al respecto, contamos con unas imágenes de tipo ‘vegetal’ y un breve escrito que las contextualiza en profundidad: *¡mira opuntia!* Así pues, si bien desde una mirada muy diferente y divergente, mantendría acaso cierta ‘sintonía atonal’ con los rotundos dibujos nominalmente descritos como ‘*Ciudad-planta/Planta-(de)-ciudad*’ que acompañan y complementan uno de los artículos.

“Estar a la altura” (cartas) sobre arte, paisaje, transmisión

"Living up to it"
(letters) on art, landscape, transmission

Ana Arnaiz

Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
Facultad de Bellas Artes - Arte Ederren Fakultatea
Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología
Eskultura eta Artea eta Teknologia Saila
<https://orcid.org/0000-0002-9167-6684>
ana.arnaiz@ehu.eus

Recepción: 23.09.2023

Aceptación: 20.11.2023

BIBLID [ISSN: 1137-439X, eISSN: 2243-9940 (2023), 41; 17-29]

Resumen: “Estar a la altura” (Bergounioux, 2011 [2001]: 51) permanece como el significante enunciado. Repetido en diferentes instantes, la función que le asignamos es emplazarnos ante el paisaje. Darnos sitio, un lugar para ser, estar (hacer) en el paisaje. Para reconocer su condición sensible y sus temporalidades plásticas, estéticas y políticas. Es un resto inherente al encuadre/pantalla construido por la Cultura para (re)presentar(nos) la complejidad del paisaje en tanto que depósito, sedimentos y estratos de los distintos discursos culturales. Un “verde instrumentalizado” (Assunto, 1991: 23, 173) simultáneamente al exceso productivo de imagen antropizada y su capitalización estratégica, establecida por las industrias (y políticas) de la experiencia para consumo intensivo global. Conscientes de este contexto, ensayamos una preocupación y un deseo, que el Paisaje pueda ocupar técnicamente (recuperar) aquel lugar de extrañamiento desde el cual reedificar la distancia crítica (estructural) en la que el arte quizá pueda suponer una discontinuidad que devuelva a la Naturaleza su estatuto de desconocimiento, de indeterminación, de alteridad.

Palabras clave: Arte. Cultura. Naturaleza. Paisaje. Jardín. Jorge Oteiza. Ángel Bados. Ibon Aramberri.

Laburpena: “Altueran egon” (Bergounioux, 2011 [2001]: 51) adierazlea enuntziatua bezala mantentzen da. Une desberdinetan errepikatuta, paisaiaren aurrean kokatzea da esleitzen digon funtzioa. Tokia eman, izateko lekua, paisaian egon (egin). Bere sentiberatasuna eta denborazkotasun plastiko, estetiko eta politikoak ezagutzeko. Kulturak eraikitako enkoaraketaren/pantailaren hondar bat da, paisaiaren konplexutasuna (ber)aurkezteko, kultura-diskurtsoen metaketa, sedimentu eta geruza diren aldetik. “Berde instrumentalizatua” (Assunto, 1991:23, 173), irudi antropizatuaren gehiegizko produkzioarekin eta haren kapitalizazio estrategikoarekin batera, kontsumo intentsibo globalerako esperientziaren industrietan (eta politikek) ezarria. Testuinguru horretaz jabeturik, Paisaiak teknikoki (berreskuratu) lezakeen distantzia kritikoa (egiturazkoa) berreraikitze harridura-leku bat okupatzeko saiakera eta nahia darabilgu, non arteak agian etena ekar dezakeen, Naturari ezjakintasunaren, zehaztugabetasunaren eta alteritatearen estatutua itzuliko diona.

Giltza-hitzak: Artea. Kultura. Natura. Paisaia. Lorategia. Jorge Oteiza. Ángel Bados. Ibon Aramberri.

Résumé: «Être à l’hauteur» (Bergounioux, 2011 [2001]: 51) reste le signifiant affirmé. Répété à différents moments, la fonction que nous lui assignons est de nous placer devant le paysage. Donnez-nous de l’espace, un endroit où être, être (faire) dans le paysage. Reconnaître sa condition sensible et ses temporalités plastiques, esthétiques et politiques. C’est un vestige inhérent au cadre/écran construit par la Culture pour (nous) (re)présenter la complexité du paysage comme dépôt, sédiments et strates des différents discours culturels. Un «vert instrumentalisé» (Assunto, 1991: 23, 173) simultanément à l’excès productif de l’image anthropisée et à sa capitalisation stratégique, établie par les industries (et les politiques) d’expérience pour une consommation mondiale intensive. Conscients de ce contexte, nous exprimons une préoccupation et un désir, que le Paysage puisse techniquement occuper (récupérer) ce lieu d’éloignement à partir duquel reconstruire la distance critique (structurelle) dans laquelle l’art pourrait, peut-être, supposer une discontinuité qui revient à la Nature son statut d’ignorance, d’indétermination, d’altérité.

Mots clés: Art. Culture. Nature. Paysage. Jardin. Jorge Oteiza. Ángel Bados. Ibon Aramberri.

Abstract: “To live up to” (Bergounioux, 2011 [2001]: 51) remains the signifier enunciated. Repeated at different times, the function we assign to it is to place us before the landscape. To give ourselves a place, a place to be, to be (to do) in the landscape. To recognise its sensitive condition and its plastic, aesthetic and political temporalities. It is a remainder inherent/inseparable from the frame/screen that generates/constructs Culture in order to (re)present us with the complexity of the landscape as a deposit, sediments and strata of different cultural discourses. An “instrumentalised green” (Assunto, 1991: 23, 173) simultaneously to the productive excess of anthropised image and the productive excess of anthropised image and its strategic capitalisation, established by the industries (and politics) of experience for global intensive (not extensive) consumption. Thus, we rehearse a concern and a desire, that the Landscape might technically occupy (recover) that place of estrangement from which to rebuild the critical distance (and from which to rebuild the critical (structural) distance in which art may perhaps represent a discontinuity that restores to Nature its status of unknowing, of indeterminacy, of otherness.

Keywords: Art. Culture. Nature. Landscape. Garden. Jorge Oteiza. Ángel Bados. Ibon Aramberri.

Cita bibliográfica recomendada para este artículo:

ARNAIZ, Ana

“Estar a la altura” (cartas) sobre arte, paisaje, transmisión,

Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, nº 41, 2023; pp. 17-29, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.13000.70401>

Los bloques mate de granito gritan, en silencio, la brevedad relampagueante de nuestras vidas, la vanidad de nuestras aspiraciones, la fatalidad del olvido. Nada ha cambiado. Nada cambiará jamás. Pasamos como sueños y ese pensamiento, esa inmensa emoción que nos paraliza carecen por sí mismos de la más mínima importancia. Ningún poder ha preparado nuestra venida. Esa es una ilusión claramente localizada, un prejuicio que florece en la llanura. El planeta da vueltas en la inmensidad vacía, sin preocuparse de su frágil tripulación, y es allí, en las alturas que se aborregan hasta el infinito para perderse en el azul, donde uno se percata de ello, donde la duda ya no es posible. Habremos sido ese instante, ese deslumbramiento fugaz en la frente hirsuta, escabrosa de la eternidad.
(Bergounioux, 2011 [2001]: 61-62)

1. UNA CARTA

Estar a la altura. O, también, "no estábamos a la altura de lo que hay" (Bergounioux, 2011 [2001]: 51), permanece latentemente en el breve ensayo que Pierre Bergounioux titula *Un poco de azul en el paisaje*. Encuadra el trazo escrito de este escultor, docente y aficionado a la entomología, que nos permite reedificar la distancia crítica (estructural) que le posiciona sensiblemente ante la actualidad realista de su paisaje lemosino. Simultáneamente nos advierte que acaba ya el intervalo "de veinte siglos en el que ha estado presente el hombre", que llega a su fin, y que "habremos sido testigos de su final" (Bergounioux, 2011 [2001]: 51), dice. Es la transmisión (casi epistolar) de la experiencia de alterarse con el paisaje y, simultáneamente, reconocer-se en "el daño profundo" que ha sufrido "el fundamento subjetivo del tiempo, el íntimo sentimiento de la existencia" mientras contempla (y se contempla) escenas lemosinas de diferentes momentos vitales. "Ver es saber" transmite, consciente del contraste instantáneo entre la visión transformada de la "tierra nutricia", antropizada, de la meseta, versus "la tierra rebelde inculta" a más altura. "La del origen" escribe. Y, consciente de aquella emoción constitutiva, de aquella certeza, que sabe que nada importa frente a la intemporalidad del "granito abisal", repetirá "lo sé. Es allí donde empecé. Esta convicción me fue entregada con el paisaje" (Bergounioux, 2011 [2001]: 51). Con el paisaje, mediando la fórmula estética cómplice de la identificación con algo de ese instante del imaginario (también colectivo) en el que (al ver y saber) nos reconocemos en la temporalidad que nos constituye, mientras vamos dando forma al espacio que habitamos.

"Estar a la altura" (Bergounioux, 2011 [2001]: 51) permanece como el significante enunciado. Repetido en diferentes instantes, la función que le asignamos es emplazarnos ante el paisaje. Darnos sitio, un lugar para ser, estar (hacer) en el paisaje. Para reconocer su condición sensible y sus temporalidades plásticas, estéticas y políticas. Es un resto inherente al encuadre/pantalla construido por la Cultura para (re)presentar(nos) la complejidad del paisaje en tanto que *depósito, sedimentos y estratos de los distintos discursos culturales*. Un "verde instrumentalizado" (Assunto, 1991: 23, 173) simultáneamente al exceso productivo de imagen antropizada y su capitalización estratégica, establecida por las industrias (y políticas) de la experiencia para consumo intensivo global (no extensivo). Debe añadirse que, durante este primer cuarto del siglo XXI, venimos constatando, además, una progresiva e indomable aceleración de la frecuencia en los cambios de la producción de conocimiento en el que persistentemente se cuestionan saberes y sus modos de transmisión [Así el arte]. Conscientes de este contexto, ensayamos una preocupación y un deseo, que el *Paisaje* pueda ocupar técnicamente (recuperar) aquel lugar de extrañamiento desde el cual reedificar la distancia crítica (estructural) en la que el arte quizá pueda suponer una discontinuidad que devuelva a la Naturaleza su estatuto de desconocimiento, de indeterminación, de alteridad.

"Estar a la altura". Cuando Francesco Petrarca culminó su ascensión al Mont Ventoux emergió su *conciencia sobre la "altura de la contemplación humana"* (Petrarca, 2002 [1336])¹ sostenida versus la relativa (disminuyente) altura de la cumbre al voltearse sucesivas veces para volver a mirarla durante su descenso por aquel "sendero pedregoso" que su cuerpo ya no sentía. En la carta a su confesor "padre amantísimo"², escribió que había ascendido "hoy (26 de Abril de

1. Esta publicación acompañó la exposición *Francesco Petrarca y el paisaje contemporáneo* en el Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo/ARTIUM de Vitoria-Gazteiz, que celebra su apertura el 26 de abril del 2002 con el 666 aniversario de esta ascensión.

2. Dionigi di Borgo San Sepolcro (1300-1342) fue un fraile agustino que en un momento fue confesor de Petrarca.

1336) llevado sólo por el deseo de ver la extraordinaria altura del lugar". Un camino metáfora del conducirse por "la vida que llamamos bienaventurada que está siempre en un lugar elevado (Petrarca, 2002 [1336]: 57)", al que para llegar "querer es poco; para alcanzarlo tienes que desear", citando a Ovidio. Tras quedar "como pasmado", conmovido emocional y estéticamente, con "las nubes bajo nuestros pies" (Petrarca, 2002 [1336]: 58), otea, girando físicamente el cuerpo desde tierras italianas hacia las occidentales francesas, mientras simultáneamente "elevaba el pensamiento a materias más altas". Acompañado (como siempre) de las *Confesiones* de San Agustín ("librito de dulzura infinita"), afectado subjetivamente por el instante, concluye abrirlo y leer "lo primero que me encontrara" (Petrarca, 2002 [1336]: 60). Queda entonces "atónito" a la vista de lo escrito "... y van los hombres a admirar las cumbres de las montañas y las enormes olas del mar y los amplísimos cursos de los ríos y la inmensidad del océano y las órbitas de las estrellas, y se olvidan de sí mismos" (Petrarca, 2002 [1336]: 61). Este desplazamiento del foco de sentido (que, escribe, le irrita) pone fin a la estancia alta.

Comienza el descenso sin hablar, volviendo silenciosamente "hacia mí mismo los ojos interiores". "Trabajo silencioso" (dirá) "me habían traído aquellas palabras." (Petrarca, 2002 [1336]: 61). Existe acuerdo sobre que este sincrónico ascender/descender (y su inapelable carta con efecto de transmisión) documenta la apertura hacia la modernidad (de sujeto –y cultural) venciendo el veto moral medieval contra los placeres contemplativos hacia la pintura y la escultura. Y, sustancialmente, al constituirse su perenne incertidumbre pulsátil del balanceo entre lo experiencial del mundo interior y el mundo exterior. Alternancia entre agitación estética y certeza científica. Esta carta decíamos documenta e instruye sobre la transmisión de aquel instante de incipiente conciencia contemplativa. Instante en el que Petrarca, reconociéndose entre atónito e irritado, cumpliendo con su "deseo de ver" y comprender desde esa altura rocosa en la naturaleza, comprime implícitamente "las culturas renacentista e ilustración y la exploración moderna de la ciencia" (Argullol, 2002: 24). Este proceso anticipa cómo desde el siglo XVIII, la tarea del arte se ocupará de instantes en la percepción de la realidad devenidos de cuestiones de visualidad. Cómo lo háptico o lo óptico, lo táctico o lo visual, lo espacial o planar, serán tratados por escultores, historadores o críticos como, por ejemplo, Adolf von Hildebrand, Alöis Rielg, o Heinrich Wölfflin, enfatizando desde el Formalismo del XIX la construcción de la forma representativa entendida como estructura no material. Un trayecto-hacia una educación sensible que venía despejando la certeza de que el arte (su tarea y saber específico) aparecen elevados a la categoría de conocimiento objetivado.

1.1 Nueve cartas sobre la pintura de paisaje

"Estar a la altura". Observación (Carus, 1992 [1831]: 134). "Órgano del conocimiento de la naturaleza y el espíritu" plantea una teoría del conocimiento propia escrita por Carl Gustav Carus en 1856. Médico, fisiólogo, geólogo, escritor científico, autodidacta aficionado a dibujar del natural y finalmente pintor reconocido que exponía con Gaspar David Friedrich, mantuvo amistad y relación epistolar con Johann Wolfgang von Goethe, con quien compartió la génesis de la publicación, en 1831, de las *Nueve cartas sobre la pintura de paisaje* que ensayan "iniciar al 'sentimiento', a la vivencia de una forma de totalidad, a asumir la vasta fuerza de la creación", mostrando "la afinidad entre el impulso contemplativo y la 'libre tendencia poética', que se refiere a la forma de conocimiento artístico, e insiste en el saber objetivo que ésta prepara y que toma cuerpo en la figuración concreta" (Carus, 1992 [1831]: 39). Disponía, Carus, de un hondo conocimiento de la naturaleza aumentado, precisamente, mediante la sensibilidad constituida por la atenta observación implícita en la operación creadora, unida al uso técnico de procedimientos del arte. Su época y círculo intuían ya una "ciencia del paisajismo" que compartía la pugna estética vs ciencia con artistas como John Constable, quien directamente declaraba que "la pintura es una ciencia y debería practicarse como una investigación de las leyes de la naturaleza. ¿Porqué, pues, no puede considerarse a la pintura de paisaje como una rama de la filosofía de la naturaleza, de la cual las pinturas no son más que experimentos?³".

De su relación con el naturalista viajero Alexander von Humboldt, quien propugnaba "que la conexión de las impresiones y la unidad de la emoción que se siente ante un paisaje anticipa el

3. CONSTABLE, Jonh. Citado por: J. Arnaldo, en: la "Introducción" a C. G. Carus, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta a Gohete a modo de introducción*. Madrid: Visor, 1992 [1831]; p. 34.

reconocimiento por parte de la ciencia de la conexión íntima de los fenómenos"⁴, pueden inferirse correspondencias con sus contribuciones a la cultura epocal al formular Carus "la idea de una pintura de paisaje que sería como una Historia de la Tierra". Dos puentes temporales permiten asociar esta concepción con la triada atemporal que mantiene una estructura significativa entre naturaleza/jardín/pensamiento. En palabras de Assunto,

...al leer las primeras página del ensayo de Borchardt sobre el jardín, nos dimos cuenta del vínculo estrechísimo que une la forma de los jardines con el modo como el hombre entiende su relación con la naturaleza; el vínculo estrechísimo, esto es, entre jardinería y filosofía, porque el modo de concebir la relación del hombre con la naturaleza no es otra cosa que filosofía, una filosofía cuyo objeto de pensamiento es, podemos decir, el paisaje, y cuya exposición en términos no conceptuales, sino estéticamente objetualizantes, es el jardín (Assunto, 1991: 90).

Un puente enlaza con el comentario que Horace Walpole hace en su *Ensayo sobre la jardinería moderna* (hacia 1780) en el que califica de "golpe maestro asombroso" el invento del Ha-Ha. Unas zanjas perimetrales que posibilitaron derrumbar los límites de jardines y granjas, haciendo continua la visión entre interior y exterior de la propiedad. Así mismo dedica importantes comentarios a la aparición de William Kent, arquitecto y paisajista impulsor de la renovación paisajística (jardinería) inglesa dada su sensibilidad educada también con la pintura, del que escribe "saltó la cerca y vió que la naturaleza entera era un jardín"⁵. El otro puente atraviesa más de doscientos años, enlazando con el concepto de "Jardín planetario" generado en la década de 1990 por el también arquitecto, paisajista, docente, botánico y entomólogo Gilles Clément. En tiempos que reconocemos ya una naturaleza antropizada, este jardín planetario, se constituye igualmente como recinto sin cierres, ampliado, ahora, a la biosfera. Y su jardinero, con quienes habitamos el planeta somos responsables de la vida (más allá de la naturaleza). En su texto *Una Breve historia del jardín* (2019), Clément declara,

Lo vivo no permanece en las formas fijas. Adopta formas que enseguida abandona, se transforma y transforma el espacio. El jardín ecológico solo puede ser un jardín de transformación de las formas, un jardín para el que la *información biológica* ocupa el lugar de una "forma" momentánea. El jardinero artista de este nuevo jardín se presenta, pues, como un intérprete de las invenciones de la naturaleza. Intenta, con todo, hacerse un lugar en el espacio del jardín, pero actúa con una precaución particular y nueva en el arte de la jardinería, ya que todos los seres vivos susceptibles de compartir ese espacio tienen que poder encontrar en él condiciones para su vida. Avanza con el tiempo. En este jardín no se trata de hacer que intervenga un profesional expeditivo, externo al lugar, que llega con un encargo para ejecutar una tarea de técnico de superficie y que se marcha según el horario previsto. El artista jardinero del jardín ecológico pertenece al jardín, el jardín no le pertenece, no puede tratarlo siguiendo órdenes ni convenciones; debe permanecer a la escucha y su presencia se prolonga con el tiempo (Clément, 2019: 102).

No obstante, volviendo al siglo XIX, Rancière indica que, para Hegel, "no existe una naturaleza artista, creadora de escenas [...] Y esos espectáculos de grandeza que transportan la mente fuera de su sede habitual [...] no son más que reconocimiento de los propios estados de la mente" o, tan sólo, "expresión de la propia actividad del espíritu [...] que negando la materialidad sólida", disfruta viendo su propia obra en la simple apariencia. Resulta así, que lo sublime (Edmund Burke) no es ya efecto de lo inconmensurable, sino que justamente reside en que "es una categoría del arte y sólo del arte" (Rancière, 2022: 118-120), y nada del orden de lo visible podrá representarlo en forma alguna. Supone la reversión de la propuesta de Kant que, en 1790, articuló el arte de los jardines al rango de las bellas artes, consolidando y legitimando, así, doscientos años de escrituras que venían dando cuerpo a la materialidad de este hacer arte de los jardines (Colonna, Bacon, Loris, Parkinson, Lorena, Lawson, D'Argenville, Hanmer, Evelyn, Bridgeman, Switzer, Addison, Pope, Walpole, Chambers, Whately, Hirschfeld, Delille, Milton...). En este proceso, Kant enuncia el arte de los jardines asociado a una de las subdivisiones propuesta para la categoría de las artes figurativas (Rancière, 2022: 13). Se trataba (paradójicamente) de la pintura como "arte de la *apariencia sensible*" desprovista, precisamente, de la "realidad espacial (...) que simplemente se pinta en el ojo según su apariencia en una superficie" (Rancière, 2022: 19). Así, la realidad del arte de los jardines queda separada de la arquitectura y la escultura, artes de la *verdad sensible* que "ocupan una extensión

4. Von HUMBOLDT, Alexander. Citado en: J. Rancière, *El tiempo del paisaje*. Madrid: Akal, 2022; p. 117.

5. WALLPOLE, Horace, "Ensayo sobre la jardinería moderna", en: P. Martín (ed.), *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Madrid: Abada, 2006 [original 1780]; p. 96.

material en el espacio". Y lo formula (no sin controversia) ante la evidencia de compartir elementos y efectos, indicando que la arquitectura tiene finalidades concretas y no depende de la imitación de un modelo natural, generado para la contemplación, criterios que la ponen en relación con las artes industriales y la retira así de las artes liberales (Rancière, 2022: 20-21).

Como dice Rancière, durante este proceso también cierta idea de naturaleza queda desalojada difuminándose su función de modelo ideal (Rancière, 2022: 123). Se alteraba así "el edificio de la representación" confundiendo los roles de modelo y copia, favoreciendo la afirmación hegeliana de que el arte no imita realidades externas, "que es obra exclusiva del espíritu" (espíritu, en el sentido de ser en la conciencia), cuestión esta que aproximaría el arte a su condición autónoma. Sin embargo, "es todo lo contrario. Ya que con esta naturaleza había entrado en el arte —y en el "espíritu" que la expresa— algo que será en adelante su constituyente: el no-arte, o, más bien, la indistinción del arte y el no-arte" (Rancière, 2022: 124). Indistinción que atravesará el tiempo material, sus "instantes culturales" (Jorge Oteiza), favorecida por la consolidación de la cuestión técnica (su capacidad de transformación) en el sentido de invención realista, abstracta, liberada de aquella operación imitativa legitimadora en arte, cuya supremacía dictará "su voluntad a la naturaleza en lugar de imitarla". Carus, formado mientras dibujaba en la naturaleza en la relación entre pensamiento estético y lógica científica, tendrá ocasión de comprobar que la capacidad reproductiva de los dioramas de Daguerre alcanza también a los matices cambiantes de la luz. Era el año 1835, el mismo en que se publican las *Lecciones sobre la estética* de Hegel y la captura tecnológica de la luz impresionaba placas emulsionadas que ya no imitaban. Inauguraban la representación de un modo no conocido devolviendo imágenes del mundo construido (y de la naturaleza). Su capacidad reproductiva tomo lugar técnicamente. Cultural/cultural. Su indistinción (¿o semejanza?) advertía del potencial implícito en la imagen dialéctica benjaminiana. Entre la iluminación y lo profano constituía el lugar para el arte (para la vida). Transcribamos el cierre de *El tiempo del paisaje*,

El espíritu habla expulsado del arte a la naturaleza, pero a costa de reclamar su legado introduciendo en sus propios productos la misma indistinción que ella había encarnado en el siglo de los jardines y el paisaje: la indistinción entre lo que es arte y lo que no lo es (Rancière, 2022: 126).

2. ESTAR A LA ALTURA. [ARTE/CULTURA/PAISAJE]

Observación. Advertir cómo vamos generando así la cultura de cada época, mientras, oportunamente, tal como Walter Benjamin había augurado en los años treinta del siglo XX ante la entrada de una "nueva" pobreza en experiencia, nos preparamos (ahora) de forma consciente para *sobrevivir a la cultura* y a sus modos de producción, inserción y transmisibilidad. Situación, ésta, resultante de la base económica que fundamentó la Modernidad, cuyo desarrollo no sólo acabará industrializando la cultura, sino que, consecuentemente, evidenciará la falta de existencia de un lugar (estructural) desde el cual pensar la *obra de arte* fuera de su devenir histórico y lineal, más acá del establecimiento moderno de su categoría de arte o, más allá de los usos y abusos de su interpretación, tanto "*cultural*" (Benjamin, 1990 [1936]: 25) como cultural.

Cultura como "instantes culturales" (o paisaje para Oteiza) producidos en los cortes significantes que, como discontinuidades o repeticiones, detienen en la sucesión temporal un instante que condensa la experiencia (extrañada) por la que percibimos simultáneamente lo contingente entre el comenzar del presente y lo que, al mismo tiempo, concluye. Así el arte. Y su producción, sujeta a la constante redefinición de su dinámico articularse con el paisaje y el efecto en la cultura de cada época o generación. Un arte cuyo potencial (igual que el acto poético) vuelve todavía extraño "aquello que tiene que ser puntualmente apropiado"⁶ cuando en la dialéctica de este instante irrumpen el destello que condensa (reiteramos) aquel proceso por el cual devenimos en ser lo que somos durante el *lento pero irreductible proceso de modelaje* [así Agamben] recibido desde lo (in)apropiable del paisaje versus la continua negociación contra su apropiación por la cultura, ahora posmodernista⁷. Cuestión, ésta, por la cual la Cultura, en el

6. AGAMBEN, Giorgio. *L'uso dei corpi. Homo sacer: IV/2 (La quarta prosa)*. Milano: Neri Pozza, 2014; p.116, citado por C. Salzani, "El lenguaje es el soberano: Agamben y la política del lenguaje", *Revista Fractal*, 78, 2016. <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal78Salzani.php>. Existe traducción al español: G. Agamben, *El uso de los cuerpos, homo sacer*, IV, 2, Valencia: Pre-Textos, 2018.

7. Decimos "posmodernista" versus "postmodernidad", en el sentido de "la lógica cultural del neocapitalismo liberal", indicado por Frederic Jameson en su texto: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 1991.

proceso de pérdida de significación de su institucionalización y *museificación creciente*, nos desplaza del pasado al dejarnos a falta de referencias, obstaculizando el reconocimiento en nuestra propia sensibilidad (de sujetos). Así el arte.

Y así la dificultad (incapacidad) de la tarea del arte al quedar *detenido* su lugar por *amor a su transmisibilidad*, debiendo sacrificar las garantías pactadas con aquello que se desprende de lo verdadero en el intento de mantener aquel vínculo con la historia que conciliaría el conflicto entre pasado y futuro. Un lugar (un estado de suspensión) que hace precisamente de aquella dificultad la estancia en el presente que posibilite reencontrar la cadencia para su acción, y sentido y conocimiento propios de su condición (Agamben, 2005 [1970]: 179-185). Y en el intervalo entre el comienzo y el ahora, otro instante: "Según el principio que afirma que tan sólo en la casa en llamas es posible ver por primera vez el problema arquitectónico fundamental, así el arte, una vez que ha llegado al punto extremo de su destino, permite que pueda verse su proyecto original" (Agamben, 2005 [1970]: 185).

2.1 Idas y regresos al Paisaje [instante cultural]

"Estar a la altura". "A formas distintas de hombre corresponden distintas interpretaciones del paisaje. Nuevas formas culturales son nuevas formas del paisaje, diferentes concepciones del mundo, diferentes estilos de arte, distintos recursos y formas de salvación" (Oteiza, 1952: 25)⁸. Escrito esta vez por Jorge Oteiza tras el regreso a Bilbao de su periplo americano. De aquel viaje motivado en principio por su interés en investigar las civilizaciones precolombinas quedó el efecto de un encuentro que resultaría fundamental. El escultor narra una experiencia de reconocimiento, de identificación, con la estatutaria "original" –dirá–, inseparable del paisaje por ella generado en los visitados yacimientos de San Agustín y San Andrés del Alto Magdalena de los Andes colombianos⁹.

En el texto, tras plantear el propósito de ocuparse del estudio *de los rasgos específicos de la creación estética* (independiente) inscritos en la plástica de la estatuaria elaborada por una cultura matriz americana, enuncia como "El Paisaje y el Hombre"¹⁰ al capítulo segundo de *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (Oteiza, 1952: 25). Obra programática de Oteiza publicada en 1952 después de volver de América del Sur, de donde dijo volver con las ideas "organizadas y planeadas en la Estética Objetiva" para su posible aplicación a los (re)nacimientos artísticos, según dejó escrito en la "Advertencia personal" que sigue al Prólogo.

Con los significantes Paisaje y Hombre indica la confianza depositada en la relación estructurante de estas dos nociones y su permanente indisolubilidad, haciendo del Paisaje "el testigo y factor de la creación estética" (Oteiza, 1952: 21) de quienes lo habitan y construyen. El tercer elemento que daría sentido a esta relación es la Estatua, la *solución existencial* cuya producción *denunciará* no sólo la espiritualidad de sus fabricantes, sino también sus *propósitos* políticos y la cultura impresa en *la anatomía permanente del paisaje*" (Oteiza, 1952: 21). Una cultura (trans)formada por "idas y regresos" al paisaje, devenidos del inaugural ingreso de la incipiente humanidad para vencer necesidades, miedos y resistir a la muerte (*el sentimiento trágico de la vida*) al interior de la profundidad de su paisaje quieto (la morada eterna). Una profundidad de la cual el artista regresa *estéticamente triunfante*, con los *medios* que garantizan la existencia espiritual, política y social que le darán la victoria ante los precedentes miedos al espacio, a la nada.

En definitiva, la determinación de permanecer, la *solución estética*: "Ante el disparate de la muerte, el disparate creador de la salvación, el de la fabricación estética de lo perdurable" (Oteiza, 1952: 29). Es el *hombre cultural*, el que ha encontrado solución a la muerte (Oteiza, 1952: 35). De estas circunstancias, de las identificaciones e incertidumbres (y de su repetición)

8. Existe facsímil con edición crítica a cargo de María Teresa Muñoz, *La estatuaria megalítica americana y Carta a los artistas de América*, Azuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007 [originales 1947 y 1952].

9. Indicar la importancia para la obra y pensamiento de Oteiza este viaje realizado entre 1935 y 1948 por Argentina, Chile, Colombia, donde trabajó en su escultura, en cerámica y en diseño, impartiendo clases y conferencias. Sobre este periplo americano es notable el Trabajo fin de Máster realizado por David Martínez Suárez, *Proceso escultórico de Jorge Oteiza en su etapa americana (1935-1948). Paso de la estatuaria basada en la masa a la estatua-energía*, Máster INCREARTE, Universidad del País Vasco - Eudskal Herriko Unibertsitatea, curso 2011-2012 (inédito).

10. Al ser un texto desarrollado en las décadas de 1940 y 1950, se mantiene el término "hombre" usado en aquella época como genérico que debía referirse al conjunto de toda la humanidad (o personas).

Oteiza escribía conclusivamente: "Afirmamos, pues, que no se renuevan las culturas, que no se inauguran los nuevos ciclos artísticos sino a través de una etapa previa de formas deshumanizadas correspondientes a una contemplación personal del paisaje, a una etapa creadora a base de una vigilancia religiosa de la naturaleza exterior" (Oteiza, 1952: 37).

Sin embargo, entre las identificaciones, no lo hará con el reconocimiento de las formas y tamaños de las estatuas, con su aspecto externo, sino con el aquel impulso creador que las produjo. Así identificado, se implica en la necesidad de desarrollar una técnica que interrogue a la estatua, dando cuenta del impulso de aquella cultura –para él *matriz*– y del pueblo *original americano* que la fabricó. De algún modo, esas estatuas median entre voluntades que Oteiza reconoce comunes y que le conducen a dos cuestiones que en su opinión son invariables en el tiempo. En primer lugar, entender el arte no como un medio de expresión individual, sino como un proceso en el cual el sujeto artista se fabrica a sí mismo. En segundo, advertir que el arte intercede en la construcción del paisaje de una época, es decir, en su "instante cultural". Así Oteiza.

Debemos considerar cómo en las diferentes relaciones del hombre con el paisaje hay instantes culturales en que se alcanza una ecuación mágica expresada con resultados artísticos y perdurables (Oteiza, 1952: 25).

Podría inferirse, entonces, un entendimiento del Paisaje, no sólo como conjunto de sistemas de representación de una época –lo cual podríamos denominar Cultura, en mayúsculas– sino también como los modos en los que el arte se relaciona con estas "concepciones del mundo". E inferir también desde las nociones del filósofo Castoriadis, que el Paisaje conformaría tanto los modos "instituidos" de representación cultural como el potencial "instituyente" de su transformación. Derivando que, la articulación entre arte y Cultura constituye para Oteiza la idea de Paisaje, aunque habrá que reconocer la complejidad de tal relación. En este sentido, no sólo Oteiza sino otros artistas nos han advertido que, si bien el arte forma parte de la Cultura en tanto que toma sus factores de ella, lo más propiamente real de la práctica artística supone una discontinuidad que pone en cuestión aquellos modos culturales establecidos de acercamiento y comprensión de la realidad. De hecho, la Modernidad y su proyecto habrían supuesto el momento de concienciación y puesta a prueba de un intento de influencia del arte en la Cultura desde una dimensión proyectual acorde a los ideales de la Ilustración. Pero nos preguntamos por el modo en que se producen estas reciprocidades. Y, más allá, sobre la necesidad de un saber de mediación que garantizase una vehiculación proyectual del potencial propio del arte, aquel que transforma los modos de ver, sentir y, por tanto, de actuar en el mundo, posicionándonos en él.

3. UN PAISAJE EN POSMODERNIDAD

Aunque la mayoría de los proyectos de colaboración arte/arquitectura no llegaron a realizarse, todos revelan la forma tardomoderna, específica y particular de Oteiza que, condensa el calado de la noción de paisaje en tanto relación del arte con la Cultura que conforma un "instante cultural". Igualmente, y en este sentido, será clave en Oteiza la idea de mito, como proyección social del arte, aunque no nos ocuparemos de ello en estas páginas. Durante tres décadas se fueron sucediendo distintas oportunidades siendo la última de ellas el malogrado Centro Cultural para la Alhóndiga de Bilbao, en el que un ya octogenario Oteiza volvía a darse de bruces contra las instituciones públicas que alentaban este proyecto a desarrollarse en una ciudad que debía cambiar su modelo productivo industrial hacia otro orientado al sector servicios.

El Paisaje había cambiado, como la articulación de Cultura y arte había cambiado. El advenimiento de la posmodernidad suponía un cambio de paradigma que afectaría a todos los órdenes de una cultura en proceso de globalización (Jameson) donde resultaría cada vez más difícil encontrar aquellos agentes de poder que influyen en la constitución del sujeto y de lo social. La caída de las grandes narrativas (Lyotard) y los cambios en los modos de entender al sujeto, el arte, lo ideológico, se manifestaban de forma particular en el País Vasco.

Para muchos de los artistas jóvenes vascos de la época la figura oteiziana era una referencia, aunque a algunos de ellos les diferenciaba algo fundamental: desde un acercamiento que se interesaba más por el artista y no tanto por el agitador cultural, su actitud no era devota sino que, partiendo y aceptando los aspectos que Oteiza consideraba fundamentales respecto de la práctica en arte, se rebelaron artísticamente contra su precepto en lo referente a la conclusividad

del proceso artístico, digamos, del "Laboratorio". Se trataba, por tanto, de una mirada correspondiente al proceso de posmodernización, cuya posición crítica se basaba en la redefinición de sus propósitos¹¹, los del propio Oteiza y el proyecto moderno.

Esta lectura posmoderna recogía las perspectivas de artistas y pensadores estructuralistas y posestructuralistas de la época (Barthes, Deleuze, Derrida, Foucault, Jameson, Kristeva, Lacan) representadas desde el arte por herencias minimalistas, conceptual, povera y/o, Beuys, Serra..., con el fin de conocer los mecanismos por los cuales llegaban a estructurarse los sistemas de significantes y significados que componen la Cultura (y que atraviesan a un sujeto compuesto igualmente de lenguaje) así como para una comprensión del objeto artístico y su función social, ya que entendían la realidad como el efecto de un conjunto de significantes y al arte como una práctica que lo deconstruye. Así, para estos artistas lo político en arte continuaba radicando en la idea de la creación como mecanismo de construcción subjetiva mediando una operación *técnica*, si bien llevaba implícito la destrucción de la unidad moderna del objeto artístico por combinación de elementos procedentes de diferentes mundos signícos.

La obra de arte resultaba de dicha operación técnica, pero no como estrategia preestablecida, ni como forma vehiculadora de contenidos, sino como operación en la que esta forma (las variables formales del material) que permite desde lo racional el acceso inteligible, procura simultáneamente lo impensado y la ruptura del automatismo, oscureciendo su accesibilidad, ralentizando su percepción, y dificultando su consumo, añadiendo como consecuencia extraída que,

el principal compromiso del artista no debe ser hacia lo que se nos dio de antemano como realidad, sino más bien hacia el lenguaje que "produce" la realidad; y por lo tanto, lo que hicimos con el artefacto material, y con su forma, fue más importante que tratar de controlar un efecto en lo social, que por definición es incontrolable (Badiola, 2015: 89).

La ralentización de la percepción, el automatismo, son nociones que, sin embargo, provienen del formalismo ruso, con autores como Víktor Schklowski. Habría que reconocer ciertas herencias que recorren el siglo XX hasta la posmodernidad, las cuales otorgan preeminencia al carácter estructural del arte que alcanzaría diferentes niveles como "la salvación que el arte propone es una cuestión de estructura. De una estructura tan profunda como la misma representación y necesitadas la una de la otra" (Bados, 2010: 327). Cuestión ésta recogida por estos artistas junto a otros referentes que se entrecruzan. En este sentido, Ángel Bados señala que,

el comportamiento de Oteiza se puede asimilar al formalismo moderno, que asignaba al arte la misión de desmontar la realidad y volverla a construir para, mediante su extrañamiento, desvelar la cualidad fenoménica del mundo, donde, a veces, se escondía el misterio (Bados, 2008: 20).

Los artistas de lo que dio en llamarse Nueva escultura vasca, de acuerdo con Oteiza, seguían considerando que el proceso artístico consiste en una transformación subjetiva del sujeto artista y que existe un saber propio, específico que lo diferencia de la Cultura, una relación que, sin embargo, más allá de cambios epocales y el lugar que cada sociedad haya atribuido al arte, se mantiene invariable. Sin embargo, como se ha indicado, la voluntad de estos artistas ya no era coincidente en lo referente a la ambición revolucionaria de Oteiza. Consideraron, en contra de éste, que la propia obra podría tener un efecto sobre la Cultura, si bien de manera no tan directa como el contexto político-cultural que Oteiza exigía, sino de un modo más soterrado y pausado. Así, estos artistas de la nueva escultura vasca se rebelarán contra el carácter conclusivo que Oteiza exigía a la etapa de Laboratorio, por un lado y, respecto a las *Estéticas aplicadas* dejarán de lado las proposiciones de colaboración con otras disciplinas, orientándose fundamentalmente hacia una transmisión del arte al interior de estructuras educativas regladas y no regladas; fundamentalmente la Universidad del País Vasco, de un lado, y de otro los cursos que se impartieron en el Centro de Arte y Cultura Contemporánea Arteleku financiado por la Diputación Foral de Gipuzkoa (País Vasco), un lugar que fue referencia estatal e internacional en la formación de artistas y la producción de debates, publicaciones y talleres.

Durante las décadas de 1990 y 2000 el arte y la cultura se consolidarán como significantes centrales en los procesos económicos propios de la cultura global, integrados en los planes

11. Desde los inicios de la posmodernidad ya se atisbaban dos perspectivas o posmodernidades distintas, tal y como Hal Foster indicaba, como editor, en el prólogo al libro *La posmodernidad* (1983): bien la posmodernidad contra la modernidad, o la posmodernidad que redefine los propósitos de la modernidad.

estratégicos que construyen nuestras ciudades. En este contexto posmoderno el "drama de lo abstracto" parece perpetuarse, esta vez no para la exportación de una imagen de modernidad en la España de la dictadura, sino para la creación de otra imagen, la de lugar tractor para la industria del ocio, la cultura y su mercadotecnia. En ambos casos, los significantes "arte" y/o "cultura" no sólo aportan tracción en lo referente a la imagen creada hacia el exterior, sino también hacia la composición imaginaria que los propios ciudadanos comparten sobre la realidad que viven. En este sentido, las transformaciones que Bilbao ha sufrido en el uso de arquitectos del star-system desde la cancelación del proyecto del Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao y la puesta en marcha del Guggenheim en 1997 ha contribuido a cierto imaginario urbano según el cual la ciudad respira arte y cultura.

Pero tal y como señalaba Javier González de Durana (asesor de Bellas Artes de la consejería de Cultura, 1983-92)¹², las transformaciones vendrían del cambio de uso de los suelos y la orientación de la economía hacia el sector servicios, y no tanto de una verdadera influencia de la cultura (y el arte) en el tejido social y económico de la ciudad. Sin embargo, lo que sí parecía estar sucediendo era una apropiación de los discursos de la Modernidad desde las entidades públicas y privadas (incluido el ente Universitario) encargadas de la construcción del espacio público (común) de la ciudad; y no únicamente en lo relativo al arte y la cultura, sino un uso corporativo de todos los idearios de la Modernidad, incluso de la Ilustración, en torno al progreso, el saber, la educación y su articulación con significantes de nuevo cuño como la innovación, la sociedad del conocimiento..., significantes que constituyen discursos de legitimación para el marketing de ciudades.

Más que nunca, el arte es ofrecido por el sistema como espectáculo, se programa cultura para el consumo [...] El espectador ha de serlo por propia voluntad, debe seleccionar y esto es imposible cuando el espectáculo ofrecido tiende a ocupar, a invadir el espacio y el tiempo, evitando el distanciamiento transformador (Bados, 1988: 24).

En este contexto, la relación entre el arte, tal y como lo hemos definido desde Oteiza, y la Cultura queda muy complejizada por el uso que de estos significantes hacen las estrategias aplicadas desde distintas instancias, públicas y privadas. Hecho que se suma a una experiencia propiamente posmodernista y neoliberal denunciada por pensadores estructuralistas, según la cual los sistemas de poder consiguen absorber los contradiscursos, los antagonismos de las minorías, para su propia autolegitimación. Sin embargo, ¿es esta relación entre arte y Cultura una cuestión propia de nuestra contemporaneidad?, ¿o podríamos rastrearla hasta el origen del proyecto político del arte contemporáneo? o, incluso, si más allá, correspondería a una relación entre el arte y la Cultura que atravesaría tiempos y lugares.

Diferencias, estas que se ven intensificadas o reactualizadas durante la década de los noventa debido, igualmente, al fenómeno de los llamados estudios culturales, que defienden una perspectiva según la cual el arte quedaría disuelto en el complejo entramado de las prácticas significantes que conforman una Cultura en la que cada vez se percibe mayor atomización de ideologías. De esta forma, el arte procede a desmitificarse al formar parte del conjunto de fenómenos estéticos propios de la cultura de masas: léase la publicidad y otros modos de producción de significados, etc., lo cual lleva implícito que diferentes artistas consideren necesario reconsiderar nuevamente el posicionamiento ideológico que ahonda y procura reivindicar en su especificidad respecto de la Cultura¹³, no tanto desde un punto de vista "aurático" o mitificador, como desde un punto de vista gnoseológico, es decir, en cuanto al modo de conocer propio en arte.

En este complejo paisaje la siguiente generación de artistas provenientes de los mencionados cursos de Arteleku comenzarán a trabajar con la ideología como contenido o material artístico, más allá de signos o materiales concretos, ampliando el alcance hasta lugares con una carga de

12. Entrevista realizada en 2009 por Iskandar Rementeria a Javier González de Durana. Puede consultarse la versión digital indicada en la bibliografía: REMENTERIA, Iskandar. *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de...*, 2012; p. 220.

13. Cuestión que encontramos en artistas como Godard y su forma de decir "hacer cine políticamente" versus "cine político" que indica, no tanto la radicalidad de los temas con los que se narra, sino la cuestión técnica que se integra estructuralmente en el modo de hacer cine, el cuestionamiento constante de los modos de producción y de las instituciones de poder que los sostienen, dando voz –realista– al sujeto, a su lazo social (y de clase). El guión de la pequeña pieza de 2:14 minutos *Je vous salue Sarajevo* (1993) más el montaje de cortes realizados a la imagen del fotógrafo de guerra Ron Haviv, más la música de Arvo Part, evidencian el horror de la guerra contra la vida, "la cultura es la regla, el arte es la excepción..." <https://www.youtube.com/watch?v=TH7ZdFxBYBw>

tensión ideológica potenciada, o a paisajes tramados por distintos intereses que atraviesan la noción de lo público, lo privado, lo patrimonial o la reorganización del territorio.

Estas cuestiones aparecen, por ejemplo, en la trayectoria de Ibon Aranberri, artista que, a modo de discurso indirecto, desarrolló trabajos críticos en torno a la inactiva central nuclear de Lemoiz o en la cueva de Iritegi-Ir. T. nº 513 situada en Oñati (Gipuzkoa) de alto valor biológico y patrimonial. En sus proyectos, quedan implicadas aquellas entidades y agentes que gestionan estos espacios/lugares, ya sean instituciones públicas, compañías energéticas o banca privada, siempre necesarias (significantes) para una posterior formalización material, recalando en lo técnicamente estructural y propio del arte (y sus agenciamientos).

Uno de estos proyectos es *Luz sobre Lemoniz (sin onda expansiva)*, trazado para la central nuclear de Lemoiz la cual, tras graves episodios de controversia ideológico-social, nunca será puesta en funcionamiento debido a la moratoria nuclear aprobada en 1984 por gobierno socialista de Felipe González. Será en el año 2000, coincidiendo con el reciente "estreno" de la época Guggenheim y su consecuente efecto de espectacularización en la nueva ciudad de Bilbao, cuando Aranberri propuso un espectáculo pirotécnico en la paralizada central nuclear (previendo la afectación que supondría realizarlo) como de ensayo/metáfora que identificase tanto su complejidad constructiva como los similares dispositivos topológicos y antropológicos subyacentes en el devenir de ambos escenarios territoriales (central nuclear y museo), en un país vasco, en el que (dirá) la cultura emancipadora tendrá que pasar por la identificación identitaria, mientras que en Europa lo hacía sobre la contracultura.

Relacionado con las resistencias sociales y manifestaciones culturales, a la central nuclear de Lemoiz, conviene anotar que el Museo Bellas Artes de Bilbao celebró la exposición "*LEMOIZ GELDITU*" Y *FORMAS DEL PAISAJE*, comisariada por Iskandar Rementeria. Inaugurada el 09/11/2020 y finalizada el 13/06/2021 el objetivo fue la presentación del mural "Lemoiz Gelditu" realizado por los artistas Vicente Ameztoy, José Luis Zumeta, Carlos Zabala "Arrastalu" que había sido donado a esta institución museística. La parte documental supuso una fase de investigación en diferentes instituciones, generando además entrevistas a destacados agentes culturales y políticos relacionados con la selección de contenidos y materiales como fotografías, videos, discografía, carteles, chapas, revistas y bibliografía que posteriormente conformarían la exposición. Como el título indica, el sentido interpretativo de la exposición se centró en la noción de paisaje, dando cuenta de ello con videos de Lemoiz realizados antes del comienzo de las obras y otros realizados durante la construcción¹⁴.

EL contexto de la muestra se centra en los días 8 y 9 de noviembre de 1980, la Feria de Muestras de Bilbao se convirtió en un escenario para todo tipo de manifestaciones culturales y artísticas: desde conciertos o talleres hasta un ciclo de cine, la programación. Bajo el lema "Lemoiz Gelditu", estos encuentros populares suponían el último gran gesto de la sociedad civil organizada que desde 1974 llevó a cabo distintas acciones en contra de la central nuclear de Lemoiz, la única de las cuatro previstas (junto con Deba, Ea-Ispaster y Tudela) que en 1980 estaba totalmente construida a la espera de incorporar el uranio para su puesta en funcionamiento. Los Herriko Topaketak no sólo pretendían congregarse al grueso del movimiento antinuclear, sino conseguir el apoyo del mundo del arte y la cultura para su causa. Resultado de ello es el manifiesto en contra de la puesta en funcionamiento de la central nuclear de Lemoiz, firmado por 86 personas entre las cuales figuran nombres como Jorge Oteiza, Eduardo Chillida. Entre estos artistas firmantes se encontraban Zumeta, Ameztoy y Zabala que, a la vista del público, realizaron in situ el mural durante las 48 horas que duraron los encuentros, siendo una de las acciones más representativas de los Herriko Topaketak.

La Comisión Técnica encargada de la producción y valoración de los encuentros remarcaba la importancia de tres elementos que condensarían/conservarían a lo largo del tiempo el significado de estos encuentros: el disco, que contiene grabaciones de varios de los músicos que formaron parte de la programación; la película, de la que, si bien no fue realizada, se conservan algunas imágenes montadas; y el propio mural, en el que se observan clara y distintamente la mano de los tres autores: por un lado, las figuras grotescas de Zumeta, que en aquel momento abandonaba la abstracción expresionista para adentrarse en la figuración; el paisaje idílico

14. Esta exposición fue acompañada de una conferencia impartida y grabada en el salón de actos del Museo el 22/01/2021. La grabación puede verse en el canal del propio museo. <https://www.youtube.com/watch?v=4T2gnShAu1I> / <https://bilbaomuseoa.eus/exposiciones/lemoiz-gelditu-y-formas-del-paisaje/>

pintado por Ameztoy, artista en cuya trayectoria el elemento-paisaje resulta una constante; y las serpientes de "Arrastalu", que en sus propias palabras eran metáfora de los entonces nuevos y sibilinos mecanismos de control social.

3.1 ¿paisaje como obra de arte?

Así, manifestaciones del Paisaje, tal y como venimos tratando, podemos reconocerlas en territorios situados más allá de las ciudades. De hecho, habría que reconocer que actualmente el empleo de grandes significantes para dar rostro a la realidad compartida no es una estrategia que únicamente haya sido destinada a la ciudad expandida al territorio. Podríamos afirmar que el mismo paisaje, erróneamente calificado como natural, es objetivo de capitalización y por tanto, un elemento a partir del cual generar una imagen capaz de vehicular economías libidinales, insertas ya en la industria de la experiencia con el encargo de transformar en consumo (y saturar) la función deseante de sujetos estratégicamente culturizados.

En el trasfondo de esta capitalización del paisaje, se encontrarían cuestiones equivalentes al desarrollo y transformación de las bases económicas globales encargadas también de capitalizar las producciones culturales. Parte de este trasfondo llevaría implícito en su germen lo que ahora nombraríamos *capitalismo paisajístico*, al expandir las conexiones establecidas en el estudio que Louise A. Mazingo (2011) hace sobre las transformaciones del capitalismo estadounidense durante la primera mitad siglo XX. Son conexiones que articulan los intereses económicos de industrias, empresas corporativas y grandes firmas cuando para instalarse en territorios suburbanos de la ciudad, se ayudan de la imagen idealizada de sus zonas verdes inseparable del paisajismo pastoral heredado bien, desde planteamiento de Law Olmsted para el Central Park neoyorquino, o desde la réplica del contenido imaginario de sus directivos formado en el típico paisaje de los campus universitarios donde se formaron. Un modo de hacer paisaje con claros efectos morales [y políticos] que afectaría consecuentemente al futuro uso del espacio territorial que, pasando fronteras, será imitado por empresas de Europa, Asia o países en desarrollo. Es decir, la expansión de un modo cultural que, desde los años 70 es considerado por Mazingo como capitalismo pastoral global.

Más allá del paisajismo, disciplinas como la geología o la ecología nos enseñan cómo actualmente el paisaje es resultado de acciones humanas ejercidas directamente sobre el mismo, aunque su aspecto no lo muestre. En este sentido, tales disciplinas nos emplazan ante la asunción de un cambio a nivel planetario denominado Antropoceno que, precisamente, vendría definido por el hecho de que la huella del ser humano (antrópica) afectaría definitivamente a los procesos geológicos del planeta.

Y más acá de las posiciones ideológicas que definirían nuevos modos de relacionarnos con el planeta, todas estas cuestiones no sólo evidenciarían los efectos indirectos de una cultura productiva como la nuestra, sino las estrategias de capitalización igualmente propias en las que el paisaje mismo supone un elemento fundamental.

El turismo y su negocio es tan antiguo como el inicio de la percepción estética del paisaje, aunque en el último siglo la demanda de su consumo no sólo se ha elevado sino que ha proliferado en distintas estrategias que no sólo implican la gestión de su belleza, sino que toman en consideración aspectos de valor patrimonial.

En este sentido, existen paisajes cuya contemplación o experiencia vendría determinada incluso por discursos institucionales que procuran dotar de una identidad actualizada en la que se barajan distintos significantes vinculados a valores propios de nuestra época y lugar. El País Vasco es claro ejemplo de este tipo de casos, que pueden advertirse en emplazamientos tales como el Geoparque de la Costa Vasca, un pequeño territorio formado por varios accidentes geológicos de gran interés científico aunque, más allá, el Geoparque se ha constituido institucionalmente como un emplazamiento de interés popular. La propia web (<https://geoparkea.eus/es/>) muestra hasta 17 rutas o actividades ofertadas a excursionistas, en las que se señalan distintos tipos de hitos, no sólo geológicos, sino también patrimoniales, e incluso culinarios, identificables con el área paisajística.

En un antropoceno donde ha sido antropizado bajo razón instrumental, el paisaje es imagen generada por la Cultura en tanto depósito, sedimentos y estratos de los distintos discursos culturales. Llegados a este punto, al reflexionar acerca de estas acciones llevadas a cabo por la Cultura, habríamos de reconsiderar, una vez más, la posible posición del arte. Para ello, bien

podríamos establecer cierta analogía entre la experiencia abrumada de Oteiza por la imposición de significados que la ciudad ejerce (manifiestas desde la COA) y estas estrategias institucionales de construcción de identidad paisajística basada en lo que podríamos llegar a denominar un *capitalismo paisajístico*. Aquella que se diferenciaría de la imagen del paisaje producida desde el arte el cual, como hemos venido advirtiendo, ha de constituirse en tanto discontinuidad de la Cultura: un desmontaje estético del paisaje cuya restitución muestre el misterio, algo que como Bados indica sobre Oteiza, resultaría propio de la herencia del formalismo moderno. Resulta capital la noción de misterio aquí, pues sabemos por el arte que éste acontece en los límites de la representación y el sentido de las cosas dadas.

Al tratar la cuestión del paisaje en arte desde una conciencia ideológica –pongamos por caso la cuestión del antropoceno–, la ideología incitará un determinado modo de comenzar, mirar, o unos determinados temas, materiales o ámbitos con los que trabajar, pero tras la operación artística nada de aquella ideología concreta que guiaba sus comienzos quedará garantizada ni calculada. El arte opera en sus propios términos, esto es, al borde del sentido. Ante el exceso de imagen antropizada del paisaje y la consecuente destrucción de la alteridad que suponía, sin la cual podemos tener imagen de nosotros mismos, la del arte quizá pueda suponer una discontinuidad que devuelva a la Naturaleza su estatuto de desconocimiento, de indeterminación, de alteridad; en definitiva, un extrañamiento –de nuevo–, técnicamente obtenido no por añadidura –de más relatos, rostros o máscaras–, sino por sustracción de lo conocido, que garantizaría un reposicionamiento del sujeto en su permanente necesidad de erigirse en relación a un otro distinto de sí.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. *L'uso dei corpi. Homo sacer: IV2 (La quarta prosa)*. Milano: Neri Pozza, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera, 2005 [original 1970].
- ARGULLOL, Rafael. "666 años después del día que se inició la modernidad". *El País. Babelia*. Edición del 5 de octubre de 2002; p. 24.
- ARNAIZ, Ana; ELORRIAGA, Jabier; REMENTERIA, Iskandar. "Formas de ideología en la escala (del paisaje) de la cultura. La memoria (resiliente) de lo político en arte", en: T. Raquejo, J. Parreño (eds.), *Arte y Ecología*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015.
- ASSUNTO, Rosario. *Ontología y teleología del jardín*. Madrid: Tecnos, 1991.
- BADIOLA, Txomin. "The Site for Controversy: The Case of 1980s New Basque Sculpture, from Roots to Rhizomes", en: Z. Bray (ed.), *Beyond Guernica and the Guggenheim Art and Politics from a Comparative Perspective*, Reno: Center for Basque Studies-University of Nevada, 2015.
- BADIOLA, Txomin. *Oteiza, Propósito Experimental*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988.
- BADOS, Ángel. "Entrevista", en: R. Queralt. Texto para *Esculturas 1987. Ángel Bados*. Catálogo de la exposición en Madrid: Galería Fúcares, 1988.
- BADOS, Ángel. *Laboratorio experimental*. Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza/FMJO, 2008.
- BADOS, Ángel. "Laboratorio experimental (o el trazo del escultor)", en: VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad*. Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza/FMJO, 2010.
- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1990 [original 1936].
- BERGOUNIOUX, Pierre. *Un poco de azul en el paisaje*. Barcelona: Minúscula, 2011 [original 2001].
- BERUETE, Santiago. *Jardinosofía. Una historia filosófica del jardín*. Madrid: Turner, 2016.
- CARUS, Carl G. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta a Gohete a modo de introducción*. Madrid: Visor, 1992 [1831].
- CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. I y II. *Marxismo y teoría revolucionaria*. Barcelona: Tusquets, 1983.
- CLEMENT, Gilles. *Una Breve historia del jardín*. Barcelona: Gustavo Gili, 2019.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2002 [original 1967].
- FOSTER, Hal (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairos, 1985.

- GIEDION, Sigfried; SERT José Luis; LÉGER Fernand. "Nueve puntos sobre la Monumentalidad", en: S. Giedion, *Arquitectura y comunidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.
- JAMESON, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- MARTÍN, Paula (ed.). *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Madrid: Abada, 2006.
- MOZINGO, Louise A. *Pastoral Capitalism: A History of Suburban Corporate Landscapes (Urban and Industrial)*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- OTEIZA, Jorge. "El arte contemporáneo ha terminado (El final del arte contemporáneo)" [1960], Fondo documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza. Reproducido por primera vez en 1973 en: *Nueva Forma*, nº 89, Madrid. Posteriormente en: T. Badiola, *Oteiza, Propósito Experimental*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988.
- OTEIZA, Jorge. "La ciudad como obra de arte". Archivo documental Fundación Museo Jorge Oteiza/FMJO (inérito, 1958). Consulta digital en I. Rementeria (2012). *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la Estética Objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación*, Leioa: Servicio de Publicaciones Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea, 2012. <https://addi.ehu.es/handle/10810/15427>
- OTEIZA, Jorge. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1952; p. 25. Existe facsímil con edición crítica a cargo de M. T. Muñoz, *La estatuaria megalítica americana y Carta a los artistas de América*. Azuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007 [originales 1947 y 1952].
- PETRARCA, Francesco. *La ascensión al Mont Ventoux*. Vitoria: ARTIUM, 2002 [original siglo XIV].
- RANCIÈRE, Jacques. *El tiempo del paisaje*. Madrid: Akal, 2022.
- REMENTERIA, Iskandar. *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la Estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación*. Leioa: Servicio de Publicaciones Universidad del País Vasco, 2012. <https://addi.ehu.es/handle/10810/15427>
- REMENTERIA, Iskandar. *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao. Una interpretación estética*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza y Gobierno de Navarra, 2017.
- SALZANI, Carlo. "El lenguaje es el soberano: Agamben y la política del lenguaje". *Revista Fractal*, 78, 2016. <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal78Salzani.php>

* Este trabajo se ha realizado bajo el auspicio del Grupo de Investigación Consolidado del Sistema Universitario Vasco del Gobierno Vasco (IT1655/22-25): *CREACIÓN EN ARTE Y ESTÉTICAS APLICADAS PARA LA CIUDAD, EL PAISAJE Y LA COMUNIDAD. Síntesis de las Artes como herramienta crítica para el reconocimiento de la función, uso y transmisión del saber específico del Arte*.

Desde el paisaje industrial vivido a los nuevos entornos re-creados de ciudades para el futuro

From the lived industrial landscape to the new re-created environments of cities for the future

Isusko Vivas Ziarrusta (autor)

Amaia Lekerikabeaskoa Gaztañaga (ilustradora)

Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

Facultad de Bellas Artes - Arte Ederren Fakultatea

Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología

Eskultura eta Arte eta Teknologia Saila

<https://orcid.org/0000-0001-8716-913X> / <https://orcid.org/0000-0001-8306-1113>

isusko.vivas@ehu.eus / amaia.lekerikabeaskoa@ehu.eus

Recepción: 23.09.2023

BIBLID [ISSN: 1137-439X, eISSN: 2243-9940 (2023), 41; 31-59] Aceptación: 20.12.2023

Resumen: El trabajo de investigación que se presenta como artículo constituye un avance de un estudio más amplio en fase de desarrollo, cuyos resultados (parciales) exponemos en este texto. Su objetivo principal se fundamenta en indagar las posibilidades de futuro que ofrecen los entornos (post)industriales en vías de remodelación urbana o reordenación territorial. Un aspecto novedoso que se trata, radica en atesorar dichos enclaves vivenciales y cercanos, susceptibles de ser interpretados no solo desde una solución técnica para su recuperación sino desde la relevancia de unos imaginarios con poder para proyectar esos espacios, hacia una sucesión de nuevos escenarios que se recrean desde los relatos de ciencia-ficción, sobre todo cinematográficos. Mirada en la cual intercede una vertiente teórica que entiende el paisaje como construcción cultural, a raíz de percepciones mentales tamizadas por la perspectiva estético-artística. El hábitat vivido se convierte en imaginarios relanzados hacia las utopías y distopías futuristas, en una línea de pensamiento que actualiza las categorías estéticas del paisaje en ciudades re-inventadas de la postmodernidad.

Palabras clave: Paisaje. Ciudad. Espacio postindustrial. Categoría estética. Ciencia-ficción. Imaginario. Futuro. Ruina.

Laburpena: Artikulu gisa aurkezten den ikerketa-lana garapen-fasean dagoen azterlan zabalago baten aurrerapena da, eta horren emaitzak (partzialak) testu honetan azalduko ditugu. Bere helburu nagusia hiri-birmoldaketa edo lurralde-berrantolaketa bidean dauden (post)industria-inguruneek etorkizunerako eskaintzen dituzten aukerak ikertzea da. Alderdi berrizale bat izango da, hain zuzen ere, bizipen-enklabe hurbil horiek identifikatzea eta interpretagarriak egitea, bai berreskuratzeko irtenbide teknikoak, bai espazio horiek proiektatzeko ahalmena duten iruditeria batzuen garrantziak, bai eta zientzia-fikziozko kontakizunetatik, batez ere zinematografikoetatik birsortzen diren agertoki eta eszena berrien segidak lekuko. Begirada horretan, ikuspegi estetiko artistikoak bahetutako pertzepzio mentalen ondorioz paisaia eraikuntza kulturalizatzen hartzen duen alderdi teorikoa txertatzen da. Bizi izandako habitata utopia eta distopia futuristetarantz abiarazitako imaginario bihurtzen da, postmodernitatean berrasmatutako hiri-paisaiaren kategoria estetikoak eguneratzen dituen pentsamenduaren ildoan.

Giltza-hitzak: Paisaia. Hiria. Industria-espazioa. Kategoria estetikoak. Zientzia fikzioa. Imaginarioa. Etorkizuna. Aurria.

Résumé: Le travail de recherche présenté sous forme d'article constitue un avant-goût d'une étude plus large en phase de développement, dont nous présentons les résultats (partiels) dans ce texte. Son objectif principal repose sur l'étude des possibilités futures offertes par les environnements (post)industriels en cours de remodelage urbain ou de réorganisation territoriale. Un aspect nouveau discuté réside dans l'action de faire noter ces enclaves expérimentelles et proches, susceptibles d'être interprétées non seulement à partir d'une solution technique pour leur récupération, mais aussi à partir de la pertinence d'imaginaires ayant le pouvoir de projeter ces espaces, vers une succession de nouveaux scénarios qu'ils sont recréés à partir d'histoires de science-fiction, notamment cinématographiques. Vue dans laquelle intervient un aspect théorique qui comprend le paysage comme une construction culturelle, résultat de perceptions mentales passées au crible par la perspective esthétique-artistique. L'habitat vécu devient des imaginaires relancés vers des utopies et dystopies futuristes, dans une ligne de pensée qui actualise les catégories esthétiques du paysage dans les villes réinventées de la postmodernité.

Mots clés: Paysage. Ville. Espace postindustriel. Catégorie esthétique. Science fiction. Imaginaire. Avenir. Ruine.

Abstract: The research work presented as an article constitutes a preview of a broader study in the development phase, whose (partial) results we present in this text. Its main objective is based on investigating the future possibilities offered by (post)industrial environments in the process of urban remodeling or territorial reorganization. A novel aspect that is discussed lies in treasuring these experiential and close enclaves, susceptible to being interpreted not only from a technical solution for their recovery but from the relevance of imaginaries with the power to project those spaces, towards a succession of new scenarios that they are recreated from science fiction stories, especially cinematographic ones. View in which a theoretical aspect intercedes that understands the landscape as a cultural construction, as a result of mental perceptions sifted by the aesthetic-artistic perspective. The lived habitat becomes imaginaries relaunched towards futuristic utopias and dystopias, in a line of thought that updates the aesthetic categories of the landscape in re-invented cities of postmodernity.

Keywords: Landscape. City. Postindustrial space. Aesthetic category. Science fiction. Imaginary. Future. Ruin.

Cita bibliográfica recomendada para este artículo:

VIVAS ZIARRUSTA, Isusko; LEKERIKABEASKOA GAZTAÑAGA, Amaia

"Desde el paisaje industrial vivido a los nuevos entornos re-creados de ciudades para el futuro",

Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, nº 41, 2023; pp. 31-59, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.28100.19843>

Todas esas cosas se perderán en el tiempo, como lágrimas bajo la lluvia...
"Blade Runner" (Ridley Scott, 1982)

1. ARRANQUE: LO PERDIDO EN EL TIEMPO... 'VENTANAS' DEL PASADO HACIA EL PORVENIR INCIERTO

Jakin beharko litzateke hiriari pixkanaka geruzak gehitzen joan hiria etengabe aberasteko. Geruza-gehitze horrek ez du esan nahi aurrekoak estaltzen direnik, krokis-paper erdi gardenen batuketa bezala ikusi behar da, non marraztutako geruza berriak aurrekoetan oinarritzen diren, haien aberastea ekarrita (Cantero-Loinaz, 2015: 48).

(Casi) siempre que aludimos al 'paisaje' apelamos a un/os imaginario/s subyacentes. De hecho, utilizamos los verbos en el plural de la primera persona puesto que el impersonal atendería a una especie de generalidad o, al menos, de generalización de lo afirmado. Cuando, sin embargo, dichos imaginarios (subyacentes) pertenecen a unos grupos, colectivos o sectores culturales difícilmente generalizables. Así, cuando 'decimos' paisaje (casi nunca) nos referimos a lo inmediato, a nuestro entorno, a la inmediatez del registro corporal-territorial (las relaciones interactivas que causa o que cursa nuestro propio ser con el 'ser-entorno'), sino que el paisaje sigue constituyendo 'lo otro'; lo alejado, lo discontinuo, lo apelado, lo inasible (aunque fuere en un territorio próximo al que nos encontramos). Idea que no la verbalizamos nosotros *per sé*, sino que ya fue concebida en Bernard Lassus inspirado por lo 'más lejos' del paisaje como horizonte (casi siempre) relegado e inalcanzable, aunque sí renovable. Cuando acaso llegásemos a él (cosa incierta), ese supuesto paisaje se convertiría condicional pero inmediatamente en 'lugar' ('sitio' en el que nos ubicamos). Probablemente (o seguramente) esta 'situación' que mediante la asunción del concepto paisaje 'se des-ubica', es la que nos concierne tal que seres tangibles soñadores de cosas intangibles, provistas por la imaginación o el ensueño, acaso por la contemplación; 'lugar' de nuestra perceptibilidad donde aquellos imaginarios se levantan.

Para nuestra comprensibilidad el paisaje es un término lingüístico de significado confuso que orienta nuestra mirada imaginaria hacia un 'más allá' en el 'más acá' igualmente difuso, aprehensible en imágenes y que (casi-nunca) es el lugar en el que habitamos o permanecemos. Desde la infancia nos hacemos una composición de los lugares imaginaria, que proviene de la imagen; el maestro José Bergamín lo exponía hace tiempo en "La decadencia del analfabetismo" (1974). Los infantes piensan en imágenes tal como Goethe achacaba a la poesía; pensar significativamente antes aún de poder 'vocalizar' ese pensamiento en palabras asertivas. Efectivamente, desde niños/as hemos habitado unos espacios que para nosotros/as se han vuelto harto familiares. Antes bien, esos espacios que han sido el lugar de nuestra habitabilidad, de nuestras vivencias, (casi-nunca) los habremos considerado paisajes. Bajo esta lógica, alcanzar a entender que hemos vivido en un 'paisaje industrial' y después postindustrial o des-industrializado, quizás sea un reto intelectual semejante, salvando las distancias, a la tarea de explayarse en una investigación etnográfico-etnológica donde los ejercicios supuestos de aculturación, pérdida de prejuicios, inmersión, observación (más o menos participante) y descripciones densas las vinculamos a nuestra propia singularidad ambiental y cultural que nos corresponde. Tampoco esto sería novedoso, pues ya se ha ensayado meritoriamente (o casi).

Empero, obvio es reconocer que quienes hemos nacido, vivido (y crecido) en Bilbao y su área metropolitana, a la manera de ejemplo paradigmático, los destellos de la ciudad industrial y la mezclas orgiásticas de hierro, acero, viruta y arrabio no configuraban nuestro paisaje sino 'nuestro' pan de cada día, en unas décadas ya cercanas a la decadencia: final de 1970 y 1980; de modo que 'nuestros paisajes' serían (en condicional), aquellos territorios neblinosos del mentado 'más allá' en el 'más acá': la montaña, el campo, la campiña, la costa vasca, etc. imbuidos de una elocuencia imaginaria (e imaginada) tendente hacia el acervo mítico-mitificado, pese a que esto último perfila un aspecto de la cultura en el que ahora no podemos adentrarnos.

(Casi-siempre) que hablamos de espacio también nos referimos al tiempo. Para cuando nos dimos cuenta, el paisaje industrial (una suerte de 'pensamiento paisajero' que se distingue desde la disciplina de la geografía), había devenido en franco retroceso y demolición arquitectónica.

Tierras-sombra-tostada, aderezadas con ocre-violeta-amarronado; tierras pulverizadas y contaminadas yacían vacías de fábricas en un abrumador estruendo demoledor con el posterior silencio ahondado por el imparable fluir del mar y de la ría. La ciudad-*Mordor* a la cual se ha aludido en otras ocasiones, había apagado sus llamaradas tórridas amarillo-rojo anaranjado. El color del hierro impregnaba las noches bilbaínas, pero con ello el olor y sabor ferruginoso, sentido cuando recorríamos la periferia inmediata hacia el Abra. Fue también en esa misma década de 1980 cuando un grueso cuerpo de relatos de ciencia-ficción con escenarios apocalípticos y post-nucleares comenzaron a llevarse a la gran pantalla (aspecto que tiene que ver con varios derroteros concretos del mundo sociopolítico-económico y militar de occidente, en lo que, huelga decir, no es posible adentrarnos), quizás con uno de los escenarios que más condensó, a la postre, los imaginarios postindustriales como lo fue *Blade Runner* (1982). Todas esas imágenes, a la larga, (casi) seguro que contribuyeron al levantamiento de los citados imaginarios, los cuales, en nuestro contexto, provenían de una temporalidad ocluida, que estaba agotándose, y mucho más desde una sensibilidad estética aprehendida que desde el mero sentimiento de pertenencia.

La ciudad había permanecido (casi) centuria y media a la sombra de la explotación minera y la transformación siderometalúrgica, tal que capas que se fueron añadiendo a los fluviales siglos anteriores y lo que después estaría por llegar, otra gran transformación post-postmoderna, que va convirtiendo a la ciudad en superficies hechas de acumulación antrópica a cuyo sedimento, dicho sea de paso, nos costaría atribuir la cualidad e incluso la categoría paisajística. Este peculiar concepto de ciudad-collage, por ende, más que milhojas o sedimentos acumulados como sugiere la cita del inicio de este apartado, precisa bondad improvisadora, correspondiéndose con una ya vieja idea elaborada y avanzada (emancipada, evolucionada) a partir de lo que teorizó el gran arquitecto-urbanista italiano Aldo Rossi al comienzo de la década de 1970. Las permanencias y persistencias, tamizadas por el influjo de la tardo-modernidad.

Estas formas de entendimiento de la ciudad con el/los atributo/s que fueren, (casi-nunca) han desterrado o arrinconado las piezas urbanas, sean centros o periferias, elaboradas por muchos siglos de relaciones humanas subyacentes entre los escombros y reliquias, re-elaboraciones históricas, efluvios de la modernidad e inclusive ambientes intercambiables e internacionales de la postmodernidad parasitaria. Restos y vestigios admirados, cuasi-reliquias que en lo que nos concierne, han pasado de ser una arqueología antigua hacia una arqueología moderna-industrial:

La *Carta de Nizhny Tagyl*, aprobada por la asamblea de Ticcih –Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial– el 17 de julio de 2003, define la Arqueología Industrial como <<un método interdisciplinario para el estudio de toda evidencia, material o inmaterial, de documentos, artefactos, estratigrafía y estructuras, asentamientos humanos y terrenos naturales y urbanos, creados por procesos industriales o para ellos>>. El documento, considerado como el primer texto de referencia internacional abiertamente dirigido a estimular la protección de los vestigios de la industrialización, incide además en la importancia de los procesos de catalogación y en la labor de investigación, aporta propuestas para favorecer la protección legal de los bienes así como una serie de medidas asociadas al mantenimiento preventivo y a la conservación activa, subrayando la importancia de la educación y de la formación de profesionales especializados en la preservación de los testimonios de la industrialización (Tielve, 2021: 128)¹.

Para los 'nativos' cuyas 'ventanas' al pasado industrial estaban cerrándose en el tiempo, el recambio acontecía (casi) siniestro; esto es, cuando lo familiar se vuelve extraño en una situación no muy alejada del 'extrañamiento' provocado por dislocación cultural. Cuando pusimos en valor estéticas antagónicas o disímiles a lo bello, nos aparecieron categorías como el feísmo, lo grotesco de algunas infraestructuras y equipamientos o el susodicho panorama siniestro, desde una profunda raíz reflexiva de los hedores que declinaban, las luces que dejaban de deslumbrar o los cielos colorados que se apagaban. Observamos y atesoramos el paisaje industrial (categórico y cualitativo) en pasado, si bien hemos de generar, no solo afrontar, una capacidad decisoria para movernos entre las disciplinas que pretenden apostar por ese tipo de estudios.

1. Documento identificado con denominación Ticcih (2003): *Carta de Nizhny Tagyl sobre el Patrimonio Industrial*, disponible en red: <https://www.icomos.org/18thapril/2006/nizhny-tagyl-charter-sp.pdf>



Figura 1

Dibujo 11b de la serie: *Ciudad-planta/Planta-(de)-ciudad* (2023). Amaia Lekerikabeaskoa



Figura 2
Dibujo 5b de la serie: *Ciudad-planta/Planta-(de)-ciudad* (2023). Amaia Lekerikabeaskoa

2. AVANTE A CUARTO: ÁMBITOS DESTROZADOS / 'DESTRONADOS' VERSUS 'POLVORÍN' DE IDEAS PARA IMAGINAR / RECORDAR HOY EL MAÑANA

Rien n'est pire que l'architecture en usine, semblable à l'imprimerie avec tirage à X... exemplaires (Barucq, 2020: 115).

La cita de Florence Barucq que reproducimos al inicio de este apartado da cuenta, por de pronto, de 'lo peor' de la arquitectura de las fábricas; aquello que puede parecer semejante a una arbitrariedad monótona sin solución de continuidad; ecuaciones idénticas elevadas a altas potencias. No obstante, las 'potencialidades' de esos enclaves tocan las nociones de lugar, de identidad, de tiempo y de patrimonio. Dado que los ámbitos referidos no permanecen inertes, sino que, además de una presencia antrópica, denotan las marcas de unos giros entrópicos de transitoriedad y de 'naturaleza' híbrida; tanto cuando han permanecido vigentes como cuando sobreviene el deterioro. Lugares que lejos de estar vacíos, durante la espera del 'mientras tanto' rebosan habitabilidades alternativas en las ruinas, en las guaridas secretas, en los recovecos de las infraestructuras decrépitas e inclusive en la invasión por huertos alternativos de entretenimiento y de sociabilidades más o menos soterradas. En definitiva, espacios donde se pueden identificar los pliegues, hallar las tensiones y traspasar los márgenes normativizados:

En el paisaje entrópico las realidades son difusas, se presentan múltiples identidades en una misma realidad, o múltiples realidades que conviven en un mismo plano. La dicotomía instalada en el imaginario colectivo de naturaleza –o paisaje natural– como espacio "puro" en contraposición a la ciudad –o paisaje urbano– entendida como <<espacio construido artificial>> pierde todo sentido. Los objetos ya no se constituyen propios de ningún lugar, no poseen una identidad definida y determinada, pero en ningún caso se trata de una confrontación o de una realidad diametralmente opuesta. Podríamos decir que estamos en un espacio de coexistencia. Este estado de relación resulta clave para entender la atmósfera, una construcción de carácter relacional que enlaza objeto, cuerpo y entorno construido (Bernard, 2017: 65).

Un caso real significativo que en este tipo de ocasiones suele ser mentado es el de Kowloon city: ciudad amurallada en Hong Kong. La ciudadela ocupa todos los espacios posibles y conforma un lugar absurdo, demolido hacia la primera mitad de la década de 1990 (hay una representación a escala del complejo, una maqueta, dentro del parque 'regenerado' en donde fue el lugar más denso de todo el planeta, (casi-casi) como Altos Hornos de Barakaldo en Megapark: maqueta industrial que condensa la (des)memoria de toda una época moderna y pretérita en lugares donde recursos como la gentrificación se utilizan como métodos de remodelación socio-urbana.

Son (casi) todas ellas 'ciudades terminales', lugares en extremo poblados donde llegan y arriban mecanismos (y seres) del 'otro lado', de otros universos-mundos, (casi) como terminales portuarias del renacimiento o ciudades de infraestructuras-puerto o aeropuerto desde destinos ultra-mundanos o (inter)planetarios. Curiosamente, estos 'territorios arquitecturales' aunque aparentemente se muestren más bien 'opacos', dejan traslucir el 'interior' en su 'exterior' tal que de otro modo (quizás no tan distinto) lo hiciesen edificaciones emblema de una modernidad antecesora donde por vez primera, se incorporaban los exteriores en los interiores (y viceversa) a través de membranas cristalinas y livianas estructuras que planteaban umbrales totalmente permeables. Sea como fuere, con una presencia inaudita del cristal o incluso atenuada, los artefactos inmobiliarios industriales también establecieron esos 'umbrales de traspaso' donde los límites imprecisos a veces abren paso a percepciones en las que los objetos unitarios se confunden con el conjunto del entramado (adentro y afuera), más allá del sentido de las partes, en una "constelación sensitiva que puede percibirse, por así decirlo, de un solo vistazo" (Bernard, 2017: 50). Esta línea que podría argumentarse desde finales del siglo XIX y la era posterior (*Crystal Palace*, *Blur Building*, etc.) transcurre y se transfiere hasta encontrarnos con ejemplos como el Beaubourg:

En 1975 durante los trabajos de destripamiento de les Halles que debían dejar espacio al Beaubourg de Renzo Piano, Matta-Clark intervino en dos casas del seiscientos de la rue Beaubourg, a punto de ser demolidas, llevando a cabo una excavación en forma de cono (*The Conical Intersect*) desde la cual se podía ver tanto los trabajos en curso como la Torre Eiffel, un símbolo de progreso, como aspiraba a ser el nuevo Beaubourg. Con la vista de los escombros y del vacío creados por el destripamiento, Matta-Clark sugería lo que se ocultaba detrás de la que se convertiría en un icono arquitectónico de lo posmoderno, "la época del triunfo de la sociedad del espectáculo" (Lippolis, 2015: 123-124).

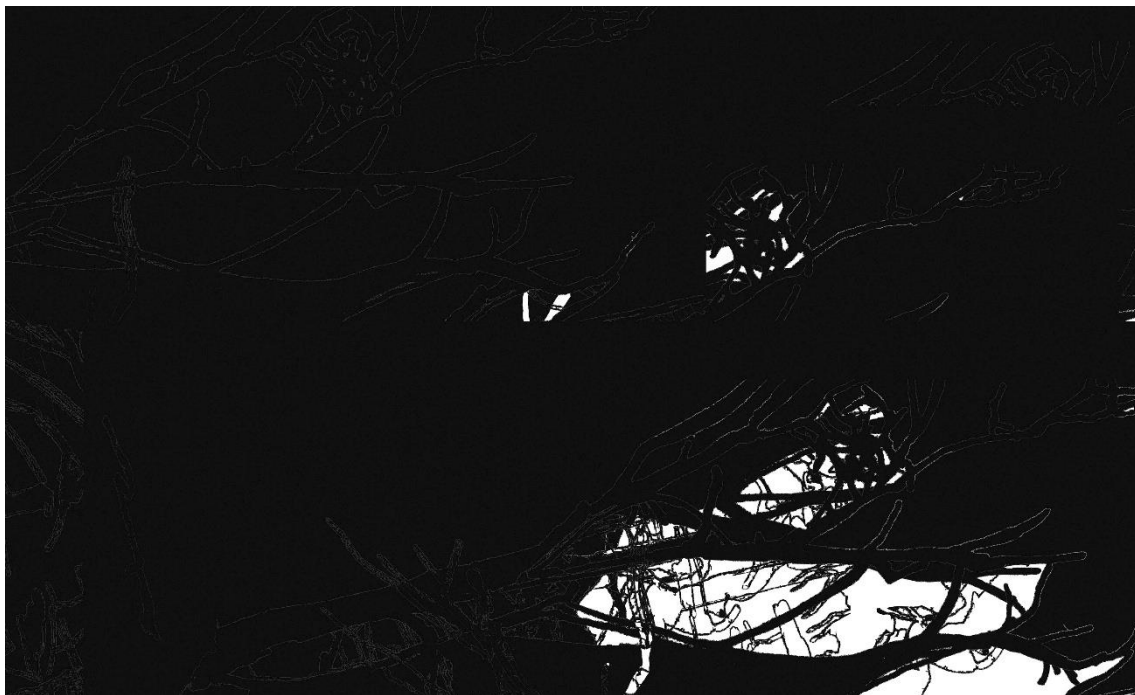


Figura 3

Dibujo 14c de la serie: *Ciudad-planta/Planta-(de)-ciudad* (2023). Amaia Lekerikabeaskoa



Figura 4

Dibujo 14b de la serie: *Ciudad-planta/Planta-(de)-ciudad* (2023). Amaia Lekerikabeaskoa

Idea de alargada raigambre y profunda tradición ya (casi) devenida clásica en los discursos 'desde' el arte: sociedad del espectáculo; su desarrollo, consistencia y solidificación divergente y postmoderna, es también el triunfo de las estrategias que cristalizan en las zonas industriales 'depauperadas' y 'recuperadas' después de la época fugaz del 'mientras tanto'. Algo así como el 'efluvio transmoderno' que ha de aportarse para que, desde el presente, pueda ser mínimamente recordada y justificada la operación estética de las vanguardias, histórico-artísticas y escultórico-arquitectónicas, en un tiempo de primacía para la re-nombrada 'arqui-escultura'. En este recóndito (o menos) lugar de transacción, Eduardo Martínez de Pisón aclara que el 'paisaje' como materia de 'descubrimiento' (desvelamiento) más que de 'invención', palpita, precisamente, en ese "descubrimiento cultural del territorio y no solo la decantación formal de este. Revela su aspecto profundo, culto y estético, añade la percepción de lugar, su comprensión, incluso su sentimiento y naturalmente, su representación, su imagen científica y artística" (Martínez de Pisón, 2017: 42-43). Frase que, en todo caso, compensa y sintetiza con creces las vertientes que vamos exponiendo y desgranando durante los primeros apartados de este texto con mirada multidisciplinar enfocada desde el arte.

3. AVANTE A MEDIA: HURGAR EN LAS MEMORIAS, REVIVIR Y RE-EVOCAR

Bizitza errealean gertakarien zain egon ohi gara. Mundu digitalean gertakariak dira gure zain daudenak. [...] Goiz ala berandu, mundo birtualen eta giza gorputzen arteko interakzio organikoagoa ahalbidetuko duen teknologia bat helduko da, mundo birtualak sentzu guztiekin antzemateko aukera emango diguna. Modu horretan, esperientzia fenomenologikoago baten bitartez espasio birtualak autokonklusiboak eta errealitatetik autonomoak bilakatu ahalko dira (Altuna, 2015: 40, 42).

Hurgar en las memorias de la ciudad industrial nos remite (ya-casi) a un tiempo pasado, anterior a cuando se ha producido (se produjo) la 'catástrofe' no excesivamente bien ponderada. Esa destrucción del propio hábitat no potencial sino real, sugerimos que nos ha podido aproximar a lo que Ion Fernández de las Heras justifica tal que un umbral sublime ejercido por la estética de la catástrofe o 'umbral de la catástrofe' donde "placer y horror (lo bello y lo siniestro), el pasado y el presente o lo 'natural' y lo antropizado [...] se alternan de forma ambigua simultánea" (Fernández de las Heras, 2022: 1).

Como no podía ser de otro modo, este autor nos confronta en línea directa con autoridades clásicas como Immanuel Kant y Edmund Burke, en un giro sobre el entendimiento de lo bello que transcurre desde una cualidad (casi) universal y (casi) objetiva hacia cuestiones históricas en el caso de Burke y subjetivas en Kant. "Ambas concepciones vinieron acompañadas de un concepto, lo *sublime*, que hasta la fecha apenas había sido utilizado para referirse a cualidades estéticas de orden superior" (Fernández de las Heras, 2022: 5). Con independencia de los matices diferentes que puedan hallarse desde uno de los autores históricos hacia el otro, y que Fernández de las Heras pone en valor brevemente, la categoría estética en sí, (casi siempre) nos ha aportado sensaciones e ideas contradictorias además de reacciones emocionales binarias que quizás se acentúen al nombrarlas; aflicción, terror-temor, angustia y vértigo provocados por lo supuestamente caótico y desordenado, abrumador, horrible e informe. Cercano a nosotros, como decíamos, el hábitat industrial atesoraba esas mismas contradicciones y a-sintonías; desde el ahogo de la ciudad oscura a la tensión brillante del fuego divisado en las entrañas de los transformadores mecánicos; y de ahí a la aflicción por su desaparición y reconversión. "Pero la angustia y el vértigo son superados por un segundo movimiento reflexivo en el que el sujeto toma conciencia de su insignificancia física y de su superioridad moral; desatando el desahogo y todo tipo de emociones". En este sentido, "lo sublime constituye un umbral entre el dolor y el placer que acaba por catalizar la reafirmación de la superioridad del espíritu, la moral y la razón [...]. Se trata de un concepto que permite hacer del dominio ilustrado sobre el territorio una cualidad estética" (Fernández de las Heras, 2022: 6); lo cual conectaría en una senda temporal determinada, con la clarividente ascensión de Petrarca al Mont Ventoux unos siglos antes. Ese 'dominio sobre el territorio' se fundamentaría luego en ciertos elementos simbólicos de intencionalidad hegemónica para Francisco Javier Alda (2023), los cuales discurren desde los jardines versallescos hasta las grandes obras de ingeniería o las intervenciones del Land Art. Si bien, más allá de la ilustración y hacia el romanticismo:

Lo sublime se aleja de las jerarquías objetivas y de los órdenes superiores para aproximarse a una tensión cuyo exceso hace que el observador se pliegue hacia el interior, instituyendo el sujeto racional. [...] Así, desde el romanticismo –Schelling, Krause– se sintetizará ambos conceptos (bello y sublime) en uno solo para convertir en una obsesión la búsqueda del sutil toqueo con lo trágico, lo monstruoso, lo excesivo. Rilke, de ese modo, llegará a definir lo bello como “el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar”. Con esta perspectiva habría nacido una categoría estética: *lo siniestro* (*ibid.*).

Al hilo de esta última anotación, para Schelling lo siniestro constituye aquello que ha sido manifestado pese a que debía permanecer oculto y soterrado. Parece que, a partir de ahí, el propio Freud, acaso desde una disciplina distanciada de las que manejamos, aludiendo a un término alemán que denota significados como secreto o tenebroso, al mismo tiempo que familiar u hogareño (*heimlich*) advertiría que –lo siniestro, se supone– “se trata de aquello que, habiendo sido familiar y cotidiano, se ha vuelto extraño y misterioso” (*ibid.*), lo cual es exactamente lo que ha podido suceder(nos) con los hábitat (post)industriales vividos, sufridos y ahora soñados, pintados sus residuos, fotografiados, filmados, etc. Esto es, lo trágico existencial que reclama atención estética no solo contemplativa sino activa por medio de técnicas y procedimientos artísticos de re-presentación, aparte de otros ‘reclamos’ culturales e históricos demandados.

La voz latina *pagus* (territorio, campo), al parecer derivó en *paysage*, que el castellano lo tradujo como ‘paisaje’ (relativo al campo y al territorio utilizado). Esta forma de nombrar tenía su objeto material, parece ser, en aquellas tierras escasamente controladas por los poderes político-religiosos, casi como lugares donde residían y pernoctaban los ‘infeles’ y ‘paganos’, más bien fuera de las villas y en los alrededores de las poblaciones (lo cual a veces se reproduce, distancias salvadas, en los paisajes inventados de la postmodernidad). El paisaje tal como es designado en la actualidad, no poseía término específico castellano (salvo ‘el fondo’) al menos hasta el siglo XVIII. La percepción del paisaje se vinculaba a la funcionalidad y utilidad de la tierra, como campos de cultivo y áreas/ terrenos para la caza, por ejemplo: esto es, unas parcelas acotadas.

El *Landschaft* germano, bien conocido desde el siglo VIII, era una ‘región’ o ‘provincia’ hasta el siglo XVI (campo que rodeaba un asentamiento). Paralelamente y más cercano al castellano, el francés *pays* o el italiano *paesetto* no conllevaban en sus significados contemplación estética hasta que ya en el siglo XVII se convirtiese en *paesaggio*, con cierta cualidad contemplativa-observable. Ahí confluyen, entonces, en un lugar común en el que el paisaje lejos de apelar al territorio, constituye una mirada contemplativa y desinteresada, pudiendo ser formulada como ‘estética’, uno de cuyos únicos precedentes para Fernández de las Heras está en la China del siglo IV. En occidente, en cambio, sería al comienzo de ese siglo XVII cuando, por una parte, se asiste al germen del paisajismo holandés y por otra el teórico del arte Carel van Mander publica un tratado en el que se hace referencia al ‘paisaje pictórico’ mediante el término *Landschap*.

Francisco Javier Alda, en su tesis doctoral, incide en unas ideas y aseveraciones muy parejas:

El paisaje, debido a su inserción en nuestro imaginario colectivo, es un término que hemos asumido como universal e intemporal. Sin embargo, es un término moderno, que hasta el Renacimiento no existía en occidente. Mucho antes que en Europa, el paisaje había aparecido en China en el siglo V bajo la denominación de *shanshui*². No obstante, existen notables diferencias entre ambos modelos (Alda, 2023: 61).

De hecho, el paisaje chino se nutría de las filosofías budista y taoísta, de modo que se articulaba desde la ‘operación simbólica’ de ‘civilizar el espacio indómito’, reconvertido en ‘hábitat’ humano. No solo eso, sino para el ‘cultivo’ de la contemplación ‘estética’ y ‘espiritual’, recurriendo a las conocidas como ‘tierras de los inmortales’ o paraísos del budismo, cuya realidad se encontraba en las imaginaciones fantásticas o en los imaginarios que se recreaban a partir de las susodichas alusiones espirituales, místicas, mítico-ancestrales o contemplativas. Prontamente, por lo tanto, se inserta la semilla de esa raigambre mental que, acaso mediando el pensamiento en imágenes, nos dirige hacia aquello que se sustantivará (en diversas culturas) como idea, pensamiento, ensoñación de unos lugares que, no existiendo, se les atribuyen

2. El significado del *shanshui* se explica como una suerte de estilo pictórico en el que se representan, por lo común, ‘paisajes naturales’ tal que cumbres montañosas, agrestes cascadas o ríos que descienden por parajes salvajes.

cualidades intangibles de verosimilitud al integrarse en un pacto entre lo que percibimos y sus connotaciones imaginarias³.

Fernández de las Heras recuerda igualmente otra relación de esta cuestión con la cosmografía, en cuanto disciplina que desarrolló las técnicas cartográficas tan importantes en la época. Los procesos analítico-descriptivos basados en dibujos para utilidades estadísticas, militares y de agrimensura, pudieron ser transpuestos en el 'paisajismo' holandés a raíz de indicios como los detallados dibujos a pluma sobre papel, comparables a la precisión del trabajo cartográfico, así como las composiciones resueltas por artistas como Jacob van Ruisdael o Jan van Goyen y cierto apego a una visualidad estética derivada de la representación cartográfica. Lo cual va en consonancia con la gran relevancia que adquirió la cartografía como ciencia de los 'mapas' y los atlas que describían el mundo científicamente, hasta los confines oceánicos del abismo (*finis-terrae*) Así, el 'campo' debía de ser 'domesticado' para conseguir que fuera más habitable y menos indómito, lo cual aderezaba el 'ideal de paisaje' entre lo inmutable-imperturbable y lo humanizado, en una 'operación civilizatoria' que también había incluido antes a la cultura oriental:

El proceso de transformación del territorio en paisaje, se producía como mecanismo de control simbólico sobre el territorio. [...] La operación simbólica de recodificación de los espacios naturales a través del paisaje es la clave que nos sirve para entender las dimensiones hegemónicas de los dispositivos de poder, porque está directamente asociada a las narrativas de dominio y control (Alda, 2023: 100).

En nuestro contexto y salvando las distancias espacio-temporales, creemos más certera, sim embargo, la mediación de esa 'sombra' engarzada con lo sublime y lo siniestro la que ha podido influir sobremanera en la concepción del territorio como paisaje, en un sentido ya moderno que transita los siglos XIX y XX con los hitos-puntos culmen de la rampante industrialización en boga.

Enrique de Rosa en su tesis doctoral, recoge cómo se asienta esa cierta mirada 'naturalista':

Según Marina Frolova, el concepto científico del paisaje, o Ciencia del Paisaje (o *Landschaftskunde*) surge en Rusia a finales del siglo XIX y principios del XX. El Estado soviético hace que la visión naturocéntrica triunfe en las investigaciones paisajísticas soviéticas, con lo que los elementos antrópicos desaparecen de las descripciones. La naturalización y la objetivación del paisaje se ajustan al espíritu general de la época. Las transformaciones políticas y sociales asociadas a la Revolución acentúan las tendencias ya existentes en el desarrollo de la geografía rusa, donde lo más apremiante es el aspecto utilitario de las investigaciones geográficas, su relación directa con la práctica y el desarrollo económico en unos extensísimos territorios que es preciso gobernar. Por otra parte, el materialismo marxista, según el cual nuestras sensaciones son medios eficaces para conocer el mundo en su objetividad, se convierte en dominante en Rusia. A lo largo del siglo XX, el paisaje es reducido, a título de 'complejo geográfico natural', al sistema de componentes naturales, o más simplemente, a la suma de diferentes índices y fórmulas físicas y químicas. Una atención particular era la prestada a la estadística del paisaje: inventario de unidades morfológicas, sus clasificaciones, el establecimiento de relaciones jerárquicas y sus leyes de distribución espacial. Su método principal es la cartografía sobre el terreno (De Rosa, 2022: s/p).⁴

Desde la disciplina geográfica, vemos que se alude al paisaje a la manera de combinación de factores humanos y 'naturales', los cuáles de forma sistémica, interactúan para conformar esos parajes que se observan 'desde fuera' de la 'escena'; esto es, con un carácter eminentemente 'etic'. En nuestro caso es, precisamente, el carácter 'emic', desde el 'interior' de los espacios (sumados a la 'variable' tiempo que 'nos' pertenece o que 'no', bien por pretérito o por permanecer expectantes al porvenir), el que fundamenta tales miradas y observaciones ante un paisaje considerado como fenómeno de identidad alterada, transformada y muy reinventada.

3. El propio autor se pregunta si en este vértice o en alguno, los 'paisajes' chino y europeo estarían conectado (si bien, con siglos de distancia), reconociendo que las (hipotéticas) relaciones entre los modelos habrían sido difuminadas y disipadas, aspectos en los que resultaría impracticable su cotejo.

4. En una senda un tanto discordante, este autor remarca que "fue precisamente de la geografía cultural alemana de donde surgió el paisaje como un concepto clave, generando técnicas como 'indicadores visibles del paisaje' para distinguir regiones culturales. La idea de límite territorial y paisaje físico están muy arraigadas en la formación de la conciencia nacional alemana. Nacionalistas románticos de principio del siglo XIX sintetizaron estos elementos en paisajes icónicos, la montaña y el bosque afirmaron una imagen musculosa. Reflejo de la preocupación dentro del nuevo estado por sus límites territoriales y unidad cultural. Los indicadores paisajísticos, como son las formas de las casas, la morfología del pueblo, el patrón de los campos y los cercados definieron el verdadero paisaje como una unidad ecológica entre la naturaleza y el pueblo". *Ibidem*.

Esta posición 'otra', por así decirlo, es la que nos aproxima a esas estructuras (espaciales) elaboradas y complejas, salpicadas de restos arquitectónicos diversos, que son las que aportan identidades a sus enclaves en vías de transformación, mediante las huellas de unos condicionantes productivos y funcionales que no es probable que se repitan, a la espera de ser nuevamente ocupados. Mientras tanto, asoman tal que 'contenedores' que pueden tener aprovechamientos temporales o quedar tal que elementos que pasan desapercibidos hacia los estados de 'congelación' o 'desaparición', donde comienza a apuntalarse la idea de lo sublime. Las pocas infraestructuras perdurables a lo mejor se han 'reinventado' en otras áreas (también próximas a ciudades) como los parques tecnológicos, unidos a unas nuevas visiones sobre los supuestos valores paisajísticos de los territorios de las regiones metropolitanas. Esa 'zona temporal' que aguarda en el 'mientras tanto' es donde surgen los imaginarios y se proyectan unos compromisos que otorguen una 'segunda oportunidad', sin la *tabula rasa* que los anule.

Para Gemma Martín Valdanzo (2022), estos 'lotes vacíos' como los llama, sucumben a la desmemoria y nos pueden conducir a la pérdida de las identidades. "Estos paisajes industriales se pueden considerar entonces lugares desterritorializados⁵, es decir, espacios donde se rompe toda relación con la historia y la memoria del lugar, y esta amnesia territorial genera una extrañeza que conduce a la desculturización y a la desconexión entre zonas" (Martín-Valdanzo, 2022: 19)⁶. Rescatar estos 'lugares' en los relatos cinematográficos o literarios es volver a crear, a nuestro juicio, narraciones acerca de ellos; lo cual se resuelve a menudo escenográficamente, pero a veces va un poco más allá hasta constituir verdaderas impregnaciones mentales que se ubicarían cerca del concepto de paisaje. El pasado (o el presente) industrial puede así proyectarse como futuro y apelar a ideas resueltas en imágenes de sociedades 'panóptico' y de nuevos 'falansterios' imaginados.

Esos lugares desubicados y deshabitados son, a veces, por los cuales se 'camina', rehabitándolos en el recorrido (tal que lo hiciera Robert Smithson en la región fluvial del río Passaic), después de una larga senda de 'caminantes' (casi) desde el romanticismo hasta los situacionistas, aunque aquí debiéramos de tratar asuntos que se despegan de las líneas maestras de nuestra argumentación. En todo caso, cuando Debord dibuja los mapas o planos de síntesis 'psicogeográfica', interpreta París a través de múltiples fragmentos flotando casi en levitación: 'unidades de ambiente' que podrían responder al ideal de 'nuevos paisajes deseables' quizás en los 'territorios externos'. Lewis Mumford, sí que alude cuestiones estético-artísticas:

El espacio, lo mismo que el tiempo, se reorganiza artísticamente en las ciudades, en las líneas periféricas y en las siluetas de los edificios. Al elegir los planos horizontales y los picos verticales, al utilizar o rechazar un lugar natural, la ciudad conserva la huella de una cultura y de una época y la relaciona con los hechos fundamentales de la existencia. La cúpula, el capitel, la avenida abierta y el patio cerrado nos revelan no solamente las diferentes posiciones físicas, sino también las concepciones esencialmente diferentes del destino humano (Mumford, 1957: s/p.).

Cúpulas, capiteles, columnas y otros elementos clásicos sabemos que son algunas 'armaduras' arquitectónicas que podemos achacar, igualmente, a los edificios mecánicos de la industria. Cuando comienza a ser patente que los territorios son altamente antropizados como resultado de siglos (incluso milenios) de relaciones humanas con el medio y los conflictos por las ocupaciones, es cuando comenzaría a asentarse una 'sub-disciplina' arqueológica que se ha venido a nombrar 'arqueología del paisaje', bastante cercana a otra que incide en 'nuestros' territorios como puede ser la 'arqueología industrial'. Una arqueología de 'tiempos modernos' (o post-modernos, o post-postmodernos...) implica ya la palabra 'arqueología' que denota unas

5. Término/concepto que se ubica entre la 'amnesia territorial', la extrañeza e inclusive la desculturización como pérdida identitaria.

6. Esta autora define el 'tiempo de espera' o 'mientras tanto' que hemos señalado como un tiempo indeterminado entre el uso industrial y la utilidad futura por determinar. Lo cual había sido ya introducido anteriormente con los términos *in-between* o *in-between-city* así como *zwischenstadt*, este último por el arquitecto alemán Thomas Sieverts hacia 1995-1996 para describir una nueva forma de paisaje (urbanizado) entre el centro de las urbes y las periferias. Terrenos momentáneamente congelados por decisiones políticas, especulación inmobiliaria o recalificaciones administrativas. Sería este un espacio 'de disputa', ya que se encontraría involucrado con conflictos ambientales, político-económicos, culturales y de tipo financiero. Se trataría, por consiguiente, de espacios ubicados entre lugares específicos del entorno vital inmediato y aquellos otros identificados como no-lugar en su concepción más abstracta. Descampados que cuentan con algún recuerdo del pasado (más o menos remoto o cercano), si bien se encuentran 'a la espera' de remodelación en una interfaz de 'ciudad intermedia'. Insertos en la sucesión de cambios precipitados acaecidos durante la reestructuración industrial desde los años 1980-1990 (Sieverts, 2015).

determinadas metodologías y técnicas de investigación para redescubrir el pasado, cuando en los terrenos postindustriales se ejercita el re-descubrir (casi) el presente o el pasado inmediato.

Así, la carta de Nizhny Tagil⁷ que hemos aludido al principio, proponía justo iniciado el siglo XXI (2003) definiciones de lo industrial (o postindustrial) como 'patrimonio' en un eje cronológico y con una metodología asociada que sería, obviamente, la arqueología industrial. No obstante, para nosotros, quienes no podemos conformarnos con una visión meramente arqueológica (aunque muy relevante), reconocemos involucrada la percepción explayada en tono estético. La población que se asienta en un medio rural, como ejemplo (ahora ya rururbano) necesita las representaciones bucólicas del paisaje de antaño junto con las comodidades de las nuevas estructuras. Ya hace más de un siglo el pensador Georg Simmel en: *Las grandes urbes y la vida del espíritu* (1903), recordaba que los estímulos urbanos (de la ciudad) terminan 'atacando' los sentidos, en tanto que distorsionan y trastocan las experiencias cotidianas. Sería más tarde en plena Segunda Guerra Mundial con *El libro de los paisajes* (1941), cuando Walter Benjamin disponía nexos entre el 'paisaje' urbano de la ciudad y el *flâneur*⁸, lo que renombró con un término como 'arqueología de la modernidad'. Un tipo de arqueología (contemporánea) que tal como la 'industrial', se caracteriza por valorizar y colocar en la historia ese instante moderno que inmediatamente sucedido, es estudiado con técnicas arqueológicas. Técnicas que seleccionan lugares (urbanos), los cuales a veces solo existen para cada individuo (dentro del colectivo).

Los terrenos de la industria (ahora postindustriales) afectaron casi desde el siglo XVIII en las transformaciones de las ciudades y periferias tanto cuantitativa como cualitativamente, hasta convertirse en 'encuentro' de realidades bastante dispares a nivel territorial, coincidente con las fases de industrialización; lo cual dificulta la cristalización de una conceptualización única y unívoca para los vacíos postindustriales, así como formas diversas de actuación (Arteaga-Arredondo, 2005). La primera 'corona perimetral' que se asienta al inicio de la industrialización, por ejemplo, encuentra su organización en relación a esa industria y sus infraestructuras de comunicación y habitabilidad.

Bajo los enfoques de mayor actualidad, el paisaje se organizaría, por lo tanto, en el ámbito de la sensibilidad humana y aquellos paisajes clasificados como urbanos, por ende, se percibirían a modo de composiciones espaciales caracterizadas por conjuntos de construcciones estables y diversidad de densidad poblacional; ámbito en el que proliferan interacciones relacionales 'deslocalizadas' e inclusive 'precarias' (hecho que puede constatarse, por ejemplo, en los enclaves postindustriales pero también en las urbes ficticias del futuro o presentes alternativos). En este sentido, Raquel Hemerl y Tardin Coelho defienden que comporta zonas grises donde la formalidad incorpora la informalidad, y viceversa. Zonas de mezclas e interferencias, donde patrones espaciales y sociales distintos se tocan evidenciando realidades diferenciadas (citado en: Nogué, 2007: s/p.). Angélique Trachana (2013, 2017), por su parte, se refiere a un territorio "ocupado por construcciones dedicadas a la explotación, la transformación, la producción y el transporte de recursos, siendo la acción humana un espacio formado por dilatadas pervivencias y cambios convulsos, que marcan las huellas más profundas en el paisaje para dar identidad cultural" (citado en: Martín-Valdanzo, 2022: 91). La interacción de los procesos técnicos (por ejemplo, de extracción de materias primas) con la orografía y topografía de los territorios puede resultar en ocasiones de gran 'violencia' en cuanto a su radical transformación, fruto de lo cual se han conformado tipologías de parajes (post)industriales como son aquellos que han tenido que asociarse a los cauces de agua como rías, canales, presas, etc. donde los elementos 'añadidos' de la arquitectura industrial han venido a soliviantarlos. Todo ello al abrigo del 'paraguas tecnológico' desplegado en varias fases:

Procesos de transformación relacionados con la propia revolución industrial a finales del siglo XVIII (primera generación: se focalizan en terrenos más abiertos propios del paisaje de carbón y el hierro, donde los ferrocarriles a vapor transforman la imagen del propio territorio. Segunda generación: paisajes industriales urbanos ligados al petróleo, el hormigón y a la electricidad). Es entonces cuando se aprecian los grandes cambios en el paisaje de la ciudad y el aumento de la población. [...] Todas estas fases, que se han ido dando a lo largo de la historia, las hemos heredado y actualmente las vemos como paisajes postindustriales (Martín-Valdanzo, 2022: 94).

Para esta autora, sin embargo, siguiendo a Álvarez Areces (2008) se ha producido un fuerte 'desvanecimiento industrial' que "ha adquirido un sentido que excede lo estético o testimonial para convertirse en un núcleo de orden temporal y espacial frente al avance del olvido y la pérdida

7. En red. Puede cotejarse: <https://www.icomos.org/18thapril/2006/nizhny-tagil-charter-sp.pdf>

8. Noción que, por su extensión y amplitud de espectro, no podemos escrutar en términos paralelos al 'paisaje'.

de la memoria del lugar. Los valores paisajísticos y 'vacíos arqueológicos', las huellas industriales y las herencias artísticas se entremezclan en un espacio continuo" (Álvares, 2008: 6-7) sin solución de continuidad, casi como conjuntos de 'vacío paisajístico' con talante urbano que se formalizan junto a procesos modernamente arqueológicos, aunque dicha afirmación contenga una contradicción interna. Hecho que es interpretado por la mirada estética sensible de modo que "el tiempo se riza, pliega, dobla, bifurca o detiene, creando espacios paralelos al que habitamos" (Martín-Valdanzo, 2022: 104), tal como puede suceder en las re-presentaciones de los paisajes y ciudades 'galácticas'. En este contexto, por de pronto, "el paisaje ya no es ese bonito fondo sobre el que destacan bellos objetos escultóricos llamados arquitectura, sino el lugar donde puede instalarse una nueva relación entre los no humanos y los humanos: un foro cósmico desde el que redescubrir toda la herencia recibida" (Ábalos, 2005: 143). Es además destacable señalar que las distinciones a las que podemos llegar entre ruinas y vestigios de diversas 'facetas' de la industrialización, se sustentan comúnmente en formas arquitectónicas asimiladas a unos y otros estilos constructivos y estéticas cuya reproducción se suele hacer notar en los relatos fantásticos de la ciencia-ficción. Lugares que se 'rescatan' y vienen de nuevo a formar parte de los 'primeros planos' escenográficos, desde las puertas de lo informal e 'ilegal'.

Sería (casi) como los 'descampados' obsoletos, aislados frente al desamparo y a la voracidad:

En el pasado, la obsesión de la arquitectura por la ruina suponía una reflexión sobre los procesos naturales y un estudio de las formas espaciales. Podemos ver estas ruinas como iconos de organizaciones socioeconómicas industriales fallidas o como monumentos de una era pasada de nuestra historia urbana. [...] Las ruinas, como ya hemos señalado, son un elemento recurrente de la corriente romántica, ya que ejercían una fascinación nostálgica y proporcionaban una imagen de desolación y melancolía. El paisaje romántico refleja el espíritu atormentado de sus nuevos observadores y en la visión de estos paisajes siempre hay un pequeño reflejo de estos pensamientos [...]. En muchas ocasiones las ruinas postindustriales, se expresan como partes inconexas o fragmentos sin continuidad, que se escapan de nuestra visión y por eso somos incapaces de reconstruir [visiones espectrales descontextualizadas]. El arquitecto alemán Albert Speer diseñó para el Tercer Reich durante la Segunda Guerra Mundial, el edificio que ha dado lugar a la teoría del 'valor de la ruina'. Aquel edificio no solo estaba construido para ser utilizado por sus contemporáneos, sino también para suscitar la admiración de quienes lo encontraran en estado de ruina, como vestigio, un milenio después [parecido a las 'fases' de 'vida activa', 'deterioro' y 'ruina' que plantea y pintase el propio Sr. John Soane cuando ilustró el 'futuro' del Banco de Inglaterra] (Martín-Valdanzo, 2022: 123-125).

El 'paisaje' (industrial) se construye así desde una mirada observadora, individual-colectiva donde influyen sobremanera los procesos de destrucción-transformación. Esto lo puede refrendar desde el arte, el mentado Smithson, quien descubre, inventa o al menos pone en valor toda una sucesión de 'vacíos monumentales' ocupados por 'recuerdos abandonados' pero dotados de significado, tal como podíamos extraer de un 'vertedero'. Sedimento de donde renace el 'nuevo lugar del futuro' en la ciudad, pues "casi con la misma minuciosidad de un geólogo, investigaba la tierra y las rocas de los lugares escogidos para sus obras, mostrándolos a veces como lugares alienígenas en un ejercicio de ironía" (Smithson, 2008)⁹. Pero en otras ocasiones, tal que el espíritu cartográfico del siglo XVI, utilizando "nuevos materiales como fotos aéreas, planos, mapas, sistemas a gran escala, cartografías, etc., le permitieron pensar en términos de territorio, de exterior, aludiendo a una nueva mirada artística" (Martín-Valdanzo, 2022: 128). Una curiosa 'arqueología de futuros abandonados' que se desvela desde el carácter antrópico de unos paisajes determinados por sus deterioros irreversibles y los 'escombros' de la ciudad, como en algunos escenarios de la ciencia-ficción; condición entrópica que genera 'nuevos monumentos' un tanto efímeros y desmoronados, desparramados en esos territorios congelados, aunque a veces incandescentes.

Distinto a Smithson, el no-lugar de la sobremodernidad que en la literatura más o menos académica se ha citado de forma recurrente desde que Marc Augé lo diese a conocer al comienzo de la década de 1990, constituyendo (casi) un lugar común, señala aquellos espacios de las ciudades homogéneas e inter-territorialmente intercambiables que conectan con la transitoriedad, el desplazamiento, la superabundancia tecnológica y la anulación identitaria, pese a que en última instancia, puedan conectar desde la pertenencia a esos espacios 'a la espera' o del 'mientras tanto', con aquellos otros vacíos más des-terrados de los puertos, aeropuertos, estaciones de medios de comunicación, grandes superficies comerciales, etc. pero en los cuales se dan cita procesos de pérdida de memorias que pueden conllevar o no, avivamiento de unos

9. En red: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/robert-smithson-hotel-palenque>

imaginarios tanto inscritos y nucleares como circunscritos y exteriores. A medida que el silencio aparente prima en algunos, otros pueden aparecer superpoblados de imágenes sin contener significado efectivo, invitando a la mirada de soslayo y la circulación más o menos rápida pero dirigida hacia unas finalidades de viaje, de urgencia, de estrés por la llegada o por la (excesiva) franja horaria que dura el discurrir; con lo cual, casi nunca será considerado vagabundeo ni pausado paseo. En horizontes próximos a estas concepciones quizás, un tanto más ecológico, existirían nociones como el 'tercer paisaje' de Gilles Clement que introduciremos con mayor ahínco en el apartado inmediatamente posterior. Son estos 'lugares intermedios' que no expresan sumisión (con un sutil matiz diferente, acaso a los espacios industriales) y que sirven de transición entre ecosistemas varios. 'Rincón' desprovisto de función, de elevado carácter improductivo, con cierta carencia legislativa y reglamentaria en los que conviene abogar por la inacción o la 'no acción' como despeje y relajo, para no producir todavía mayor entropía. Este:

Tercer paisaje se asocia con otras áreas de la estética y las artes, como el tercer umbral de José Luis Brea, o la Tercera Ola de Alvin Toffler. Son ejemplos de conceptos desarrollados después de la modernidad, consolidando esa idea de 'más allá de' [reductos de libertad y subversión, imprecisos, improductivos, des-regularizados], donde se percibirán aún más, estas transformaciones urbanas. Los paisajes industriales de zonas portuarias, por ejemplo, han estado o están en un proceso de transformación de la imagen de la ciudad y como consecuencia de la identidad (Martín-Valdanzo, 2022: 132-133).

Si hay suerte, la 'naturaleza' vuelve a ocupar su lugar (léase por 'naturaleza' los elementos propios del lugar, de la riqueza de los suelos y del clima: flora o fauna) o de lo contrario, tras el pertinente trecho de espera arrecian las operaciones ingentes especulativas, re-generadoras y reedificadoras con vigor inusitado. Otro autor como Rem Koolhaas, en este caso desde el ecuador de la década de 1990 se remite a la 'ciudad genérica'. La cual "se opone a la metrópoli con identidad propia y esencial. Mientras la urbe identitaria es una ciudad histórica, que requiere constantes atenciones por parte de las administraciones públicas, los modelos genéricos no necesitan mantenimiento alguno, están liberados del centro, de la identidad y carecen de historia" (Martín-Valdanzo, 2022: 135). Aquí también se apela a esas ciudades similares a lo largo del mundo, con repetición (hasta la saciedad) de los mismos moldes y esquemas de orientación estética-cultural (a pesar de que las culturas subyacentes no sean las mismas, ni por asomo). Eso sí, se palpa un espacio indeterminado que funciona a modo de 'monopolio de seducción' y 'manto de seguridad', bajo lo cual encontramos extensiones enormes de parques temáticos para el ocio y consumo, de dinamismo 'engañoso' que lejos de potenciar lugares antropológicos opta por multiplicar y clonar.

Concepciones a las que se sumarían otros términos como los 'vacíos legales' del arquitecto Santiago Cirugeda con las 'recetas' constructivas alternativas o, por otro lado, la 'arquitectura sensorial' de Juhani Pallasmaa (ambos autores citados por G. Martín Valdanzo), quien "pone de manifiesto la importancia de la hapticidad (el tacto) frente a la opticidad (lo óptico, la información que recibimos exclusivamente de la vista). Pallasmaa expone que las manos son los ojos del escultor, pero también son órganos para el pensamiento. [...] La arquitectura no puede ser reducida a imagen, porque perdería una serie de valores y nos privaría de la información que nos ofrecen los otros sentidos" (Martín-Valdanzo, 2022: 137-138). Sea como fuere, los paisajes que estamos trayendo a colación suponen el final de unas funciones específicas (las arquitecturas fueron edificadas para ello) en un 'tiempo detenido', una 'historia colapsada' esperando a ser 'repuesta' o 'sustituida'. Parajes que en ocasiones nosotros mismos hemos asimilados a los ambientes de películas como *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovski, donde las sinusoidales piruetas del 'tiempo' alambicado son las que construyen el paisaje vinculado a la imagen del recuerdo, a la ruina como huella indeleble y al propósito de escrutar 'zonas' sujetas a veleidades de legibilidad paracientífica. Vestigios de un pasado reciente pero que, sin embargo, nos remiten hacia pasados vetustos de tiempo pretérito.

El paisaje no es un concepto científico como tal, y no existe ni puede existir una ciencia del paisaje, lo que, evidentemente, no significa que no pueda mantenerse un discurso coherente respecto a este tema. [...] El paisaje sólo existe realmente cuando existe la contemplación, la voluntad de saber mirar y ver como objeto estético lo que se presenta ante nosotros en el espacio. [...] El paisaje es hoy una experiencia de origen diferente, ya que la sociedad de hoy consume una cotidianeidad multimedia y de imagen masiva que provoca un uso superficial del paisaje (Martín-Valdanzo, 2022: 287-288)¹⁰.

10. Véase también: Nogué, 2008: pp. 75-76 sobre todo.

Estas alusiones y referencias se aproximan, no obstante, a una mirada que va concerniéndonos cada vez en mayor medida, a la cual Alain Roger suma el concepto de artealización, la cual parte de altas dosis de 'carga cultural' pero también de 'voluntad estética', pautada por la sensibilidad del espectador-contemplador. Así, la evolución del paisaje se coaliga con el desarrollo de las identidades, las memorias, los valores y los contextos sociales, a lo que adjuntaríamos los imaginarios implementados por esas influencias socioculturales. Todo ello enarcado en el transcurrir temporal donde se dan la mano las experiencias emocionales que vinculan al binomio individuo-colectivo, cruce de caminos en el que dichas interacciones se solidifican, hasta el extremo de que según cómo observemos el entorno percibiremos la 'chispa', la 'brasa' o la 'llama' de unos u otros paisajes como los industriales y postindustriales o los propios del futuro:

De cualquier manera, el paisaje y la naturaleza, son percibidas bajo códigos estéticos propios de cada cultura, lo que nos permite entender la actual naturalización del paisaje y la aceptación de su propia transformación y alteración vista como fenómeno natural. [...] Cuando observamos la ruina nos encontramos con dos tipos de elementos, por un lado, están los ingredientes objetivos (lo físico) que son datos cuantitativos y, por otro lado, tenemos los hechos subjetivos (creados por la percepción que tengamos de los elementos objetivos) que tienen que ver con lo cualitativo (Martín-Valdanzo, 2022: 294, 296).



Figura 5

Dibujo 15 de la serie: *Ciudad-planta/Planta-(de)-ciudad* (2023). Amaia Lekerikabeaskoa

A modo de colofón a este apartado, Rafael Argullol nos contrapone una idea de abigarramiento que suele ser redundante en algunas atmósferas de la ciencia-ficción con los 'vacíos' quizás excesivamente considerados de los parajes postindustriales (reconociendo que antes de dejar de ser industriales, se atisbaban 'plenos' y repletos). Unos 'vacíos' a la espera de 'ser paisaje'.

En Occidente el horror vacui ha sido casi constante y la necesidad de llenar los horizontes observados explica la ordenación arquitectónica del paisajismo europeo tras el Renacimiento. Pero la pintura moderna ha querido contemplar también el vacío. Desde Turner, que a lo largo de cincuenta años experimentó todas las metamorfosis del paisaje, hasta Malevich o Rothko. Sea cual sea su escepticismo, ni el pintor ni el espectador (que quieran serlo) pueden creer inanimada la naturaleza. El paisaje solo existe realmente si existe la contemplación, contemplar es ver el alma de las cosas. Incluso si se trata del vacío (Argullol, 1999)¹¹.

11. En red: <https://seriealfa.com/varia/varia1/argullol.htm>

A los maestros que ha citado el autor podíamos añadir Giorgio de Chirico, quien a pesar de pintar 'paisajes' donde la arquitectura (muda y ciega) no deja de estar presente, logra interpretar, de alguna manera, esa intensificación del vacío que se ha pretendido 'completar' pero cuyas reminiscencias reaparecidas colman los imaginarios a los que, sutilmente, aluden esos cuadros.

4. AVANTE A TODA: CONTEXTOS GALÁCTICO-FUTURIBLES DE CIENCIA-FICCIÓN

A lo largo de su vida, el ser humano habita una vasta secuencia de espacios, desde el útero materno al cosmos. En ese tránsito los recorre, los integra, los reconoce y luego los recuerda –a veces como memoria vivida, huellas en el cuerpo–; su presencia habita esos espacios sucesivos a la manera de una esfera cuyo centro está en el cuerpo propio y cuya circunferencia abarca el ámbito, la geografía, el ecosistema, el planeta, e incluso más allá de la Tierra (Saltzman, 2004: s/p.).

No por ello debiéramos olvidar ese defendido origen de la pintura de 'paisaje' en la Holanda del siglo XVII, cuando Hendrick Goltzius dibujó expresamente unas dunas en las inmediaciones del sitio de Haarlem, consideradas como los primeros paisajes de notable autonomía. "Se trata de la primera vez que la representación del territorio adquiere el estatuto de tema pictórico (y estético) en sí misma, con independencia de cualquier narración o figuración a la que se vería subordinado" (Fernández de las Heras, 2022: 8). Por cierto, que, en el dibujo de 1603 (Goltzius), aparte de las dunas aparecían arquitecturas tanto en los planos intermedios como en la lejanía brumosa, junto a masas arbóreas. Una suerte de construcciones aisladas que delimitan lo antrópico del territorio, de una (antaño) 'naturaleza' humanizada. Huelga recordar, salvando una vez más las distancias, los parajes 'dunares-lunares' a los que la filmografía ha solido recurrir para escenificar no ya mundos cataclísmicos en descomposición, sino mundos ajenos y simultáneos, donde la ruina de los despojos tecnológicos (a veces del remoto futuro) se entrelaza con ambientes desérticos o pre-desérticos extraídos de lugares reales pero colocados en una interpretación de desolación donde los últimos coletazos de 'humanidades' diversas perviven trágicamente. 'Islas-ciudad' efímeras dispuestas incluso con materiales de des-hecho en territorios inhóspitos, similares a los enclaves de autoconstrucción que han podido ser más o menos visibles en las inmediaciones de ciudades industriales, antes de que las legislaciones higiénico-sanitarias proveyesen nuevas formas de habitabilidad en guetos ortogonales de verticalidad y torres racionalistas. Un anticipo siniestro en el sentido que hemos expuesto, que sin lugar a dudas conecta con el imaginario de nuestra propia finitud en mundos insólitos u obsoletos (posttecnológicos), como los que podían ser las carreteras de *Mad Max* o los planetas de sistemas pluri-solares como en la saga de *Star Wars*.

Las ficciones de la obsolescencia vienen a menudo acompañadas de una conciencia específica que asoma totalmente irreal, para Caillois (1986), si se compara con las realidades del día a día, las cuales pueden quedar en segundo nivel cuando ciertos dispositivos (narrativos, audiovisuales, filmográficos) ayudan a que esas ficciones emerjan y afloren de manera contundente. Claro está que toda ficción nace de unos marcos pragmáticos conocidos por los receptores, reconociendo que (casi) nunca podemos construir ficciones que se encuentren totalmente definidas y que superen dichos marcos (Altuna, 2019) pragmático-programáticos resueltos en códigos e imágenes. Algunas de esas 'ficciones' entrecomilladas han podido provenir, igualmente, de proyectos planteados aparentemente con visos de 'realidad', pero cuya materialización resultaba imposible/inviabile por utópica, al propugnar ejercicios radicales de intervención-transformación en sitios históricos y núcleos urbanos de ciudades clásicas como podría haber sido el Plan Voisin de Le Corbusier¹² para el centro parisino, con altas torres cruciformes alineadas en una 'ciudad-ficción' moderna.

No es esta, sin embargo, la única 'ficción' le corbusieriana, a juzgar por los bocetos, croquis y planos para ciudades también históricas con gran personalidad y raigambre como Montevideo o Sao Paulo (uniéndose en estos casos, demás, el componente de ciudades marítimas), sin olvidar, claro está, las macro-estructuras de Chandigarh en la India. Esos empeños loables, no obstante, tenían la característica de las vanguardias arquitectónicas y el ideal de un desarrollo urbano compartido-expandido a medida que la modernidad occidental permease en latitudes geográficas divergentes. Ahí se siembra, probablemente, la semilla de la arquitectura

12. Exponente del movimiento moderno en arquitectura, las ciudades de las torres de alta densidad, la segregación, el tráfico, la zonificación o la 'ciudad parque' fueron criticados por adolecer de cierto menosprecio a la actividad humana no planificada, aunque posteriormente se haya planificado y construido con esos postulados.

internacional que recorrerá en buena medida el siglo XX hasta su cuarto final y menguante. Las 'irrealidades' distópicas ofrecidas con dosis de 'realidad', por el contrario, muchas veces hacen caso omiso de la uniformización propia de unas corrientes epocales concretas, para conectar mundos de ficción singulares y dar legibilidad a aspectos peculiares participes de unas mismas épocas, pero desde imaginarios (también modernos) 'singularizadores' e irrepetibles:

Lehen adibidea Fritz Langen *Metropolis* pelikulan dugu, 20ko hamarkadan eginikoa, eta XX. mende osoan zehar erraz aurki ditzakegu antzeko xedea duten fikziozko munduak, bizi dituzten garaia erantzuteko sorutirkoak; Adox Husley eta Brave New World, Georges Orwellen erakusten digun Londres 1984 nobelan, Isaak Asimovek planteaturiko inteligentzia artifizialaren legeak, edota Ridley Scottekin sorturiko 2019ko Los Angeles *Blade Runner* pelikulan (Martínez, 2019: 39).

La excusa sería el mostrar cuán falsas e innecesarias pueden ser las 'murallas' que nos rodean y nos 'protegen', para poder comenzar a derribarlas (o superarlas); divisar los mundos 'del otro lado', aquellos territorios (casi) idílicos e inescrutables que nos esperan afuera, en los 'territorios del exterior' que se anunciaban machaconamente en *Blade Runner*. De hecho, la 'muralla' en sí, sea esta virtual o física, es otro elemento de las ciudades-asentamiento arcaicas que ha sobrevivido a lo largo de los milenios hasta convertirse tanto en 'muros' de la vergüenza (contemporáneos), 'reales' y de contención de lo incontenible, como 'protecciones' para lo externo, 'monstruoso' o desconocido, que amenaza en innumerables relatos de ciencia-ficción donde la 'superación' de la muralla, cierre o clausura, implica riesgos y sanciones inimaginables.

Después de lo cual, curiosamente, con la 'ciudad genérica' de Rem Koolhaas (*La ciudad genérica*, 2006), se 'regresa' a un concepto de homogeneización que esboza no la singularidad citada en el párrafo anterior sino la similitud de lugares, ciudades y territorios 'intercambiables' en cualquier coordenada, aderezando dicha categoría con el ejemplo socorrido del aeropuerto; aquel 'no-lugar' (que ya lo identificara Marc Augé) donde las realidades se simplifican en coberturas espaciales con idénticas características, pasajes, rutas, rutinas y recorridos sean cuales fueran las geografías latitudinales en las que se encuentran (solo algún que otro símbolo o icono cambia); lo que enlaza, igualmente, con otras utopías 'futuristas' que prevén 'organizaciones espacializadas'.

En efecto, todos los cambios radicales en las prácticas territoriales acrecientan un impulso desestabilizador para los sistemas culturales perceptivos de los paisajes. En los alrededores de espacios con clara dominante industrial como es el que nos ocupa, se identifican territorios interpretados por un cúmulo de acontecimientos sensibles como paisajes, sometidos a rápidas sucesiones formales que contribuyen a desestabilizarlos tanto ecológica como estéticamente.

También es obvio, que a resueltas de ello el 'paisaje galáctico' que nombra este apartado, contradictoriamente al industrial, sería (aún) tratado como fenómeno 'ético', desde el 'afuera' de las escenas más ligadas a 'nuestra' existencia espacio-territorial y temporal. Bien es cierto que, tal como desliza Enrique de Rosa y cita expresamente Leire Muñoz en su tesis doctoral, en un amplio margen de tiempo entre los veinte años que van desde la década de 1970 hasta 1990, sobre todo en el contexto francés se atisban cambios y redefiniciones en la noción de 'paisaje'. Campo en el que entra en juego la creación de L'École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles (1976) y el botánico Gilles Clement asociado a la misma, quien se influenciaría de corrientes filosóficas sostenidas por autores como Derrida, Deleuze y Guattari, Latour o Serres. Sin embargo, los condimentos ya se encontraban bien preparados hacía un par de centurias:

En la Francia del siglo XVII, impulsada por la utilización de las artes como vehículo de propaganda política, se produjo el desarrollo del jardín entendido como una gran máquina que estaba pensada para contemplar desde un punto de vista toda la extensión de los dominios del monarca [...], como un orden que debe ser sometido (Alda, 2023: 100-101).

A partir de aquí y contradictoriamente al cuño estricto (moderno) de organizar los territorios y planificar las ciudades (época en la que no se había disipado la primacía de la zonificación ni la ortogonalidad racionalista y continuaba en boga la ubicua arquitectura internacional), parecido a los jardines y otros reductos espaciales que a menudo funcionan a modo 'escalado' hacia lo reducido, (casi) como 'maquetas' de 'territorios' intervenidos y de 'ciudades', "el jardinero deja que la naturaleza actúe. Así, verifica en las plantaciones un 'rediseñarse' permanente: la forma del jardín, de esta manera entendida será distinta en cada floración más allá del control que el jardinero pueda ejercer sobre él" (Muñoz-Begetón, 2023: 64). La 'planta' del jardín se desplaza desde la geometría más o menos férrea del barroco, la ilustración y posteriormente (casi) hasta el barbecho. Un 'barbecho', en todo caso, que tampoco es siempre despojo, pues los 'jardineros

científicos' más que 'cultivar' permanecen atentos al sistema evolutivo y de arraigo o desaparición que adquieren las especies, con vistas a un mayor conocimiento. En definitiva, en ese intersticio es en el que Clement entrevé los 'délaissés' o 'terceros paisajes', como nota que "inspira a una reconciliación ética y libertaria [...] en la que no hay sometimiento de una especie por otra ni gobierna un diseño predeterminado" (Muñoz-Begetón, 2023: 69). Algo que trasciende desde un terreno abandonado, sí, pero anteriormente explotado que por cierto puede apelar a orígenes agrarios, urbanos o industriales; lo cual nos deja muy cerca de los conceptos y perspectivas que estamos barajando en este estudio, en relación al fenómeno territorial-espacial y temporal de la desindustrialización y sus imágenes e imaginarios póstumos. Máxime si también nos atañe que "por lo general este tipo de tierra, procede del principio de ordenamiento y evoluciona hacia paisajes dinámicos, heterogéneos y caóticos" (*ibid.*), con la presunción de pertenecer al elenco de 'terrenos a la espera' (de), casi lo mismo del 'mientras tanto' que aludíamos anteriormente. He aquí la relación con la ciudad, con su periferia 'ensangrentada' tras las 'heridas' que intentan curarse en el tiempo, puesto que este tipo de contextos-enclave se relacionan igualmente con situaciones bélicas y catastróficas además de las crisis sobrevenidas. El espacio "considerado como la reserva genética del planeta, aparece como el espacio del futuro" (*ibid.*). Así la 'ruina del futuro', no es un espacio de despojo, sino condimentado de aquellas ideas-ideales que, desde el arte y la estética sensible hacia lo plástico, personalidades como Robert Smithson tempranamente olfatearon en las ferruginosas mugres del Passaic y que más que contraponer 'pasado' (terciando la ruina) y 'futuro' (terciando imaginarios que nos conducen [casi] hasta la monumentalidad), ambos se complementan.

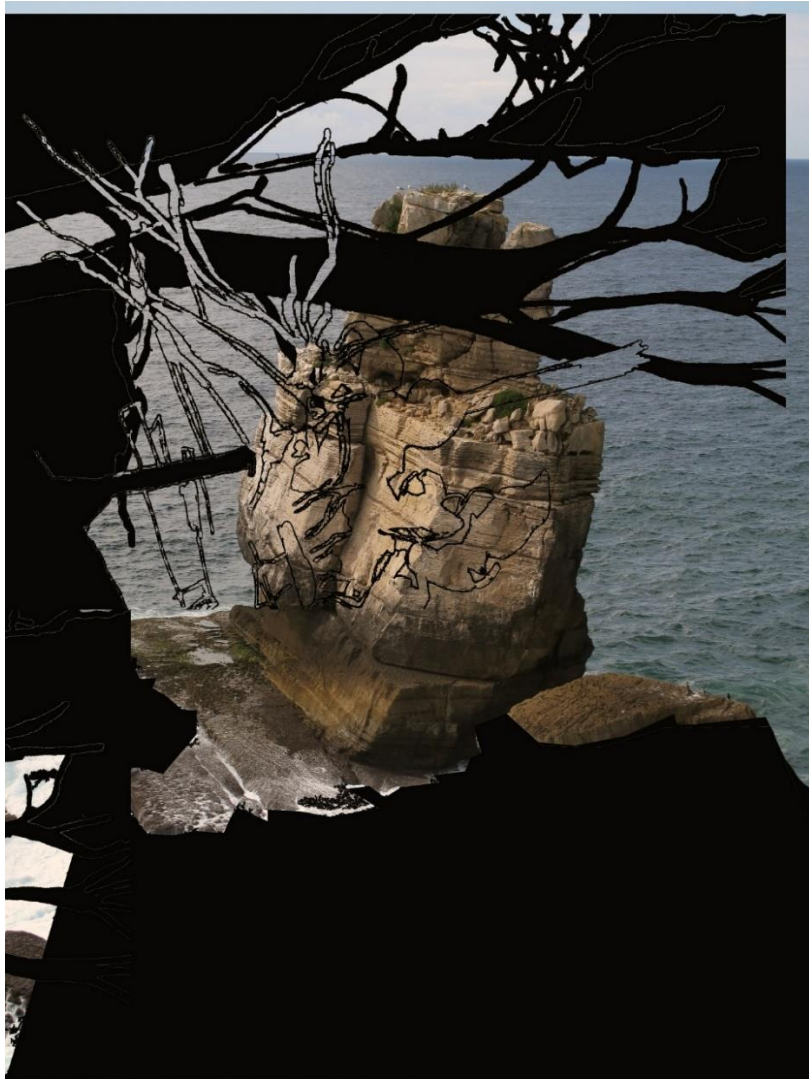


Figura 6

Dibujo 15a de la serie: *Ciudad-planta/Planta-(de)-ciudad* (2023). Amaia Lekerikabeaskoa

El 'tiers-paysage' o tercer paisaje descubierto en la ciencia del jardín halla su corolario en la ciudad-planta, imbuida de adjetivaciones que pueden transitar desde lo 'orgánico' hasta lo 'caótico' y que atienden muchos de los imaginarios 'post-cualquier cosa' de la ciencia-ficción. Ciudades-despojo (o casi), que a veces funcionan como 'campos evolutivos de experimentación' para 'alguien' del 'más allá' que intenta aprender en el 'más acá'. Aparte de las imaginaciones de puro marco-geométrico racional e 'higiénico', las ciudades-galácticas suelen presentar aspectos de ciudad-planta que crece, se ramifica y abigarra en el tiempo, donde lo aparentemente caótico conectaría con esas plantas-de-ciudad¹³ sinuosa, urbes de lógica dificultosa y en-arbolada que pueblan los relatos ficticios pero también las realidades ya existentes, o incluso deseables; notándose acaso, una corriente que llega desde las antiguas nociones de sublime y siniestro.

Clement desde su práctica observadora establecerá la categoría de 'jardín planetario' que lo fundamentará en la comprensión de lo que denominó 'tercer paisaje', mientras se acentúa la 'planetarización' de la 'tierra' como 'jardín'. Muchos relatos de nuestros futuros imaginados (utópicos, distópicos, ucrónicos, etc.) acentúan la 'Tierra' como 'ciudad-capital planetaria'. Una ciudad-planta 'invasora' e *in crescendo*, la cual en post-postmodernidad (o post-cualquier cosa) denota complejidades que no cejan de ser racionales por parecer caóticas. Ciertas formas de jardín han podido derivar desde lo rectangular hacia lo lobular e irregular, sin dejar por ello de constituir 'jardines', al igual que la ciudad de regularidad ortodoxa (en los estereotipos de la modernidad) ha podido dirigirse hacia la planta-de-ciudad irreductible, recreando aspectos de las otrora entrañas cavernosas sin dejar (por ello) de contener una matriz laberíntica intrínseca en todo territorio construido y habitado (casi) por cualquier civilización; estructura-laberinto que tanto nos recuerda los dieciochescos y decimonónicos jardines 'mágicos' actualmente re-interpelados.

En una vertiente que tampoco podemos soslayar, en el Renacimiento occidental se produjeron desarrollos innegables en las técnicas (tecnologías) de representación, lo cual influiría en la 'mirada del sujeto hacia el mundo' (Alda, 2023) que derivaría hacia un modelo de ascendencia italiana por una parte, con los conceptos de 'pirámide visual' y 'cuadro-ventana' de Alberti (teniendo como destino un 'sujeto observador') y un modelo más escorado hacia lo 'nórdico' cuya base se encuentra, en mayor medida, en las técnicas cartográficas y la importancia de concebir el territorio como 'superficie' a resueltas de una especie de 'abatimiento' geométrico del mapa. Lo cual no se ubica alejado de la recuperación de aspectos como la retícula de Ptolomeo y los procesos de vistas topográficas; (casi) con similares orígenes de la perspectiva y la cartografía:

El método del punto de distancia se basaba en la construcción de los elementos a partir del levantamiento desde un plano. Esta característica permitía situar el punto de vista en cualquier lugar, como en las vistas desde el mar. Esta técnica permitía representar vistas de bocanas de puertos desde el mar que servían a los marineros como referencia para atracar en el puerto (Alda, 2023: 94).

Los aspectos técnico-tecnológicos de la época se relacionaban, por consiguiente, con técnicas y procedimientos de representación y se comenzaban a utilizar instrumentos tal que lentes y dispositivos de tipo óptico-geométrico, 'perspectógrafos' del siglo XVI o las aplicaciones de la cámara oscura¹⁴. Relación interactiva con la tecnología, recurrente en la noción de paisaje:

La evolución de la tecnología es decisiva para comprender la deriva paisajística. Otro de los ejemplos de la importancia de lo tecnológico lo tenemos en la revolución industrial que proporcionó nuevos entornos que derivaron en lo que conocemos como paisaje industrial. [...] Todos y cada uno de los paisajes que han ido apareciendo a lo largo de la historia, lo han hecho a consecuencia de una serie de avances tecnológicos concretos (Alda, 2023: 94).

Esta última cita nos encuadra, por así decirlo, nuestro contexto del 'periplo' industrial y los imaginarios que han sido puestos en valor con un sentido paisajístico que, de manera evidente, mantiene (en el tiempo) esa relación con los avances técnico-tecnológicos tanto para su

13. Este concepto de ciudad-planta *versus* planta-de-ciudad ha sido recientemente introducido por Amaia Lekerikabeaskoa en el epílogo al libro colectivo que se reseña. LEKERIKABEASKOA GAZTAÑAGA, Amaia (2023). "El paisaje plástico desde una ventana (anchura x altura x profundidad + [imposibilidad/∞])", en: Bilbao Larrondo, Luis; Lorente Bilbao, José Ignacio (dirs.). *Ciudades - (post) - utópicas. Paisajes de interacciones estético-artísticas en proyección de futuro*, Madrid: Abada Editores (Colección Lecturas de Paisaje), pp. 265-280. La autora utiliza esta denominación para la serie de dibujos originales que ilustran el presente estudio.

14. Fenómeno de carácter físico que previamente había sido en otras latitudes-culturas como algunos textos chinos de hacía cinco siglos antes de Cristo, pero también por los griegos del s. IV antes de Cristo o los árabes del siglo décimo.

permeabilidad en un entorno tan tecnificado como el industrial, como seguramente para su reproducción y reinención en los 'entornos' futuribles de las narrativas de ciencia-ficción. Aquí se constataría, igualmente, esa concepción (mental) del 'paisaje' a modo de 'narrador' (ficticio) de territorios desde los reflejos imaginarios de ciertas realidades con un porvenir incierto, donde se abre de nuevo el 'campo' de la experimentación artística; por ejemplo, lo cinematográfico. Entrecruzando las 'probables' o 'posibles' realidades futuras con los imaginarios (in)corporizados que tratan de hacer comprender sofisticados 'escenarios' distantes y distintos a los existentes.

Con la generalización de los 'viajes culturales' (*le grand tour*) de los siglos XVIII y XIX se ha mencionado en más de una ocasión cómo se expande la idea romántica que concibe la ruina (casi) en una acepción de categoría estética que conecta con lo grandioso y sublime. Algunos relatos de ciencia-ficción incorporan estas narrativas y estéticas de lo inabarcable, lo 'inasible', imaginando 'ruinas del futuro' en flotación, desde una 'ventana' que en postmodernidad representa y encuadra parte del exterior 'cósmico' o de planetas-mundo fantásticos y los ofrece como paisaje en mayúsculas, tal que 'ventanas' románticas o incluso renacentistas que encuadraban lejanías (casi) ficticias o de nula palpabilidad. Una especie de 'unidades de ambiente' como fueron los fragmentos flotantes en el vacío sobre la parisina capital que antes hemos citado, a propósitos de la síntesis 'psicogeográfica' situacionista de 1957. Lo cual crea otra suerte de 'archipiélagos' aparentemente inconexos de vórtices para conexiones sensibles.

Sin distanciarnos de la década de 1950 el propio Kevin Lynch hablaría de los lugares de los 'márgenes', allí donde se encuentran los 'basureros' para los desechos abandonados¹⁵ tal que 'páramos' de la ciudad que expulsa sus lóbregas 'manchas' hacia lo que algún tiempo después, Ignasi de Solá-Morales vendría a proponer con la calificación de 'terrain vague'. Tierras 'vagas' en tanto que difusas e inciertas, lugares vacíos o en pausa temporal ('mientras tanto'), a la espera de algún que otro redescubrimiento catártico como pudo haberlo sido el 'viaje a la nada' de Tony Smith (1966) por el reciente asfalto negro de la autopista en construcción que atravesaba campos marginales en vastas extensiones de cuño industrial, 'fuera' de la escala humana (tal como suelen encontrarse muchas ciudades y ámbitos de la ciencia-ficción). Ocurrió para el 'intruso' una forma de apropiación y de 'toma de conciencia' del arte que tendría su continuidad en un frente de agua como el Passaic de Smithson justo al año siguiente. En esta onda, puede nombrarse también el proyecto artístico de Joel Sternfeld, quien se dedica a fotografiar una línea elevada de ferrocarril en Nueva York durante el año 2000 hasta que la documentación dio lugar al testimonio de la alteración y mutación de ese espacio lineal que recorre el oeste de Manhattan, para la reconversión en un parque público ya en el año 2009 (obra titulada: *High Line, NY*). El artista atestó así en un libro el devenir espacio-temporal de una ruina como sitio contemplativo (Sternfeld y Gopnik, 2012)¹⁶.

La contemplación durante el tránsito-recorrido, sin embargo, no solidifica, sino que deja 'en flotación' unos estados ambivalentes que pueden ir desde la emoción a la desazón o aprensión que intensifican las capacidades sensoriales-perceptivas ante esos súbitos escenarios de restos arqueológicos que han sobrevivido provisionalmente, aunque no hayan sido valorados. El propio Smithson y sin salirnos de Manhattan proyectaría una 'isla flotante' que no llegaría a su final, si bien tuvo el punto de partida en 1970: "la propuesta consistió en provocar un desplazamiento del parque, fuera de sus límites urbanos, para llevarlo hasta el agua. La experiencia de Robert Smithson [incluye] una isla flotante, que viaja alrededor de otra isla, en una muestra de contigüidad entre el lugar, la memoria del territorio y la noción de paisaje" (Martín-Vandanzo, 2022: 176); operación en la que, además, los bordes fluviales y su relación con el agua se toman simbólicamente muy relevantes.

Las técnicas y procedimientos fotográficos, infográficos, filmográficos, etc. adquieren su primacía en la re-presentación o re-inención de entornos desaparecidos o en letargo, territorios adormilados, 'descampados' como en los que ha intervenido internacionalmente la artista Lara Almarcegui o ciudades que se desmoronan (inclusive en su literalidad o en invenciones fantasiosas). "Aquellas experiencias de lo físico pasan a lo psíquico convirtiendo el vehículo de las imágenes fotográficas en el medio a través del cual establecemos con estos lugares, vistos

15. Este reputado urbanista teórico nos regaló también un legado póstumo denuncia la acumulación masiva de residuos que comporta el derroche y el consumismo exacerbado de manera que los territorios que no produzcan beneficios instantáneos se abandonan y por lo tanto, concluye su ciclo vital funcional-productivo, para convertirse en nodos de especulación no solo para el capitalismo, sino para las distopías futuribles.

16. En red: <https://www.joelsternfeld/walking-the-highline>

o imaginados, un juicio de valor” (Solà-Morales, 2022: s/p.), hasta el punto de que en más de una ocasión emergen como ‘fragmentos industriales’ que aportan corrosión ferruginosa sobre la ‘imagen metálica’ tomada. Qué decir acerca de los elementos-artefectos-escultura que inmortalizó el matrimonio Bernd & Hilla Becher durante 1960-1970, evitando retratar personas sino arquitecturas. Otros autores como Struth, particularizan lugares desde la fotografía tal que espacios carentes de rastros humanos a la búsqueda de la intemporalidad en el paisaje. Esta dirección no será totalmente ajena a la que hemos citado en la pintura de Chirico, donde las ciegas (y mudas) arquitecturas pueblan espacios urbanos soleados pero vacíos y un ‘tren fantasma’ o una chimenea industrial apagada puede divisarse en el horizonte, testigo de esa altísima capacidad transformadora que la industria ha tenido allí donde se afincó. Estos elementos verticales y fabriles, ‘fósiles del paraíso’ para Argullol, son los que a veces se insertan o permanecen de forma anacrónica en la remodelación de las ciudades y que pueden identificarse, así mismo, en visiones de ciudades más o menos fantásticas siendo un recurso utilizado por el repertorio de insignes maestros de la arquitectura como el propio Aldo Rossi. Este legado imaginario en cuanto a percepciones mentales, pero también en lo que transfiere en imágenes, no ha dejado de estar ‘proyectado’ hacia futuros más o menos probables o posibles en tramas y ordenaciones de ciudades que se presentan como ‘neo-ruina’ pasada por el tamiz de la representación en la ciencia-ficción. Convirtiéndose en paradigma de lo inacabado e inalcanzable, por una parte, frente a las utopías que aventuraban, y por otra la posibilidad que implica lo absoluto en versión totalitaria; esto es, posición que denota una querencia o inercia por un completo control en circuito cerrado, de lo cual hacen gala un buen número de fantasías con atmósferas arto recargadas y agobiantes.



Figura 7

Dibujo 16 de la serie: *Ciudad-planta/Planta-(de)-ciudad* (2023). Amaia Lekerikabeaskoa

5. RETORNO EN REVERSA Y ATRAQUE: REFLEJOS EN LAS ORILLAS (DE BILBAO)

Arkitekturek eta azpiegiturek orokorrean, inguruarekin erlazio konplexuak planteatzen dituzte. Erlazio hauek, eskala eta planteamenduak kontuan hartuta, biolentoak izan daitezke. Azpiegiturak jorrazteko modua bortitza da, askotan lekuz kanpoko (Zantigu-Orbea, 2021: 6).

Dentro de una saga filmográfica tan ‘sofisticada’ como *Matrix* (desde 1999 en adelante), en una de las secuelas que nos sumerge en mundos tan paralelos como ficticios, se visualizaba el

holograma de un personaje (el 'oráculo') que alimentaba con migas una banda de cuervos sobre una plaza-intersticio industrial decadente y decrepita (espacio virtual, computacional y efímeramente programado). Curiosamente, el escritor "Thoreau observó que los cuervos son las únicas aves grandes conocidas que <<planean y dan vueltas de manera irregular y a contracorriente>>. Hacen eso no porque sean incapaces de volar con él en lugar de contra él, sino porque eligen hacerlo hacia la misma fuerza que se opone a ellos –cruel optimismo" (Basilika, 2022: 53). Sabemos que los/as realizadores/as de *Matrix* gustan de introducir (intersticialmente) referencias literarias y filosóficas, pero desconocemos si la comentada aquí es una de ellas. Sea como fuere, los 'rodeos' y 'planeos' de las aves no se quedan en los misteriosos e incorpóreos cuervos, pues quienes hemos habitado cerca de la costa conocemos también los vuelos y costumbres de aves tan 'acostumbradas' e intrínsecamente integradas en hábitats antropizados como las gaviotas.

Las gaviotas junto al mar (casi siempre) son anunciadoras de la presencia humana o de cambios climáticos más o menos repentinos, además de constituir estampas más o menos pintorescas. Por ello, han estado presentes en nuestras realidades pasadas y actuales, e igualmente en los imaginarios recreados. Al final, el hecho de ser imaginarios no (siempre) quiere decir que no sean reales (o no contengan algunos 'visos' de 'palpabilidad imaginada'). Aunque esa realidad, se encuentre en los imaginarios que se han conseguido levantar. Estos constituyen, a la postre, también los 'andamios mentales' que prenden en la retina, aunque no sean siempre vistos realmente sino prendados por la imaginación y el deseo de exploración de lo más lejano o alejado (como en el fondo del cuadro, o casi), dado que "el paisaje es siempre lo que está más lejos, lo que queda fuera de nuestra exploración, el horizonte siempre relegado, renovado, lo inalcanzable. Y si alguna vez podemos acercarnos, en el mismo momento en el que llegamos a él, el paisaje se convierte en lugar" (Colafranceschi, 2007: 144, en alusión a Bernard Lassus); un vértice de coordenadas en el que 'me' sitúo. Un lugar que no 'nos' pertenece de por sí, sino al que nosotros pertenecemos por filiación o afinidades.

La imagen del puerto (siempre) ha aparecido con notable fuerza en la construcción antrópica-cultural del territorio, si bien su complejidad global escasamente pueda sintetizarse en una mirada, en una imagen, en un texto o en documentos de planificación de índole institucional. En un puerto como el de Bilbao (u otros de características similares) pueden identificarse importantes hitos histórico-temporales como las fases de encauzamiento de la ría, la construcción naval de ribera, los puertos pesqueros, la actividad comercial y mercantil, el Consulado de Bilbao como ente operativo-especulativo, el puerto industrial, los ferrocarriles fluviales, el traspaso de la navegación a vela hacia el vapor, las barras y barreras tal que obstáculos para el acceso, etc. En todo caso, constituyen ámbitos territoriales-marítimos en los que la impronta humana y cultural ha socavado marcas indelebles, aunque susceptibles de transformación y alteración (casi) perpetua. Las visiones e investigaciones físico-geográficas y ecológico-sistémicas sobre el territorio que se han sucedido a lo largo del siglo XX han incidido en las funciones socioculturales y 'naturales' de dichos entornos, de modo que en las divisiones de 'eco-topos' es obvio que, en nuestro entorno, uno de ellos corresponde al 'eco-topo' marítimo-fluvial-portuario y otro al 'eco-topo' industrial, a lo que se añade la propia ciudad-metrópoli. Una concepción quizás cercana a la morfología del territorio, aprehensible bajo la irrupción del paradigma positivista y un tanto reduccionista, que da la espalda a los patrones no cuantitativos y no cuantificables. Es verdad que, desde nuestra posición, no podemos sino distanciarnos en cierta medida de estas vicisitudes, atendiendo a la percepción ocurrente, como decíamos, desde 'el interior' de la 'escena' (posicionamiento 'emic'), asociado a componentes perceptivos y mentales que nos remontan a espacios habitados y vividos, cuyo sentido de 'paisaje' deviene más directamente de unas experiencias estéticas que desde el sentimiento de pertenencia, en una línea que va recorriendo desde la geografía humana a los postulados de la geografía cultural.

Por lo tanto, esos valores que señalizamos como paisajísticos no son sino socioculturales que como subraya Alain Roger (2007), cuando se reconoce que la categoría ('paisaje') nunca es reducible a su realidad física y por ende nunca es 'natural' sino construcción cultural sujeta a la metamorfosis dinámica. Con todo, las áreas denominadas industriales, por ejemplo, son enclaves provistos de poderosa personalidad, pero sometidos a muy escasa 'estabilidad ecológica'. Lugares determinados por huellas culturales-materiales impregnadas en el tiempo. Rastros que perduran o no en función de los valores culturales que las sociedades 'cultivan' u olvidan desde una impronta acaso subjetiva pero atribuida por el 'grupo cultural' (Sancho Reinoso

y Tort Donada, 2011). Lo cual contradice, en sentido estricto, la consideración de mero recurso natural para la explotación y el aprovechamiento implícito, reconociendo unos aspectos 'intangibles' vinculados a las necesidades sensoriales, estéticas e inmateriales a revelar. Esta óptica tampoco coincide punto por punto con la ideología subyacente en tratados como la Convención Europea del Paisaje (Consejo de Europa, 2000)¹⁷, donde se asume con plenitud el sentido territorial paisajístico, el cual se resume o reduce en que, bajo el prisma legislativo y político, todo territorio se convierte en paisaje con su idea de 'territorialización del paisaje' en términos de reconocimiento de unas fisonomías singulares pluralizadas en dinámicas pautadas.

El Convenio establece así, una especie de marco de referencia como condimento 'esencial' del 'bienestar' social e individual, de forma que, como elementos territoriales, ambientales, ecológicos y socioculturales los paisajes (y su valoración) pueden contribuir a la consolidación de la identidad europea, ayudando a llevar a cabo diagnósticos acerca de las funciones y disfunciones del espacio geográfico (común, o casi) como si se tratara, (casi), de una personalidad de entidad diversa en cuanto a decálogos de 'buenas prácticas', conflictos de conservación, actividades de ocio, etc. (no solo identitaria) referente a herencias percibidas e impregnadas. Cuestiones que, no obstante, influyen ampliamente en nuestra geografía postindustrial y de interfaz portuaria, donde el puerto siempre se ubica vinculado entre lo marítimo y lo terrestre, con los sistemas de transportes correspondientes (marítimo, aéreo, carretera, ferrocarril) en una esfera de conexión de nodos continentales. El conjunto de sus actividades organizadas y ordenadas reafirma la concepción de los puertos tal que unidades de explotación, de actividad destinada a satisfacer, en gran medida, las sendas y vías de transportes y comunicaciones.



Figura 8

Dibujo 16a de la serie: *Ciudad-planta/Planta-(de)-ciudad* (2023). Amaia Lekerikabeaskoa

Tanto Geddes (1915) con *Ciudades en evolución* como Munford (1960) con *La ciudad en la historia...*, ampliando a su mentor y antecesor, tratan cuestiones muy en sintonía con el desarrollo de las ciudades que se van convirtiendo en metrópolis industriales de modo que sus estudios (casi) multisectoriales (urbano, social, económico, ecológico, etc.) son el punto de partida para otras muchas investigaciones pero adelantándonos un poco más, o incluso tornando la mirada hacia atrás, podemos esbozar (o al menos imaginar) un clima propicio para el surgir de los escenarios de la ciencia ficción como posibles huidas hacia delante o por el contrario, sentencias visionarias de un porvenir impracticable (en el futuro) achacado a los 'males' del

17. Ratificado por el Estado español en 2007, junto con los 30 países que comparten sus acciones internacionales.

presente contemporáneo. Lugar-común en el que se establecen muchos de los relatos en los que las acciones transcurren en ciudades inmundas, de atmósfera oscura y abigarrada (lo cual, además, contribuye a crear situaciones emocionales y sensibles, agobiantes o fóbicas) que nos transmiten (casi) la certeza de un mundo peor al que habitamos, pero deslumbrante. Ahí radicaría, para nosotros, la fuente de la 'corriente continua' generada en los albores de la modernidad y recibiendo testimonio de ello en fenómenos cercanos a lo sublime y lo siniestro. En tanto que lo dicho redundante y ayuda en el establecimiento de los mencionados aparatos escenográficos imaginarios de la ciencia-ficción, a esos entornos de ciudad, no-ciudad, urbe estrambótica o espacios y parajes fastuosos sí podríamos achacarles la categoría de 'paisajes'.

En el 'escenario global' de la remodelación postindustrial de Bilbao y sobre todo en su fase más especulativa de pensamiento estratégico primigenio (década de 1990-2000), justamente al inicio del decenio (1990), una publicidad gráfica realizada desde la Diputación Foral de Bizkaia con dibujos que podemos interpretarlos entre el cómic fantástico de los años 1950-1960 y el folleto publicitario anterior a la generalización de los recursos digitales, mostraba una imagen de Bilbao que se estructuraba a ambos lados del cauce fluvial de la ría, donde la parte más importante la abarcaba un espacio relativamente coincidente con el área actual de Abandoibarra. En ese enclave y en sus aledaños, se agolpaban de forma abigarrada todas las infraestructuras y equipamientos que se preveían llevar a cabo en el proceso (incipiente) de remodelación urbana: desde el túnel del ferrocarril metropolitano hasta el Museo Guggenheim un tanto 'extraño', pasando por la ampliación de la Feria de Muestras, el futuro (aquel entonces) Palacio Euskalduna o la Estación Intermodal de transporte que tras varios anteproyectos y proyectos, a día de hoy no ha tenido consecución edilicia.

En el centro de la mitad superior aparecía una gran torre de iconografía claramente 'futurista' e 'intergaláctica', lo que a la postre sería la torre de Iberdrola. En el margen izquierdo de la superficie de representación, igualmente, otro edificio cupular de aspecto 'postindustrial-extraterrestre' se levantaba como gran artefacto para la limpieza y depuración de la ría de Bilbao. En el primer plano del 'paisaje', un grupo compacto de altos rascacielos grises y opacos venía a completar la escena de unos escenarios inexistentes salvo en el propio plano bidimensional de representación. Transformación imaginaria cuya materia-prima, de modo muy curioso, no se alejaba tanto de los 'decorados' que bastantes años después, la directora y coproductora Lana Wachowski ofrecería de un Bilbao distópico en la película *Júpiter Ascending* (2015); autora que, por cierto, codirigió la serie *Matrix* comenzada en 1999. Si nos fijamos en la cita que encabeza el presente epígrafe, en relación a la 'violencia' que puede/podía suponer introducir una central nuclear como la de Lemoiz en el litoral vizcaíno, paisajes de esta índole pueden resultar 'violentos' por saturación de cambios y transformaciones, por saturación de imágenes y acumulación imaginaria, o a causa de las complejas relaciones escalares y espaciales que las infraestructuras suscitan, situadas y colocadas a veces 'fuera de lugar'.

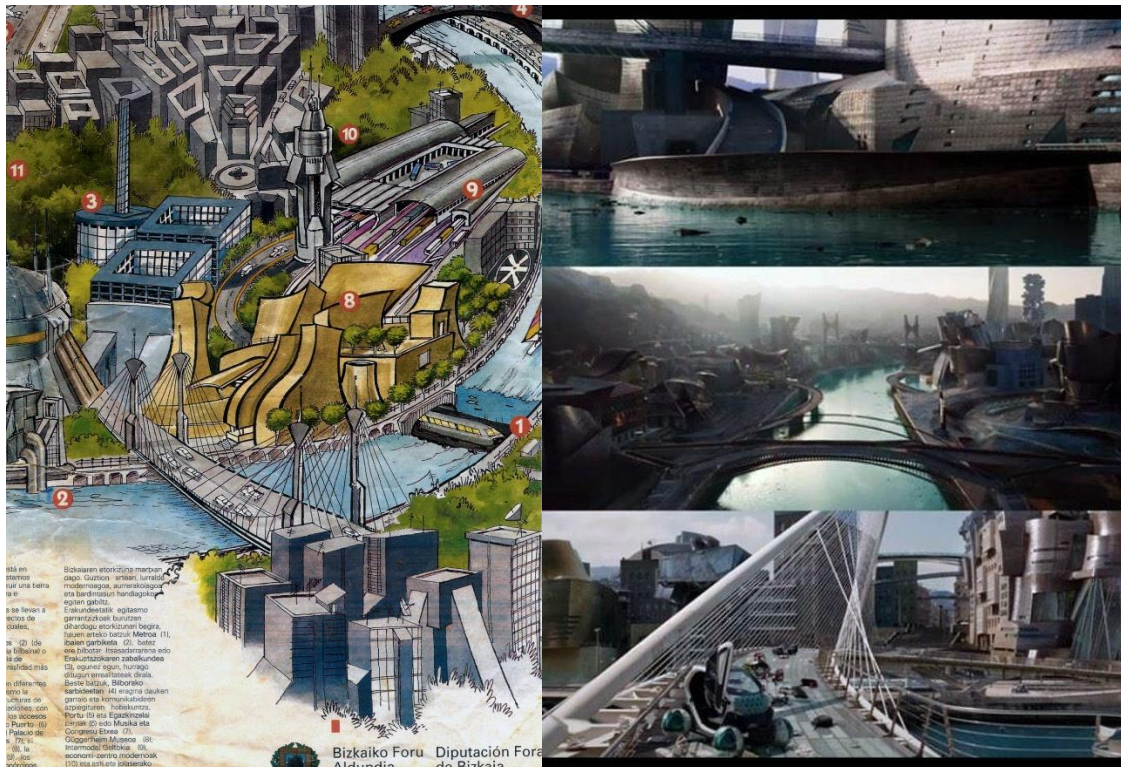
'Violencias' más o menos visuales, reales y constrictoras que normalmente las podemos asociar a catástrofes de todo tipo y panoramas posteriores a dichos cataclismos, algunos de los cuales incluyen destrucción a gran escala (guerras humano-ciborg¹⁸, avenida de meteoros y objetos cósmicos, etc.) o destrucción humana terciando fenómenos de salubridad-extinción. Véronique Bergen se interrogaba por la rotación y re-visitación previsible de las pandemias, si a lo mejor una 'pandemia' no es la expresión última de un sistema mundializado fallido. Así mismo:

Les séismes qui frappent le noyau du système néolibéral actuel ne sont que les derniers soubressauts d'un système à bout de souffle, qui s'ettrite, se convulse dans l'ensemble de ses secteurs. Témoin d'une crise systémique, la connexion intrinsèque des collapsus et impasses écologiques, économiques, démographiques, politiques, sociales, spirituelles, esthétiques... place chacun desdits secteurs devant la tâche de repenser leur articulation, leurs choix, leurs modalités de fonctionnement. [...] Face au paradigme obsolète et mortifère de la croissance (en lequel se conjoignent croissance économique et croissance culturelle), un impératif de décroissance s'impose (Bergen, 2020: 20).

Lugar hasta cierto punto compartido con paisajes de nuestros antepasados, aquellos que los habitaron sin la necesidad expresa de un análisis de 'materia-paisaje' como 'objeto' de estudio:

18. Gaizka Altuna (2015), en la cita que hemos incluido al comienzo del tercer apartado se refiere a la posibilidad de que, en algún momento, lleguen a normalizarse dispositivos e interfaces de conexión entre máquinas más o menos inteligentes y los cuerpos humanos en espacios virtuales auto-conclusivos, autónomos de cualquier realidad tangible.

Un pensamiento (sujeto) del paisaje es un pensamiento que tiene por objeto el paisaje. [...] Un pensamiento de tipo paisajero, sin embargo, no exige necesariamente palabras. Prueba de ello es que, en Europa, desde los primeros poblamientos llegados a [sic] África hasta el Renacimiento, se vivió de una manera tan paisajera que nos han dejado paisajes admirables, y ello en ausencia de todo pensamiento de paisaje (Berque, 2009: 19-21).



Figuras 9 (izquierda) y 10 (derecha)
Afiche comentado, promovido por la Diputación Foral de Bizkaia
Fotogramas pertenecientes a la película *Júpiter ascendiendo* (2015)

Este sería, acaso, el ‘paraje’ vivido y habitado sin la necesidad imperiosa de ‘paisaje’, de percepción mental construida por aproximación cultural proyectada en el espacio-territorio, hasta el punto de que ‘nuestro’ paisaje industrial habitado podría haber sido fruto de ese ‘pensamiento paisajero’ hasta el instante en el que, por ausencia de utilidad y recuerdo olvidadizo, se convierte en ‘elemento paisajístico’ personalizado, digno de ser escrutado y promocionado por ‘nuestra’ medida estética terciadora y nuestras cuitas investigadoras ‘entre’ las confluencias disciplinares. Puesto que, si la ‘violencia’ se daba durante los años (décadas, siglos) de transformación del territorio por la industria, en su ‘retirada’ y desaparición puede igualmente hacerse presente, en términos de ‘borrado’ de una serie tremenda de huellas y rastros que han constituido los lugares de vivencias humanas, existiendo desgarros en la memoria de la población y sus contextos sociales-vitales, ...o cuando el resto industrial se ‘monumentaliza’ con ánimo anacrónico de autocongelación; o cuando estos elementos a veces son desplazados y espacialmente desubicados. “Si la arquitectura no tiene historia, no está integrada en su entorno, o no tiene un uso social intenso y diverso es un cuerpo inerte, como diría Richard Ingersoll es arquitectura-cementerio” (Martín-Valdanzo, 2022: 220), máxime cuando los cementerios (industriales o no) son lugares repletos de memorias. Si nos remitimos a las memorias, lógicamente, hablamos también de la posibilidad de monumento. Las (infra)estructuras funcionales y prácticas de la industria no se levantaron con la idea monumental (sin intención de ello), pero han podido ser ‘monumentalizadas’ a posteriori y pueden derivar hacia monumentos intencionales cuando son reinterpretadas en otros relatos que pueden llegar hasta los escenarios de ciencia-ficción, en sintonía estética con ruinas identificadas en santuarios arqueológicos; indicativo de las múltiples memorias que acumulan los reversos que muestran las ‘reliquias’ del pasado proyectadas al futuro, en esos espacios del ‘mientras tanto’ y de espera densa, donde pueden producirse ‘monumentos efímeros’ de ‘memorias fugaces’ y pa(i)sajeras.

En un 'escenario' singular de lámina marítima diferente a Bilbao, pero participe de estrategias des-industrializadoras (casi) iguales como puede ser la cercana ciudad costera de Avilés, al socaire de una política comenzada en la década de 1980 y que prosigue en la actualidad, a lo largo de los años "se plantearán diversos planes, no solo industriales, sino también culturales, amparados por el proyecto denominado La Isla de la Innovación" (Villa, 2021: 246). Emulación al 'caso vasco' en los terrenos de la extinta factoría Ensidesa (sobre todo, recordamos el nombre de Innovarea asociado a la antigua península bilbaína de Zorrotzaurre), en el área de nueva centralidad y el Centro Niemeyer como polo de atracción e 'industria cultural' motora, modelo reconocido ya en Bilbao, salvando las distancias, con el mundializado 'efecto Guggenheim'. De forma paralela, se promocionan una serie de 'rutas del acero' ideadas por los propios profesionales que se habían formado en la Escuela de Aprendices de Ensidesa, uno de los complejos industriales avilesinos más relevantes. Se trata de intercalar maquinaria recuperada a la manera de 'champiñones' nacidos tras la lluvia, testigo de un patrimonio icónico, simbólico y colectivo que obtiene su reconocimiento en la identificación social con los mismos (si es que ello se produce); una especie de impronta (material y en descomposición) cuando se ha perdido-borrado la memoria de esas:

Vastas extensiones de terreno que se ven hoy como espacios de posible crecimiento urbanístico, que, en el mejor de los casos, integran en sus nuevos trazados algunos vestigios puntuales del pasado industrial, con un tratamiento casi escultórico. La redacción de planes estratégicos para la regeneración de estos espacios ha sido, en numerosas ocasiones, letal para el legado cultural (Domínguez, 2021: 258).

La costumbre ha tenido en Bilbao un recorrido no despreciable, con la erección (o restauración) de 'monumentos' entrecomillados e hitos pertenecientes al período industrial agotado. En pleno siglo XXI, se repite lo que F. de las Heras argumentaba para el siglo XVII:

El territorio se vuelve a partir del siglo XVII bello porque se hace de él algo que aún siendo familiar se vuelve extraño (heimlich), y por lo tanto potencialmente mensurable y extingible (unheimlich). Esa sería, al fin y al cabo, la fantasía del conocimiento ilustrado, el oscuro deseo tecnocientífico que no puede ser desvelado pero que actúa como condición y límite del deleite paisajístico: el impulso incontrolable hacia la destrucción del propio territorio como objeto escindido del *anthropos*. Pero, cautela. Es el miedo a la destrucción del territorio, y no a la destrucción en sí misma, la que posibilita la belleza del paisaje. Los tiempos que corren, tiempos de catástrofes, nos dirigen por su propio peso hacia el desvelamiento de esta siniestra constatación, y por lo tanto, hacia el estrago de la posibilidad estética del paisaje. En breve, el paisaje –su belleza– ya no será más posible (Fernández de las Heras, 2022: 11).

Inmerso en esa 'imposibilidad de paisaje', este autor se ha afanado en crear unas imágenes logradas por montajes fotográficos sobre pinturas, cuadros, (casi-siempre) destacados de la historia del arte. Dichas superposiciones nos remiten a unas situaciones imposibles al rescatar elementos tecnológicos sobre los territorios representados en escenas tradicionales. Ocasionalmente constituyen vestigios tecnológicos tal como antes subrayábamos, y otras veces incluso estructuras aéreas (tendido eléctrico) o plataformas marítimas de tipo petrolífero y gasero que se insertan en esa supuesta 'arcadia' en la cual introducen manchas (sombras) sublimes o siniestras, altamente disonantes y discordantes que nos conducen a emociones contrapuestas.

En última instancia, "si entendemos que el paisaje no es naturaleza ni territorio, el 'paisaje urbano' no es la ciudad ni sus límites, sino la imagen que obtenemos de ella, o que proyectamos de manera individual o colectiva. Si lo entendemos como fenómeno cultural, cambiará de una época a otra" (Rubio, 2022: 32). Imágenes que pueden ser más o menos rememorativas, fantasiosas, provenientes de múltiples imaginarios, pero en todo caso poco nítidas y genuinas. En *Blade Runner*, por seguir el ejemplo anterior, se presenta una ciudad posterior a un campo de batalla, una post-guerra no fácil de definir certeramente, donde restan aquellos componentes del lugar (arquitecturas y personas perviviendo dificultosamente) y donde intercaladamente se difunden mensajes publicitarios para emigrar a los 'territorios exteriores'; una suerte de 'hors lieux' o de 'más allá' (inclusive fuera del 'más acá'), en los cuales nuevas existencias puedan comenzar. Mare-magnum en el que, obviamente, se dan cita unos ordenes arquitectónicos rectores extraídos de la antigüedad y recreados en el futuro intangible, sustentados por las gemelas pirámides tal que arquitecturas del poder y de la seguridad (bunkers inexpugnables); aquellos que lo único que atesoran, precisamente, es la carencia de orden y ausencia de seguridades concluyentes.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁBALOS, Iñaki. *Atlas pintoresco*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- ALDA ESPARZA, Francisco Javier. *¿Sueñan los androides con paisaje numéricos? El paisaje post-humanista en la era de la inteligencia artificial. Revisión crítica desde las artes a través de la articulación del sujeto, el entorno y el filtro tecnológico* (tesis doctoral). Bilbao: Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología, Universidad del País Vasco UPV/EHU (Facultad de Bellas Artes), 2023.
- ALTUNA CHARTERINA, Gaizka. "Fikziozko paktuak arkitekturarekin", *Aldiri. Arkitektura eta abar...* (Fikzio hiriak), nº 39, Udako Euskal Unibertsitatea (UEU), 2029; pp. 30-35.
- ALTUNA CHARTERINA, Gaizka. "Espazio publiko digital baterantz: joko eta espazio publiko aro digitalean", *Aldiri. Arkitektura eta abar...* (Pribatu/Publiko), 23, Udako Euskal Unibertsitatea UEU, 2025; pp. 39-42.
- ÁLVARES ARECES, Miguel Ángel. "Patrimonio industrial. Un futuro para el pasado desde la visión europea", *Revista de estudios sobre patrimonio cultural/ Journal of Cultural Heritage Studies*, 21, 1, 2008; pp. 6-7.
- ANDREOTTI, Linero; COSTA, Xavier. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 1996.
- ARGULLOL, Rafael. "Ver el alma de las cosas", *El País* (Suplemento Cultural *Babelia*), 13 de noviembre, s/p., 1999, en red: <https://seriealfa.com/varia/varia1/argullol.htm>
- ARTEAGA ARREDONDO, Isabel. "De periferia a ciudad consolidada. Estrategias para la transformación de zonas urbanas marginales", *Bitácora Urbano Territorial*, vol. 1, nº 9.
- BERGEN, Véronique. "Repenser l'art et le monde. À la faveur de la crise systémique", *L'Art même*, 82, 3ème quadrimestre, 2005; pp. 20-23.
- BARUCQ, Florence. "Biarritz, au fil d'avril...", *Touroum bouroum. Revue littéraire semestrielle en langues des Pyrénées et du monde*, 3, Baiona: Association Les mots perchés, 2020 ; pp. 114-116.
- BASILIKA. "Moteado expandido", *Eremuak*, 9, octubre, 2022; pp. 51-55.
- BERNARD, Silvia. *Atmósfera activa. Hacia una poética y política del espacio contemporáneo*. (Trabajo Fin de Máster). Màster Universitari de Recerca en Art i Disseny, Barcelona: EINA. Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona (Adscrit a la UAB), 2027.
- BERQUE, Agustín. *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- CAILLOIS, R. *Los juegos y los hombres: las máscaras y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- CANTERO-LOINAZ, Iñigo. "Publikorik gabeko espazioak: hiritarrendandik urrun dauden hiriak", *Aldiri. Arkitektura eta abar...* (Pribatu/Publiko), 23, UEU, 2015; pp. 46-48.
- COLAFRANCESCHI, Daniela. *Landscape. 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- DE ROSA GIOLITO, Enrique. *Conflicto, gobernanza y paisaje en la bahía de Pasaia (Guipúzcoa). Dinámicas territoriales de evolución y cambios de usos* (tesis doctoral), UNED (Escuela de Doctorado), 2022.
- DOMÍNGUEZ-RODRÍGUEZ, Rubén. "Dammatio memoriae. 'Vaporización' industrial, identidad y transformación urbana en Avilés", en: M^a Soledad Álvarez-Martínez, Carmen Bermejo-Lorenzo, Natalia Tielve-García. *Paisajes portuarios: Avilés y Bilbao*, Asturias: Trea, 2021; pp. 257-301.
- FERNÁNDEZ DE LAS HERAS, Ion. "Estética de la catástrofe", *Hypothese* (Ankulegi), 6 de junio, 2022.
- FROLOVA, Marina; BERTRAND, George. "Geografía y paisaje", en: *Tratado de geografía humana*, Barcelona: Anthropos y México: UNAM, 2006; pp. 254-269.
- GEDDES, Patrick. *Ciudades en evolución*. Oviedo: KRK, 2009 (1915).
- HEMERL, Raquel; COELHO, Tardin, en: Joan Nogé. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

- KOOLHAS, Rem. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- LEKERIKABEASKOA GAZTAÑAGA, Amaia. "El paisaje plástico desde una ventana (anchura x altura x profundidad + [imposibilidad/∞])", en: Luis Bilbao Larrondo, José Ignacio Lorente Bilbao (dirs.). *Ciudades-(post)-utópicas. Paisajes de interacciones estético-artísticas en proyección de futuro*, Madrid: Abada Editores (Colección Lecturas de Paisaje); 2023; pp. 265-280.
- LIPPOLIS, Leonardo. *Viaje al final de la ciudad. Las metrópolis y las artes en el otoño posmoderno (1972/2011)*. Madrid: Enclave de Libros, 2015; pp. 123-124.
- MARTÍN VALDANZO, Gemma. *Derivas artísticas como aproximación al vacío arqueológico del paisaje postindustrial: ruinas, vestigios y descampados. Archivo: Bilbao territorio de experimentación* (tesis doctoral), Bilbao: Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología (Facultad de Bellas Artes), 2022.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. "El puesto de la cultura en el paisaje", *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 84, 2017; pp. 42-43.
- MARTINEZ ITURRIA, Alexander. "Zer ezkutatzen dute fikzioak eraikitako hiriek?", *Aldiri. Arkitektura eta abar... (Fikzio hiriak)*, 39, Udako Euskal Unibertsitatea (UEU), 2019; pp. 37-40.
- MUMFORD, Lewis. *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires: Emecé, 1957.
- MUÑOZ BEGETÓN, Leire. *Vaciar el estudio*. (Tesis doctoral), Bilbao: Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología, Universidad del País Vasco UPV/EHU (Facultad de Bellas Artes), 2023.
- NOGUÉ, Joan. *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- ROGER, Alain. *Breve tratado de paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- RUBIO PINEDO, Jorge. *¡Contra la pared! Intervenciones pictóricas urbanas a gran escala. Análisis de modelos, posibilidades, ordenanzas, funciones y situación en Bilbao 2000-2021*. (Tesis doctoral), Bilbao: Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Departamento de Pintura (Facultad de Bellas Artes), 2022.
- SALTZMANN, Andrea. *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- SIEVERTS, Thomas. *Paisajes intermedios: una interpretación del Zwischenstadt*. Málaga: Promotora Cultura Malagueña (Serie SMLXL, 16), 2015.
- SMITHSON, Robert. Exposición "Hotel Palenque", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008. En red (20/10/2013): <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/robert-smithson-hotel-palenque>
- STERNFELD, Joel; GOPNIK, Adam. *Joel Sternfeld. Walking the High Line*. Thirded. Göttingen: Steidl, 2012. En red: <https://www.joelsternfeld/walking-the-highline>
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- TIELVE-GARCÍA, Natalia. "La industria toma el mando: patrimonio y paisaje portuario en Avilés. Los conjuntos de Endasa, Asturiana de Zinc y Cristalería Española", en: María Soledad Álvarez-Martínez, Carmen Bermejo-Lorenzo, Natalia Tielve-García, *Paisajes portuarios: Avilés y Bilbao*, Asturias: Trea; 2021; pp. 125-175.
- TRACHANA, Angelique. "La recuperación de los paisajes industriales como paisajes culturales", *Ciudades*, 14, 2017; pp. 189-212.
- TRACHANA, Angelique. "La ciudad sensible. Paradigmas emergentes de espacios informales y usos alternativos del espacio urbano", *Urban*, 5, 2013; pp. 97-111.
- VILLA VARELA, Aida. "Las construcciones de Ensidesa en los márgenes de la ría de Avilés", en: M^a Soledad Álvarez-Martínez, Carmen Bermejo-Lorenzo, Natalia Tielve-García. *Paisajes portuarios: Avilés y Bilbao*, Asturias: Trea, 2021; pp. 226-255.
- ZANTIGU ORBEA, Ander. "Albo-kalteak", *Deia (Ortzadar, Arkitektura atala)*, 4 de septiembre, 2021; p. 6.

NOTA. El presente artículo ha sido elaborado en el marco del Grupo de Investigación Consolidado (Acreditado) del Sistema Universitario Vasco GIC-GV-IT1655-22 (2022-2025): *Creación en Arte y Estéticas aplicadas para la Ciudad, el Paisaje y la Comunidad. Síntesis de las Artes como herramienta crítica para el reconocimiento de la función, uso y transmisión del saber específico del Arte [KREAREak]*, con adscripción al Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología de la Universidad del País Vasco UPV/EHU (Facultad de Bellas Artes); y al Grupo de investigación en *Arte y Estética* de la Universidad Técnica Particular de Loja UTPL (Ecuador). Así mismo, se vincula con el Proyecto I+D+i PID2021-1232550B-I00: *SENSCLUSION. Sentido de lugar e inclusión socio-espacial en barrios vulnerables/ Sense of place and socio-spatial inclusion in vulnerable neighborhoods*, del Ministerio de Ciencia e Innovación (2022-2024), Plan Nacional de Investigación, Proyectos de Generación de Conocimiento.

Cuando el Jardín del Edén estuvo en Bilbao... Retazos, rupturas y desdoblamientos para un paisaje urbano vivencial

When the *Garden of Eden*
was in Bilbao...
Scraps, ruptures and unfoldings
for an experiential urban landscape

Juan Antonio Rubio-Ardanaz

Universidad de Extremadura
Departamento de Psicología y Antropología Social
<https://orcid.org/0000-0002-1613-7058>
rubioardanaz@gmx.es

BIBLID [ISSN: 1137-439X, eISSN: 2243-9940 (2023), 41, 61-85]

Recepción: 09.08.2023
Aceptación: 30.11.2023

Resumen: Acercamiento antropológico a la movilidad urbana y su incidencia en el escenario paisajístico de la ciudad de Bilbao. Al respecto encontraremos prácticas y dinámicas socioculturales propias de un desplazamiento relacionado con la inmigración, el turismo y la propia construcción material de la ciudad. Esta aparece como lugar cargado de una diversidad de sentidos que confluyen en un marco socioeconómico neoliberal y transmoderno.

Palabras clave: Jardín del Edén. Movilidad. Inmigración. Turismo. Construcción urbana. Transmodernidad. Bilbao.

Laburpena: Hiri-mugikortasunari eta horrek Bilbo hiriko paisaia-agertokian duen eraginari buruzko hurbilketa antropologikoa. Ildo horretan, immigrazioarekin, turismoarekin eta hiriaren eraikuntza materialarekin lotutako mugikortasunari dagozkion praktika eta dinamika soziokulturalak aurkituko ditugu. Hiria esparru sozioekonomiko neoliberal eta transmoderno batean elkartzen diren zentzumen-aniztasunez betetako leku gisa agertzen baita.

Gako-hitzak: Edeneko Lorategia. Mugikortasuna. Inmigrazioa. Turismoa. Hiri-eraikuntza. Transmodernitatea. Bilbo.

Résumé: Approche anthropologique de la mobilité urbaine et son impact sur le scénario paysager de la ville de Bilbao. À cet égard, nous retrouverons des pratiques et dynamiques socioculturelles typiques des déplacements, liés à l'immigration, au tourisme et à la construction matérielle de la ville elle-même. La ville apparaît comme un lieu chargé de significations diverses qui se rejoignent dans un cadre socio-économique néolibéral et transmoderne.

Mots clés: Jardin d'Éden. Mobilité. Immigration. Tourisme. Construction urbaine. Transmodernité. Bilbao.

Abstract: Anthropological approach to urban mobility and its impact on the landscape scenario of the city of Bilbao. In this regard, we will find sociocultural practices and dynamics typical of displacement related to immigration, tourism and the material construction of the city itself. The city appears as a place loaded with a diversity of meanings that come together in a neoliberal and transmodern socioeconomic framework.

Keywords: Eden's Garden. Mobility. Immigration. Tourism. Urban construction. Transmodernity. Bilbao.

Cita bibliográfica recomendada para este artículo:
RUBIO-ARDANAZ, Juan Antonio

"Cuando el Jardín del Edén estuvo en Bilbao... Retazos, rupturas y desdoblamientos para un paisaje urbano vivencial", *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, nº 41, 2023; pp. 61-85, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.18033.86881>

No es necesario remontarnos demasiado en el tiempo para comprobar un acercamiento crítico a la globalización pensada en la 'movilidad' desde las ciencias sociales (M. L. Pratt, 2006). Esta, entendida desde movimientos que conllevan un desdoblamiento, en ocasiones crucial; y en otras con un grado de comodidad, asumida y tendente a un consumismo coaligado con el ocio. Tanto en uno como en otro caso, se muestra como un ejercicio, cuyo empuje se apoya en imaginarios, proyectados desde instancias privadas y públicas, abriendo la puerta a algunas formas y situaciones propias para una *translación* en y del paisaje. Y en este momento la 'movilidad' comporta dinámicas según las circunstancias, avocadas al contacto, descubrimiento y adaptación a 'otras' realidades paisajísticas, 'otras' ciudades, 'otros' países e incluso 'otros' barrios.

En este sentido argumentaremos en confluencia con una pretendida 'antropología de la movilidad' teniendo en cuenta las ideas de lugar y territorio, con el fin de acercarnos a hechos y actuaciones socioculturales remarcables que están incidiendo en la composición del paisaje de la ciudad de Bilbao. Esto nos conducirá a una serie de 'irregularidades' como veremos, que en el sentido que indicaba M. Augé (2009, 2017) al argumentar sobre la 'movilidad actual', *sur-moderne*, comportan en definitiva una visión del 'lugar', del 'territorio' como indicábamos, pero también del 'tiempo' y del 'retorno' que ya no responden a aquellas regularidades propias de la movilidad del nomadismo clásico estudiado por la antropología¹. Además de la inmigración y del turismo, contamos con otras expresiones que responden a razones profesionales (movilidad profesional), a factores ligados a la comunicación directa y a la circulación de productos y mercancías, de imágenes y de información. En su conjunto confluyen en un marco interactivo donde se entremezclan actitudes y acciones en mayor o menor medida presentes en la ciudad.

Desde un punto de vista general, esta 'movilidad' –relacionada estrechamente y propia de una globalidad promulgada desde las ideologías de la *transnacionalidad*– proclama valores concretos, desterritorializaciones y ciertos individualismos. En su contextualización, como ha descrito M. Augé (2017), encontramos una imagen en la que se proyectan los grandes acontecimientos deportivos, importantes actrices y artistas, estrellas de fama mundial. Pero en contraposición, nuestro mundo también está lleno de 'contra-ejemplos'; ejemplos de 'sedentarismo forzado' junto a otros de 'territorialidades reivindicadas'. Una 'movilidad *sur-moderne*' que coincide ampliamente con la actual ideología de la globalización. Una ideología de la apariencia, encargada de cubrir y tapar todo lo mejor posible desigualdades e irregularidades.

Teniendo en cuenta estos presupuestos como decíamos, vamos a poner nuestra mirada en la ciudad de Bilbao en tanto que paisaje urbano, últimamente erigido y promovida como un 'gran expositor de arquitectura y arte contemporáneo'². Visión ideológica al servicio de una dinámica económica en marcha desde finales de la última década del siglo XX, promoviendo un movimiento turístico característico. Fenómeno este que se conjuga con otros también presentes, como la inmigración y la edificación en los viejos barrios, los cuales también tomaremos en consideración.

Una ciudad aparentemente acabada, con una vía fluvial aséptica, definitivamente trazada y programada, con un 'grandilocuente museo' erigido como nueva basílica, definitiva e irrevocable del único sacerdocio y culto verdadero y universal del arte. Ubicado en el área del *Bilbao Art District*, un territorio propio de un mundo acabado en el cual no nos queda otra cosa que la de celebrar y admirar su perfección. Posición ideológica que nos lleva a olvidar que políticamente la ciudad, su paisaje y sus lugares, y en síntesis todo aquello que constituye propiamente lo urbano, en realidad son algo inacabado, objeto de una constante conquista por parte de sus moradores. En este sentido y por lo tanto, diremos que la misma ciudad y aquello que comporta es objeto de 'movilidad', contraria a quienes promulgan la 'terminación del mundo' y la 'detención del tiempo' los cuales, volviendo a M. Augé (2009), "denotan una falta de imaginación y un estancamiento en el presente, profundamente contrarios al espíritu científico y a la moral política". Paradoja esta, muy presente en las instituciones públicas y por ende en las calles de Bilbao.

1. En este sentido M. AUGÉ (2017) nos recuerda cómo: "les parcours nomades sont réguliers, ce nomadisme est donc différent de ce qu'on appelle méthaphoriquement le nomadisme pour parler de la mobilité actuelle, la mobilité que j'appellerai sur-moderne. Cet objectif je le préfère à postmoderne. Le sens de 'sur' dans surmoderne doit s'entendre au sens qu'il y a chez Freud, ou chez Althusser lorsqu'ils parlent de surdétermination. C'est plutôt l'anglais 'over', Il désigne la surabondance des cause qui compliquent l'analyse des effets".

2. Sirva esta afirmación como muestra hallada en la promoción y anuncio turístico de la ciudad, enunciado desde el *Portal oficial de turismo de España*, que hace mención de esta parte de la urbe como "un centro urbano donde habita el arte". <https://www.spain.info/es/descubrir-espana/bilbao-art-district/>

1. 'MOVILIDAD' Y MIGRACIÓN TRANSFERIDAS AL PAISAJE DE LA CIUDAD

Los movimientos migratorios que podemos llamar de la globalidad, relacionados con la referida transmodernidad, marcada por intereses propios de carácter neoliberal, han ido incidiendo en las realidades cotidianas de la ciudad. Componen un fenómeno social y económico urbano que desde hace no tantas décadas también contribuye a cambiar la fisionomía y los paisajes de nuestras urbes. En el caso que nos ocupa, bastaría un paseo por el barrio de Bilbao la Vieja y zonas adyacentes para constatar la incesante confluencia de mujeres y hombres inmigrantes de orígenes diversos, frecuentemente instalados en la frontera de la necesidad y de la precariedad. A menudo residentes 'sin papeles', personas en condiciones de habitabilidad limitadas e insuficientes, inmersas o cercanas a la pobreza y la escasez de recursos materiales. Todo ello a pesar de rehabilitaciones públicas y de una pretendida renovación de esta y otras partes de la ciudad, pertenecientes a una misma pero diferencial metrópoli, cuya identidad nunca ha dejado de ser un continuo proceso cambiante. Puntos de Bilbao y problemática remarcablemente estudiada y descrita desde un punto de vista antropológico (M. Eguizabal Suárez, 2015).

Y por supuesto, no exclusivamente en barrios como el citado, estamos hace ya tiempo ante una 'movilidad' de la cual sabemos sobradamente que ya:

Los relatos de polizones no nos hablan hoy de chicos europeos escondidos bajo cubierta en buques con destino hacia los mares del sur, sino de jóvenes africanos que aparecen congelados bajo la escotilla de los aviones que aterrizan en los aeropuertos europeos [...] o familias de Europa del Este escondidas bajo los trenes que cruzan el túnel del Canal de la Mancha [...]. Las historias de muerte y de rescate están de regreso [...] cuando un bebé fue milagrosamente rescatado de los brazos de su madre muerta, una joven salvadoreña que intentaba cruzar la frontera para entrar a los Estados Unidos. No fueron unos beduinos nómadas los que salvaron al niño sino una patrulla fronteriza cuya función normal es cazar a los inmigrantes indocumentados (M. L. Pratt, 2006).

Podemos comprender que el escenario se compone de manera crítica, pero no es fácil llegar a asimilar la incapacidad para resolver 'movilidades transferidas y forzadas' en los límites y en las pobrezas, constructo fabricado y ubicado en el seno de la ciudad (pretendidamente módica en función de su alto dinamismo económico y en virtud de industrias como la turística o propiamente portuaria entre otras). De todas formas, el 'no poder asimilar', no significa que no tengamos medios conceptuales y etnográficos suficientes para analizar la problemática (D. Zhou, 2022).

En el marco de esta situación llama la atención por lo tanto este 'paisaje urbano', pretendidamente valorado desde instituciones públicas y privadas, como fruto lleno de los beneficios de la multiculturalidad. No en vano, por ejemplo, en 2021, *Europa Press* daba a conocer que "en Bizkaia se hablaban más de 120 lenguas, según un estudio de la Diputación foral", muestra de una sociedad considerada "muy diversa, y muy rica en lenguas maternas". Una visión meramente cuantitativa para remarcar que junto al euskera y el castellano "cuatro de las lenguas que más se hablan son el gallego, árabe, tamazight (Marruecos y Argelia) y rumano"³. Esta descripción en la que se ve inmerso el Bilbao metropolitano viene a confirmar el diverso mapa lingüístico, palpable y medible entre los hombres y mujeres que pueblan tanto el territorio histórico vizcaíno como su ciudad principal. Pero olvida que los migrantes también son protagonistas y agentes activos en su construcción, en función de un marco de relaciones sociales que les sitúa mayoritariamente de manera desfavorable.

Con esto queremos decir que el boceto del paisaje de la ciudad, en su constante reconfiguración se realiza de maneras diferenciadas, en virtud de relaciones sociales que debemos conocer, donde entran en juego favorecidos y desfavorecidos. 'Movilidad' conducente a una 'movida urbana' donde es importante la lengua de uso, pero que se muestra asociada y nos lleva a pensar en el estrato social ocupado por los hablantes.

Hacemos esta última puntualización sobre las 'condiciones de vida' porque sería conveniente ser más conscientes sobre sus causas. Y es que la 'movilidad' y sus incidencias en el paisaje urbano, se ha visto jalonada por imperativos y posibilidades ya remarcados por J. L. Pratt (2006) donde juegan un papel importante los avances tecnológicos, la revolución de las comu-

3. En línea: <https://www.europapress.es/euskadi/noticia-bizkaia-hablan-mas-120-lenguas-estudio-diputacion-foral-20210219162721.html>

nificaciones y sobre todo, lo que esta autora describe como la nueva “fase despiadada del imperio que estamos viviendo en la actualidad del neoliberalismo o capitalismo tardío”. Propiedades planteadas desde una posición dialéctica que nos ayudarán a comprender mejor las realidades sociales y culturales, ligadas a esta transmodernidad problematizada que difiere hace tiempo de aquella posmodernidad deconstrutora, en la que parecía que ‘todo valía’. Transmodernidad inicialmente propuesta filosóficamente por otras autoras desde posiciones más funcionales, pero que no deberían olvidar la afección estructural que supone⁴.

2. PARADOJAS Y METÁFORAS DE LA ‘MOVILIDAD’

Tal como se argumentaba en el discurso académico de finales del XX, la ‘movilidad’ se circunscribe a circunstancias no tan evidentes y un tanto utópicas en virtud de un amplio espectro ideológico todavía presente:

... en una de las primeras antologías metropolitanas [...] los autores hablaban de un nuevo “ideal cosmopolita”, de un “sueño de ecumenismo secular, de la “cristalización del mundo entero como un solo espacio” y de la “emergencia de una condición humana global” [...]; una “cultura global” que es una “organización de la diversidad”. La “Humanidad” [...] “se ha despedido por fin de un mundo que, con una cierta credibilidad, podía verse como un mosaico cultural” (M. L. Pratt, 2006).

El discurso de la metrópoli en torno a la globalización estableció una “metáfora de movilidad e inocencia que todavía permea muchos discursos”. Dicha metáfora no es otra cosa que el “flujo, la imagen, un planeta atravesado por flujos, continuos, multidireccionales y proporcionados, de personas, objetos, dinero, información, lenguas, ideas, arte, imágenes” y seguramente ‘paisajes’. Desde nuestro Bilbao local, siguiendo haciéndonos eco de la propuesta de M. L. Pratt, “la idea es interceptar el flujo” lo cual se consigue, por ejemplo, “a través de una planta de ensamblaje”, o de “una atracción turística”. Léase aquí el conjunto o complejo *Guggenheim-Bilbao*, o incluso el futurible *Guggenheim Urdaibai* donde Gernika y Murueta “enclaves principales del proyecto” se anuncian “unidos a través de una senda verde donde se podrá disfrutar también del arte” y por lo tanto fluir al mismo tiempo⁵ (paradójicamente dentro de un perímetro y espacio natural, declarado *Reserva de la Biosfera* por la UNESCO en 1984). Flujo extensible y también interceptable a través de “trabajadores enviados al exterior, una antena parabólica, una caja de sonido”, o “un CD bajado de internet” (M. L. Pratt, 2006).

Pero, pensando desde la movilidad, los trabajadores chinos que se asfixiaron no estaban fluyendo en la parte posterior del camión. El río Bravo fluía, mas no así los dos jóvenes que se ahogaron cuando intentaron cruzarlo [...], los ricos tampoco fluyen. Suelen perrecharse en casa tras los muros de condominios cerrados y vigilados; en el exterior buscan refugio en enclaves turísticos cercados y diseñados para dar la ilusión del lugar (*ídem*).

Estamos pues ante la “metáfora del flujo”, de una ‘movilidad’ que no distingue un tipo de movimiento de otro y neutraliza la cuestión de la direccionalidad⁶, llegando de esta forma a un paisaje ciudadano multicolor, en el que todos los matices y reflejos se presentan bajo el paraguas de una estética tendente al acomodo y aparentemente capaz de satisfacer todos los gustos y necesidades. En esta metrópoli bilbaína pretendidamente milagrosa y llena de parabienes, se acumulan también las ‘historias vividas’ pero apenas ‘contadas’ de personas cuya ‘mo-

4. Se puede ver en este sentido la propuesta de R. M. RODRÍGUEZ MAGDA, *Transmodernidad*, Barcelona: Anthropon Editorial, 2004.

5. En línea: <https://www.deia.eus/bizkaia/2022/11/07/guggenheim-urdaibai-nuevo-modelo-museistico-6201082.html...>

6. Junto a estas propiedades, M. L. PRATT (*ídem*) atribuye a esta “metáfora del flujo” su capacidad de neutralizar; el flujo “facilita ignorar las políticas estatales, los acuerdos transnacionales y las instituciones estructuradas que crean estas posibilidades e imposibilidades de movimiento, particularmente el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, nuestros blancos acostumbrados”. A ellos se suman “las cleptocráticas clases empresariales de casi todos los países, que se hacen más poderosas en nombre del libre mercado”. Por otro lado “el concepto de flujo anula la intervención y la intencionalidad humanas”, cuestión bastante útil donde “describir el dinero como algo que está fluyendo oculta el hecho de que es enviado y recibido”. Además “las personas que ‘fluyen’ son aquellas que han decidido ir y volver, que han sido enviadas o reclamadas por otros como parte de una estrategia bien preparada” y al “invisibilizar la intervención humana, el flujo saca de juego la dimensión existencial de las movi- lidades, desde una toma de decisiones angustiosas de irse o quedarse, hasta las esperanzas de realizar las posibilidades emancipatorias que ofrece el desplazamiento”. En esta óptica “el flujo sugiere de forma perversa un proceso natural, que responde a la fuerza de gravedad y que automáticamente alcanzará un tranquilo equilibrio horizontal”, donde “el mercado es pensado como nivelador, como algo inherentemente democratizador” donde, sin embargo, “el mundo del neoliberalismo arrasador parece carecer de gravedad”.

vilidad' se formaliza a través de pateras o cualquier otro tipo de reducida embarcación, cruzando continentes de costa a costa, sufriendo frío, hambre, miedos y angustias de todo género, incertidumbres, dolor y muerte. Historias que contienen el relato de muchas mujeres que llegan a Bilbao desde países latinoamericanos, a cuyos hijos e hijas enviarán dinero y otros recursos con los que mejorar su día a día. Hombres y mujeres que deben atravesar períodos de tiempo interminables, pasar por procesos burocráticos impuestos por una Administración deshumanizada, cayendo frecuentemente, tal como hemos podido comprobar, en las manos de gestores y abogados sin escrúpulos y que aprovechan estas situaciones para lucrarse.

'Movilidad' etnografiable, que responde a desplazamientos que dan este matiz que se ha tratado de acallar a través de rehabilitaciones, ayudas y planes de integración, en una metrópoli fiel reflejo de una transmodernidad que no se detiene a diferenciar entre posibles diferencias sociales. Benévola y aparentemente uniformadora convierte la urbe en un espacio por el que caminar y por cuyas calles, en el metro, por los comercios, bares y cafeterías, hombres y mujeres prácticamente de toda clase social se sirven de sus teléfonos móviles y *smartphone*, abducidos aunque tratando de reubicarse recurriendo a las nuevas tecnologías de comunicación. Un escenario en el que un número sorprendente de ciudadanos y ciudadanas, como auténticos zombis de esta transmodernidad, necesitan comunicarse con otros y otras, ubicados en 'otros lugares', ejerciendo así otro tipo de 'desplazamiento' y desdoblamiento, ahora facilitado y a través de las TIC⁷.

3. EL TURISMO, 'UNA MOVILIDAD' PAISAJÍSTICA DE IDA Y VUELTA

Otra clase de 'movilidad' ha ido irrumpiendo también en la ciudad tiñéndola de un nuevo colorido industrial tal y como es el turismo. Este representa una acción preeminente, en búsqueda de una 'otredad' que persigue y lleva implícito encontrar ambientes, sabores, impresiones y gentes diferentes... Práctica traducida en 'turistear', cada vez más alejada de aquel romántico 'viajar', hoy totalmente pasado de moda, y que ahora se plantea como un cúmulo de momentos para un consumo revestido de experiencias reconfortantes, preparadas y 'empaquetadas' para el ocio y el disfrute. Aunque dependiendo de la modalidad, es frecuente ver, por ejemplo, cómo los actores por lo general deben procurarse y tratar de encontrar el *vuelo más hotel*, a precios asequibles para el bolsillo de una clase media que se desplaza por temporadas de forma masiva e insostenible. Y que se integra a su modo e interactúa en el paisaje urbano. Para ello dispondrá de fechas clave, aprovechando períodos de *vacaciones*, *fin de semana*, y *puentes*, marcados en un calendario al servicio de una industria en pleno auge.

En esta línea y comportando su correspondiente grado de 'movilidad', las *Semanas Santas* o los *Especiales-puente*, por ejemplo, se ofrecen a través de páginas web y se exponen en los escaparates de las agencias de viajes de nuestras ciudades. Ofertas y más ofertas a las que se suman cruceros, anunciados, en tanto que *Super Chollos de Cruceros* o *Cruceros Baratos*⁸. Entre las alternativas se clasifican en 'categorías de ocio', diferenciadas en función de servicios, lugares y precios, tales como *Un mar, mil historias*; *Culturas y sabores únicos*; *Perlas del Mediterráneo*, e incluso con una proyección todavía más lejana como puede ser *Nueva York e islas caribeñas*.

7. Realidades tecnológicas como vemos que coinciden con una nueva forma de 'movilidad' tendente a un descentramiento que M. AUGÉ (2017) ha llegado a designar como "décentrement du monde", propios de "l'émergence de nouvelles mégapoles et de nouveaux pôles de référence. S'ajoutent en effet les décentrement de la ville, focalisés vers ce qui est l'extérieure, le décentrement de la demeure, où l'ordinateur et la télévision prennent la place du foyer et le décentrement de l'individu lui-même, équipé d'instruments de communication, écouteur, le téléphone portable qui le maintiennent en relation permanente avec l'extérieur et pour ainsi dire hors de lui-même".

8. F. EIMERICH (2018-2019), aborda los efectos del turismo de cruceros, indicando cómo actualmente, este "representa una enorme carga para el medio ambiente. La industria de los cruceros está en continuo crecimiento y, por lo tanto, es uno de los segmentos de mayor crecimiento en el turismo. Cuanto más grandes se volvían las naves, más nueva era la tecnología y más gente podía ser acomodada. Cuanta más basura se producía y más combustible se consumía. Cuanto más aumentaba la demanda de cruceros, más negativos eran los impactos ambientales causados por los grandes barcos. Gracias a los llamados mega-buques, ahora es posible que hasta 6.000 pasajeros desembarquen al mismo tiempo en el destino (Vorbringer 2016). Los espacios naturales no son capaces de soportar estas masas, por lo que se trata de un problema cada vez mayor para la preservación del medio ambiente. No sólo los barcos en sí mismos, sino también las crecientes masas de turistas transportados a diferentes destinos causan la creciente contaminación y destrucción del medio ambiente (Pumpa 2011: 3)".



Figura 1

Hiriaren hirigintza / El urbanismo de la Villa / Urbanism in the Villa of Bilbao (calle Ronda, 2022)⁹

Como veremos y podemos suponer, los turistas terminarán aportando un nuevo ambiente a la ciudad de Bilbao, en un proceso de reculturación en el que la parte antigua de la ciudad se muestra como punto clave. Y aunque se extiende más allá de sus históricas y primigenias Siete Calles, se ve rebautizada actualmente como Zazpi Kaleak, apelativo también aplicado a la correspondiente parada del metro¹⁰. Dichas calles hacen parte de la parte más antigua de la ciudad.

9. Leyenda: "Bilbao fue fundada en 1300 sobre un meandro de la Ría. Era un puerto lejos del mar, protegido de tormentas y ataques. Las Siete Calles iniciales pronto fueron insuficientes. La Villa crecía. Fue necesario ocupar nuevos espacios, trazar otras calles, construir más casas... / El primitivo casco urbano bilbaíno estaba formado por las Siete Calle: Somera, Artecalle, Tendería, Belosticalle, Carnicería Vieja, Barrencalle y Barrencalle Barrena. Fuera de las murallas estaban los arrabales: Bilbao La Vieja-Allendelapuerto (1). Ibeni-Atxuri (II) y San Nicolás-Ascao (III). / A fines de la Edad Media el crecimiento de la Villa obligó a rebasar la cerca. En 1483 se empezaba a construir hacia El Arenal, dando forma a las calles de Santa María, Correo y Bidebarrieta. / En el siglo XIX se reordenó la Villa, sobre todo el espacio en torno a la Plaza Nueva y la calle de la Sendeja. / 1- Las viviendas medievales ocupaban solares estrechos. Eran básicamente de madera, y tenían entre una y tres alturas. La construcción con madera era barata y rápida, pero las casas resultaban muy vulnerables al fuego. Bilbao sufrió importantes incendios en 1426, 1594, 1632... que obligaron a reconstruir casi todo el caserío. / 2- Durante los siglos XVI a XVIII no se produjeron grandes cambios urbanísticos. Pero en ese tiempo se renovaron casi todas las casas de la Villa. / 3-Entre 1821 y 1851 se acometió una importante obra que completaría el Casco Viejo: la Plaza Nueva. Obra de Silvestre Pérez, Antonio Echevarría y Antonio Goicoechea, es un amplio espacio público, al modo de las plazas mayores castellanas. / 4- En El Arenal se situaban los astilleros. Pero en el siglo XVIII se transformó en un jardín público".

10. Estación de metro con más trasiego, según datos de 2021, en un ranking muy similar al de años anteriores de cinco millones de pasajeros. <https://www.ondavasca.com/metro-bilbao-la-apuesta-de-todos-por-una-movilidad-mas-sostenible/>

dad, donde destaca 'la catedral' (*Catedral Basílica de Santiago*)¹¹. Y donde el paisaje callejero, además de la puesta en valor de la iglesia, se ha ido configurando con la presencia de pequeños comercios dedicados a la venta de recuerdos o souvenirs, de un estilo parecido al que pudiéramos encontrar en cualquier otra localidad turística. Según una de nuestras informantes, guía turística en activo:

Acudir a la parte vieja desde otros puntos o barrios de la ciudad se venía conociendo como 'ir a las siete calles La parte más antigua en su conjunto, –salvo el barrio de Bilbao La Vieja en la margen izquierda de la ría que también se remonta a los orígenes históricos de la ciudad– a partir de 1969 empieza a conocerse como Casco Viejo con motivo de la fundación de la *Asociación de Comerciantes del Casco Viejo de Bilbao*, como respuesta a la competencia que supuso la llegada de un gran almacén como *El Corte Inglés* a Bilbao.

Por otro lado, la presencia de estos cuasi recién allegados, coincidentes con la época post-industrial de Bilbao, contrasta con la clientela de las agencias de viajes locales. Concretamente en la calle adyacente a la catedral, Carrera de Santiago - Done Jakue Karrera), *Viajes Eroski* anuncia en su escaparate, plagado de pequeños carteles, una amplia gama de ofertas. Mientras tanto los turistas se fotografían atraídos ante la puerta principal del templo. Contraste de 'movilidades' y desdoblamientos de ida y vuelta, entre quienes han llegado de fuera y quienes desean viajar y salir de la ciudad.



Figura 2

Visita guiada ante la entrada de la catedral de Bilbao en la Plazuela de Santiago - Done Jakue Plazatxo
A la derecha la calle Carrera de Santiago - Done Jakue Karrera (2023)

11. Al fundarse la villa (15 de junio de 1300), se tenía ya por patrón Santiago cuya iglesia o ermita –existente en la puebla marinera de Bilbao La Vieja– se trasladará a la margen derecha. “No se conoce la fecha de comienzo, pero consta que en 1379 iban ya muy adelantadas las obras de ensanchamiento y embellecimiento de su fábrica”, cuyo claustro data de 1404. “El Concejo de la Villa eligió y nombró Patrón a Santiago Apóstol el 19 de diciembre de 1643, siendo alcalde Fernando de Taborga”. “El templo es nombrado basílica en 1819, gestión realizada por el cardenal Gardoqui [Francisco Antonio Javier Gardoqui Arriquirar, Bilbao 1747-1820] con el Papa Pío VII, pasando a ser catedral el 2 de noviembre de 1949 fecha de la constitución de la Diócesis de Bilbao”. La primitiva ermita “se encontraba donde está la plaza de Urazurrutia, al pie de la hornacina que cobija la imagen ecuestre de Santiago Matamoros” (J. González Oliver).

3.1 Una pretendida toma de conciencia ante la 'movilidad turística'

Tomar conciencia de esta actividad en esta y otras ciudades, confiere detectar los modos de *transcurso* y los tipos de 'movilidad' presentes en una sociedad conducente hacia y propiciadora de una industria turística masificada, invasora, contaminante y cada vez más insostenible ante la que debemos tomar conciencia (R. Rastegar *et al.*, 2023). No olvidemos por otra parte que el turismo a gran escala ha sido incluso considerado "la industria más grande del mundo después del narcotráfico". Todo ello en el marco de una globalidad que aparece marcada por las profundas transformaciones y aceleraciones de los patrones de 'movilidad humana' (M. L. Pratt, 2006)¹². Esta aparece como indicativo de un mundo posmoderno que, en nuestra opinión, ha dado paso a una realidad ahora transmoderna, promovida y promotora de una economía neoliberal, capaz de *transladar* a hombres y mujeres a experiencias sorprendentes e incluso cada vez más extremas.

Situaciones cuantificadas y anunciadas a través de los medios de comunicación paradójicamente como beneficiosas y económicamente favorables, fenómeno reflejado en cifras record de 'movilidad'. Modelos reforzados por su correspondiente componente ideológico, que en el caso del turismo lleva aspectos en los que subyace y supuestamente fluyen la ilusión, el placer, una estancia de soñados momentos de felicidad. Sin ir más lejos y a modo de ilustración, en esta óptica, en 2022 por ejemplo, el *Ministerio de Transportes y Movilidad Sostenible*, nos invitaba a asumir 'la movilidad navideña' —y en el fondo a camuflar sus riesgos e insostenibilidad— de manera amable y gozosa, bajo el slogan *La Navidad es un Viaje*, en una campaña de 'publicidad contada' de inspiración pseudo-poética de la manera siguiente¹³:

*La Navidad es un Viaje
Por tierra, por mar por aire...
Pero también,
Por los recuerdos.
Por los sentimientos.
Por la ilusión.
Por la magia.
Y por los sueños...
Por eso, en Navidad más que nunca, somos el Ministerio de los viajes. De todos los viajes.
De los que se hacen con los pies en la tierra y de los que se disfrutan con la cabeza en las nubes...
De los que nos llevan muy lejos y de los que nos llegan muy dentro.
De los cortos y de los que duran toda una vida.
De los que parten de Laponia y de los que vienen de Oriente.
De los que encontrarse y de los de perderse.
Sea cual sea el que vas a hacer tú esta Navidad, desde el Ministerio de Transportes, Movilidad y
Agencia Urbana te deseamos que lo disfrutes y que el 2023 te lleve donde quieras llegar.
Feliz Viaje. Feliz Navidad.*

De cara a la galería, se hace frente a una 'movilidad' que implica un número de desplazamientos desbordante a nivel estatal (solamente previstos por carretera, 18,2 millones). Al efecto como vemos se pone en marcha una campaña publicitaria sorprendentemente amable, presentada en simbiosis entre el viaje y la celebración navideña (que comporta también un aliciente relacionado con el reencuentro y la reunión familiar). Completada además con otros slogans y sus correspondientes formatos de contenido audiovisual a través de internet, en una línea semejante, bajo párrafos como *Feliz Viaje al Año Nuevo; Feliz Llegada a la Navidad y Queridos Reyes Magos: os deseamos un Feliz Viaje*¹⁴. En este caso una 'movilidad', que incide periódicamente

12. Estamos ante una industria donde el capital se muestra verdaderamente insaciable, aunque en este ranking de primer orden a nivel global, se sitúan otras como la armamentística por medio de la cual se alimenta un militarismo incruento; bastaría con mirar a la Franja de Gaza (غزة قطاع / غزة رצועت), impregnada sin miramientos de muerte, sufrimiento, lágrimas y resentimientos. La situación extrema a la que han sido llevados hombres y mujeres gazatíes les ha obligado a una 'movilidad' de carácter bélico, viéndose obligados a desplazarse hacia el sur de la región, mientras el norte era bombardeo de manera brutal por el ejército israelí. Paradójicamente un alto número de hombres, mujeres, niños y niñas encontrarán la muerte también en el sur, causada nuevamente por las acciones bélicas sobre esta parte del territorio.

13. Tomado en: https://www.mitma.gob.es/el-ministerio/campanas-de-publicidad-acciones-de-comunicacion-y-otros-eventos_new/acciones-de-comunicacion-2022/desplazamientos-navidad-2022

14. En la puesta en valor de esta campaña se encuentran los siguientes organismos y entidades públicas empresariales: *Adif* (Administrador de Infraestructuras Ferroviarias), *Aena* (Aeropuertos Españoles y Navegación Aérea), *AESA* (Agencia Estatal de Seguridad Aérea), *VÍAS VERDES* (antiguos trazados ferroviarios reconvertidos en itinerarios no motorizados, para cicloturistas y senderistas), *Puertos del Estado*, *Salvamento Marítimo*, *ENAIRE* (Entidad pública

camente en Bilbao: 'primavera-semana santa', 'verano-vacacional', 'invierno-navidad-año nuevo'¹⁵. Como decíamos nos encontramos definitivamente muy lejos de las razones de aquella 'movilidad' inherente al viaje romántico o aventurero, hoy totalmente minoritario o casi olvidado y en clara decadencia frente al transmoderno, comercializado y masivo viaje turístico que ha llegado a convertirse en los desmesurados desplazamientos estacionales actuales.

3.2 Reactivación y cambios en actividades y costumbres

A esta 'movilidad' al alza tanto por carretera como por avión¹⁶ se suma la recientemente realizada por vía marítima en forma de cruceros y a la que hemos aludido un poco más arriba. Esta no ha tardado en llegar a la metrópoli bilbaína que encuentra en el municipio de Getxo (margen derecha de El Abra de Bilbao) un lugar primordial, con su correspondiente muelle de atraque para grandes cruceros¹⁷. El ayuntamiento en una página web ofrece a los cruceristas una serie de atractivas sugerencias que invitan a la visita, además de una 'información útil' y orientativa para el consumo, sobre la misma terminal. Buena parte de estos cruceristas se desplazarán hasta Bilbao confluyendo con el resto de visitantes para participar de las ofertas turísticas de la ciudad, sumándose al nuevo colorido paisajístico cada vez más patente.

Sea cual fuere la modalidad elegida, el viajero durante su estancia encontrará alguna de las 'mil historias' propicias, dispuesto a encontrarse y consumir aspectos de una cultura vasca especialmente *transpuesta* a su disposición. Es así como podrá contar con supuestas exclusividades, algunas de tipo culinario ofrecidas en pequeños restaurantes y bares de la parte vieja (Casco Viejo o Zazpi Kale). Basta con recorrer calles como Jardines, Santa María, calle de la Torre, etcétera, no muy lejos de la catedral, plagadas de pequeños bares y restaurantes que han ido ocupando muchos de los locales anteriores, los cuales albergaron establecimientos como ferreterías (*Richter, La Bolsa...*) almacenes de ropa (*Barquín...*), tiendas de vinos (*Agapito Santamaría*), muebles (*Almacenes Casa Luis...*), ultramarinos, restaurantes y tabernas entre otros. Estamos ante un nuevo paisaje y un nuevo ambiente comercial que ha cedido su espacio con una oferta totalmente adecuada y orientada al visitante-consumidor.

Las anteriores tascas y pequeños bares dedicados al 'chiquiteo' se han visto desplazados, o han tenido que ampliar y actualizar la limitada oferta de años anteriores. En este momento, todavía podemos encontrar personas capaces de describir aquella costumbre que, aunque permanece en distintos puntos de la zona, ha sido objeto de algunos cambios:

Es una costumbre tradicional, antiguamente reservada generalmente a los hombres que consistía en tomar 'chiquitos' de vino de bar en bar encontrándose con los amigos y la cuadrilla. Había dos momentos durante el día: al mediodía, bebiendo 'chiquitos' de vino blanco, y al anochecer, bebiendo 'chiquitos' de vino tinto. El vino era Rioja del año, conocido también como Rioja peleón. Y cuando este se consideraba de muy baja calidad, se decía 'jeste vino es más malo que pitarra!'

empresarial con competencias en materia de navegación aérea y espacio aéreo que asume la coordinación operativa nacional e internacional de la red nacional de gestión del tráfico aéreo y otras relacionadas con los usos para la gestión eficiente del espacio aéreo), el *Instituto Geográfico Nacional*, la *Fundación de los Ferrocarriles Españoles*, *Renfe* (Red Nacional de Ferrocarriles Españoles), *ineco* (Ingeniería y Economía del Transporte, y *sepes* (Entidad Pública Empresarial del Suelo).

15. "Las cifras globales de entradas y pernoctaciones en el territorio en el verano de 2022 han crecido por encima de las registradas antes de la pandemia [...]. Según los datos recogidos por el Observatorio de Turismo de Bizkaia, ha sido especialmente significativo el crecimiento experimentado por Bilbao y la zona interior de Bizkaia en las que las entradas y pernoctaciones en establecimientos hoteleros durante el verano han incrementado en un 15,5 y 8,3% respecto al verano de 2019. El gasto medio de los turistas durante su estancia ha experimentado una subida del 49,2%, al llegar a 794,4 euros. Se ha incrementado entre la ciudadanía la percepción de que el turismo es beneficioso [...] y, además, existe un gran sentimiento de orgullo por el hecho de que tantas personas quieran visitar y conocer Bizkaia [...]. Las cifras de entradas y pernoctaciones de turistas a lo largo de la temporada estival han sido muy positivas. Se han superado las cifras previas a la pandemia, con incrementos del 12,55% y del 10,33%, respectivamente con respecto al verano de 2019 y unas cifras globales de 561.342 visitantes y 1.149.046 pernoctaciones entre junio y agosto de este año. Bilbao sigue siendo el principal foco de concentración de turistas [...]". Bizkaiko Foru Aldundia. Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Promoción Económica, "El turismo crece significativamente en Bizkaia este verano y las visitas se reparten de forma más equilibrada que en 2019", 4 de octubre de 2022. <https://www.bizkaia.eus/es/web/comunicación/noticias/-/news/detail/View/24887>

16. Los medios de comunicación públicos, como si se tratara de un récord beneficioso, reflejo del progreso económico, cifran en más de seis millones de viajeros en el aeropuerto de Bilbao durante 2023; fenómeno que nos lleva a reflexionar sobre el grado de sostenibilidad en función de la contaminación que produce diariamente este medio de transporte.

17. Para una idea sencillamente visual de la envergadura que ha ido tomando el fenómeno, véase el fotomontaje de la nueva terminal de cruceros de Getxo, realizado por la Autoridad Portuaria de Bilbao (2022) disponible en: <http://www.getxo.eus/es/turismo/cruceros-turismo/información-util>

Siguiendo con la costumbre del 'chiquiteo' diremos que a partir de los años setenta ya ha comenzado a dejar de ser practicado exclusivamente por los hombres. Las tabernas van a ir desapareciendo o transformándose, siendo sustituidas por 'bares' y 'cafeterías', y la calidad del vino mejora. En ese momento, 'tomar un chiquito' se convierte en 'tomar un vino', 'tomar un pote' (un Rueda, un Cigales, etcétera; se sirve también el txakoli). Al mismo tiempo, la cerveza de barril irrumpe en las barras, también frecuentemente en pequeñas cantidades, consumición que se conocerá como 'tomar un zurito'. Tanto tradicionalmente como después, es un momento de la jornada aprovechado para la sociabilidad fuera de la casa. En esta dinámica, cada vez que se tomaba una ronda, esta corría a cargo de uno de los componentes del grupo. El pago compartido se sigue entendiendo como una responsabilidad y grado de confianza que a su vez cohesionan a los componentes del grupo. En el mismo establecimiento puede que se tome más de una ronda. Cuando un 'chiquitero' en solitario, permanecía sin salir en la misma taberna, era frecuente invitar a otros también presentes. La costumbre continúa a pesar de los cambios señalados, pero no es habitual ver a los turistas, sobre todo extra-estatales, practicando esta forma de beber y socializar. Ellos y ellas por lo general prefieren los 'menús del día', a horas tempranas, así como 'pinchos variados'.

Por otro lado, el turista tendrá la oportunidad de conocer 'el chiquiteo', objeto de patrimonialización y señalamiento material en una esquina, en la que convergen la calle Santa María, calle del Perro y calle de la Pelota. Es una información consumible sobre la marcha, bajo la batuta de los y las guías turísticas quienes advierten tanto de la costumbre como de la peculiaridad del lugar donde se recoge. Se trata de un punto metafóricamente milagroso desde el que al dirigir la mirada hacia el este, se divisa la Basílica de Begoña, virgen tradicionalmente venerada y luego patrona de Bizkaia desde 1738¹⁸, así como de los 'chiquiteros expresamente hoy en día. Basílica que con el desarrollo urbanístico dejará de ser visible, tapada por la altura de numerosas nuevas edificaciones levantadas en la ciudad.



Figura 3
"Pegatinas" o distintivos de antiguos hoteles ubicados en el Casco Viejo-Zazpi Kaleak de Bilbao¹⁹

18. Iglesia de estilo gótico, Patrimonio Histórico de Bizkaia. "Los bilbaínos con negocios en el mar siempre tuvieron gran devoción a la Virgen de Begoña, estrella de esperanza que, brillando sobre el horizonte, orientaba las singladuras de sus barcos. De hecho, muchos de ellos, agradecidos, ayudaron a financiar la construcción del templo, tal y como testimonian las marcas de mercader que aparecen talladas en los capiteles y las ventanas de la basílica". https://www.bizkaia.eus/dokumentuak/04/ondarea_bizkaia/pdf/Ondare/17%20C.pdf?hash=6a5b7f01d279a6ddace95e0fa9a7b007

19. "A todo el mundo le gusta guardar recuerdos de sus viajes. Además de los clásicos *souvenirs*, actualmente guardamos como recuerdos las imágenes que publicamos en nuestras redes sociales, entradas de conciertos, pulseras de festivales... Antes de que todo esto existiera, a finales del siglo XIX y principios del XX, el posturo viajero se pegaba en la maleta: los hoteles de todo el mundo imprimían etiquetas publicitarias para que los visitantes las colocaran en su equipaje", P. CANTÓ, Historia del posturo turista: las pegatinas de hoteles con las que presumían los primeros viajeros, *El País*, 15 diciembre de 2019. https://verne.elpais.com/verne/2019/12/12/articulo/1576169607_840227.html

Por su parte, en el nuevo modelo económico también irán desapareciendo los viejos hoteles de la parte vieja, incapaces de sumarse a las nuevas exigencias y de competir con las nuevas cadenas y corporaciones hoteleras –en su mayoría de capital foráneo– que han ido ocupando el espacio, paulatinamente apoyados en un patente corporativismo y monopolización del sector. Los antiguos establecimientos de pequeño tamaño, de explotación principalmente familiar (aunque respondiendo al modelo capitalista vigente entre los años cuarenta y setenta), irán desapareciendo de la parte vieja de la ciudad. Estos caracterizados por un ambiente más familiar y cálido para el cliente, dejarán su espacio a los nuevos, de un carácter más frío e impersonal.

Entre aquellos antiguos y 'tradicionales' hoteles, desaparecen irremisiblemente el *Hotel Arana* (sustituido actualmente por el *Petit Palace Arana Bilbao*). Sucede lo mismo con otros clásicos como el *Hotel España* al principio de la calle Ribera, frente al Teatro Arriaga, el *Hotel Europa* al inicio de Bidebarrieta, el *Hotel Euskalduna* situado más al fondo de esta misma calle, o el *Hotel Goñi*, con entrada por la calle Sombrerería, que verán cerrar sus puertas poco a poco²⁰. Esto en una dinámica modernizadora en la que surgen otros nuevos, pero como decíamos sin el calor y las atenciones más cercanas y familiares de otros tiempos, respondiendo ahora a un modelo económico muy distante del anterior y con un modelo de negocio en el que participan cadenas y multinacionales.

3.3 Visitas guiadas: transcurso entre retazos históricos y realidades anecdóticas

El ambiente y paisaje urbano, respondiendo a esta redefinición que vamos describiendo y que se ha ido plasmando paulatinamente, tomando una evidente intensidad durante las dos últimas décadas, comporta un nuevo ingrediente. Por las calles de este Casco Viejo o Zazpi Kaleak, ha ido incrementando la presencia de grupos que participan en visitas guiadas.

En sus recorridos se van deteniendo en puntos significativos históricamente y que supuestamente debería conocer el turista. Los componentes del grupo escuchan, observan y por lo general realizan fotografías en cada momento del itinerario prestando más o menos atención. Las y los guías, exponen un pequeño discurso en cada sitio, transmitiendo un relato de contenido histórico, aunque a menudo tendente a remarcar lo cotidianamente anecdótico. De este modo tratan de despertar curiosidad y atención con sus palabras, y de caer bien a su clientela, conscientes de que el pago dependerá de la satisfacción obtenida. Los grupos son conducidos por el guía quien se identifica con un paraguas u otro objeto llevado en alto, de color llamativo con el fin de que nadie se despiste o pueda perderse.



Figura 4

Grupo durante una visita guiada por la parte vieja de Bilbao (Portal de Zamudio, 2022)

20. También existieron otros de mayor categoría, situados en el Casco Viejo concretamente en el Arenal, como el *Hotel Almirante* y el *Hotel Torrontegui*, pero ambos de mayor tamaño y categoría que no obstante cerrarían sus puertas.



Figura 5
Visita guiada (calle Santa María, 2023)

Hay dos lugares que llaman la atención por su referencia anecdótica. Al primero de ellos hemos hecho referencia un poco más arriba, punto exclusivo desde el que se podía apreciar la iglesia de Begoña. Desplazamiento visual entre dos lugares, el Casco Viejo y Begoña, pero también 'conexión imaginada' con un espacio sagrado, con la Virgen protectora y patrona, por cuya mediación el consumo de alcohol queda simbólicamente justificado, permitido e integrado en el contexto cultural. En esta óptica de tipo simbólico, todos los años en este punto –el 11 de octubre, fecha canónica de la Virgen– 'chiquiteros' y otras personas le rinden homenaje. Es la *Fiesta del Txikitero* (organizada por el colectivo *Txikiteroen Artean*), en la que destaca un pequeño ritual callejero, con el que se reafirma y trata de perpetuar el 'chiquiteo', como hemos señalado prácticamente desaparecido en su modelo tradicional. Los símbolos centrales del ritual se ciñen a una ofrenda floral y al rezo de la *Salve* ante la hornacina de la Virgen, ubicada enfrente, en el *Edificio de La Bolsa* (antigua ferretería, hoy locales municipales). En 2019 tenía lugar la 56ª celebración. Como vemos, este punto del lugar se muestra con una importante carga simbólica y aunque los turistas realmente quedan al margen, por medio de las visitas guiadas se insiste en narrarles y darles a conocer estos aspectos ligados al lugar.

En esta misma esquina, se encuentra además una hucha recaudatoria accesible a todo el mundo, la cual se abre el día de la fiesta y cuyo fin, como indica la placa instalada junto a ella:

HUCHA TXIKITERA. Donde se deposita la calderilla que sobra del pago de las rondas para donarla a las instituciones benéficas de la Villa de Bilbao.

Indicación en castellano y en euskera, pero también en francés y en inglés de cara a otros posibles foráneos. Esta chapa metálica, multicolor ostenta además el emblema de los 'chiquiteros' consistente en un vaso de cristal rojo, una mano blanca que deposita una moneda y un círculo verde en el que se puede leer *txikiteroen kutxa*. Composición cuyos colores, también simbólicamente enuncian o aluden a la nación vasca. Sobre la hucha, adosada a la pared una imagen de la Virgen –*Begoñako Andra Mari Bizkaiko Zaindari*– pone en valor y refuerza la finalidad del dinero recogido anualmente. Este mismo punto, además, en virtud de su importancia sería elegido para indicar uno de los momentos trágicos vividos en la ciudad a causa de las últimas inundaciones. Ahora esta otra placa está hecha en piedra e indica textualmente el "Nivel alcanzado en la inundación. 26 agosto 1986 (Fig. 6, parte superior).



Figura 6

Punto significativo, frecuentado por las visitas guiadas. Un visitante dirige su mirada hacia Begoña (confluencia entre la calle Santa María, calle del Perro y calle de la Pelota) (2023)

Un segundo punto que hemos calificado como cotidianamente anecdótico y que también hace parte de este 'consumo informativo callejero' lo encontramos en la calle de la Cruz. Hace parte del paisaje de manera significativa y consiste en un amplio cartel de composición fotográfica expuesto en la fachada de la *Pastelería-Panadería Bizkarra*. Ante él suelen detenerse algunos grupos de las visitas guiadas. Nuevamente se insiste en remarcar y dar a conocer retazos considerados propios y exclusivos de la ciudad. Sobre él aparecen representados pasteles y dulces típicos que tradicionalmente solo se pueden encontrar en Bilbao, elaborados únicamente aquí. Lo local se muestra nuevamente como elemento a mostrar y que deben conocer los foráneos, en tanto que elemento identitario portador de una personalidad propia.

Es así como los visitantes son conducidos hasta este punto para observar dos pasteles conocidos como *carolinas*, junto a un *bollo de mantequilla* y un *pastel vasco*. Todos productos locales, puestos a la venta entre otras, en esta *Panadería-Pastelería Bizkarra*, la cual recurre a este anuncio público remarcando textualmente, ahora en castellano e inglés que aquí está *El sabor de lo nuestro. Traditional products of Bilbao*. Dulces que no obstante contrastan con otros también anunciados en la misma fachada como "muy nuestros". Concretamente *frappes*, oferta extensible que reza así: *Refréscale también con nuestros smoothies, yogurt y limonada* (Fig. 7). Como podemos comprender, a pesar de esta simbiosis publicitaria entre lo local y lo foráneo que intenta abrir su oferta al visitante, se hacen constar los productos exclusivamente bilbaínos ofreciendo también el producto original como posible objeto de consumo. Una oportunidad más, esta, para el repertorio oral que hace parte de las visitas guiadas y que por su contenido

se ciñe a explicaciones históricas y anecdótico-cotidianas, cuya fuerza local y carácter exclusivo se tratan de poner en valor.



Figura 7
Panadería-Pastelería Bizkarra, punto significativo, frecuentado por las visitas guiadas (Calle de la Cruz) (2022)

No obstante, en este transcurrir entre retazos históricos y hechos anecdóticos y cotidianos, aunque la información recibida parezca derramarse rápidamente en la indiferencia, esto no es óbice para los bajos pagos recibidos por estos servicios. Estas visitas guiadas o *free tours*, por lo general no se anuncian con un precio fijo. Cada participante tiene la libertad de pagar la cantidad que considere adecuada en función de su satisfacción. Por lo tanto, informal remuneración por el trabajo realizado por el guía. La 'calidad de empleo', sus condiciones éticas y laborales dejan mucho que desear, a pesar de 'admitirse las propinas'. En este contexto y adherido a su 'movilidad', el turista desconocedor de tal situación laboral, no olvidará que su objetivo primordial se centra en la diversión, tratando de encontrar y reafirmar aquella ilusión, motivo de su desplazamiento en busca de nuevos lugares y sensaciones. Contraste en el que subyace una desigualdad, gestionada frecuentemente por las agencias mediadoras que ofrecen trabajo a los guías. En definitiva, una inferencia social entre estos y estas trabajadoras del turismo y los consumidores.

Por otra parte, y como es propio de la realidad transmoderna en la que nos encontramos, las nuevas tecnologías no dejan de estar presentes, facilitando el acceso a la hora de apuntarse a las visitas a través del teléfono móvil. Se trata de una actividad aparentemente fluida, sin ánimo de lucro, generosa, e incluso vocacional ejercida muy a menudo por personas jóvenes en situación precaria incluso a pesar del nivel de estudios alcanzado (universitarios). Y es así que como sucede en Bilbao, "muchas ciudades turísticas cuentan con empresas que ofrecen visitas guiadas en las que se paga un precio libre y abierto en función del resultado de la experiencia. Lo que no significa que estos recorridos, que realizan guías autónomos, sean gratis". La mayoría de las empresas operan bajo una "lógica de cooperación con guías autónomos", dándose casos por ejemplo en los que, los y las guías, deben entregar una parte de lo obtenido

a la empresa operadora, “en concepto de gastos de márketing” (empresas de márketing). (O. Daviu, 2020).

Aunque encontraremos paseantes que valoran positivamente esta clase de concurrencia existente en la parte antigua de Bilbao, en definitiva, el impacto de este modelo de negocio deja mucho que desear. Como indica E. Cañada (2021) estamos ante una actividad basada en “prácticas laborales y fiscales que precarizan el trabajo y parasitan las ciudades donde actúan”. El colectivo profesional de guías, muy afectado por la crisis relacionada con el Covid (crisis económica derivada de la caída del turismo internacional) “podría verse empujado a aceptar estas nuevas formas de negocio”.

4. UNA ESCAPADA DEL LUGAR

4.1 Cuando el *Jardín del Edén* estuvo en Bilbao...

Con una mochila cargada de búsquedas, curiosidades, ocio, restauración, pero también de ‘insostenibilidad’, el turista que vamos definiendo apenas será capaz de salir de este ‘laberinto paisajístico’, ‘patrimonial’ y de ‘servicios’, de esta encrucijada por la que circulan las visitas guiadas y otros visitantes que van por libre. Entremezclados entre ‘paseantes y andarines de la urbe’, parecen atrapados en un circuito preestablecido que fluye entre la parte vieja de la ciudad y el área del *Bilbao Art District* ya aludida. Lugares estos para los *selfis* acompañados de sonrisas de quita y pon. Expresiones de alegría y satisfacción, plasmadas en miles de fotografías, complacientes pero claramente momentáneas, convertidas en testimonios de tantos desplazamientos.

Paradójicamente otros escenarios muy cercanos, dormitan casi inadvertidos, presentes pero transitados casi de manera inconsciente por cientos de personas. Muy cercanos a los lugares referidos hasta ahora, ofrecen elementos sobre los que merece la pena detenernos. Se muestran en el otro extremo de cualquier consideración de consumo turístico, patrimonial u otro valor considerable. Se encuentran en una parte de la ciudad próxima, donde a pesar de la propagación de los pisos y apartamentos turísticos, pasan desapercibidos tanto para foráneos como para vecinos del lugar. Sin embargo, componen y añaden al paisaje una peculiaridad propia, donde la urbe establece un límite interior, separando espacios verdes anteriores de estos otros ya cimentados y edificados. Hacen parte de la materialidad paisajística, fuera incluso de cualquier calificación o consideración como ‘patrimonio subyacente’.

Estamos ante los primeros peldaños de esta ‘montaña domesticada’ sobre la que empezó a extenderse Bilbao. Solo nos alejaremos unos metros de esta aludida encrucijada en la que hemos visto moverse al turista, ahora para encontrar las pinceladas de un paraje terminado urbanísticamente. Pero que ha dejado despojos de tipo marginal, fruto de una planificación y construcción irregulares. Para ello subiremos por la primera rampa de la calle Zabaldide hacia el primigenio barrio de Solokoetxe, colindante con las Siete Calles. Justo aquí hallaremos restos aparentemente mudos, apenas capaces de hablar de su pasado que, sin embargo, hacen parte del paisaje urbano, lejos de su función originaria, pero manchados e impregnados por nuevos fragmentos de significación cultural.

Siguiendo el itinerario propuesto, el primero de estos ‘fragmentos del lugar’, se encuentra justo, junto a la primera curva de la rampa, a mano derecha. Encontramos un edificio a cuya fachada trasera se muestra adosado un pequeño reducto, cerrado herméticamente por sendos muros laterales. Uno de piedra, primitivo y tosco y otro, más reciente, de hormigón. Una joven acacia crece y busca la luz entre los muros. Parece escapada del extinto y bíblico *Jardín del Edén* que pudo localizarse probablemente, también en este lugar, antes de su ‘domesticación’ y ‘pecado original’ de la construcción (Figs. 9, 10 y 11).

Árbol que guarda un vigor y una fuerza latentes, pero insignificante testimonio de las especies vegetales que habitaron en su día tanto en dicho ‘jardín’ como en las laderas del monte. Los transeúntes, en los que muy ocasionalmente encontraremos algún turista, pasan junto a este emplazamiento, anteriormente ‘natural’ y quizá ‘paradisíaco’, totalmente imbuidos en sus vidas y quehaceres cotidianos. Salvo esta misma *Acacia del Bien y del Mal*, y como consecuencia del grado de insostenibilidad generado, nadie sabe qué hay en el interior, nadie puede entrar y nadie puede volver a contactar con aquella naturaleza perdida (Figs. 9, 10 y 11).

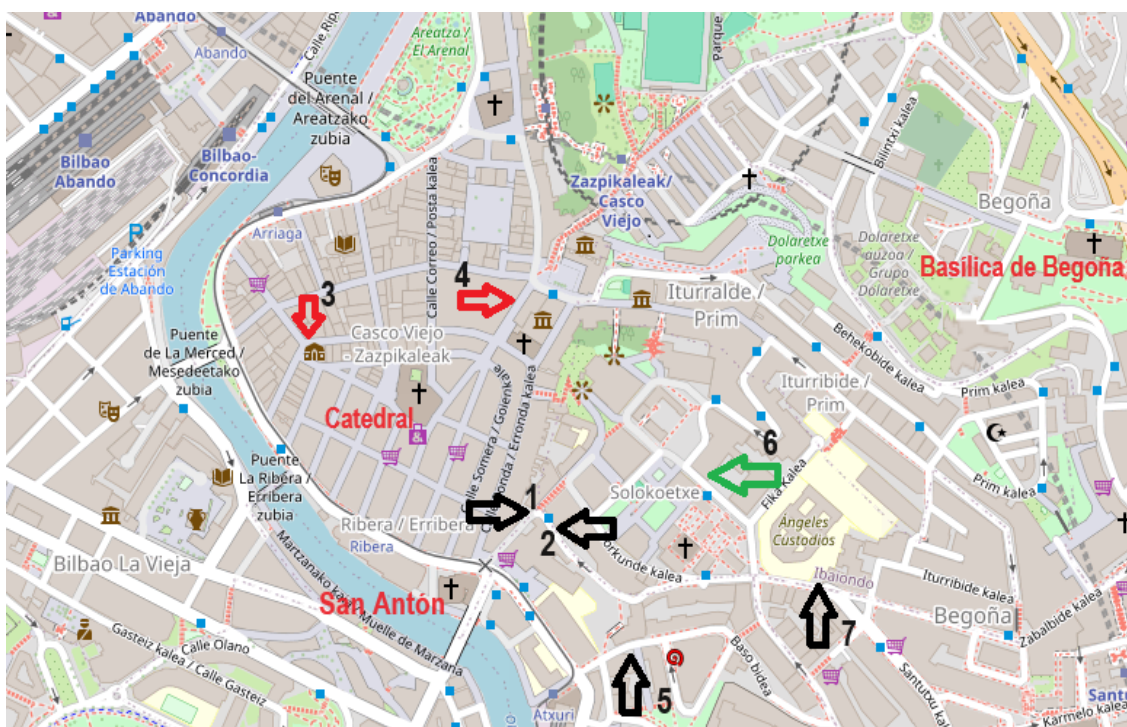


Figura 8

Señalizaciones sobre el plano del Casco Viejo-Zazpi Kaleak y Solokoetxe

1.- (flecha negra): Calle Zabalbide: 'reducto del Edén o Paraíso sitio en Bilbao'. 2.- (flecha negra): Muro límite con los alledaños de la calle Camino del Bosque-Baso Bidea. 3.- (flecha roja): Confluencia entre las calles Santa María, calle del Perro y calle de la Pelota, punto desde el que se divisa la Basilica de Begoña, objeto de las visitas guiadas. 4.- Panadería-Pastelería Bizkarra en la calle de la Cruz, punto significativo, frecuentado por las visitas guiadas. 5.- (flecha negra): Entrada al antiguo Camino del Bosque, hoy calle Camino del Bosque-Bide Baso. 6.- (flecha verde): Parada para las visitas guiadas junto a la Panadería-Pastelería Bizkarra. 7.- (flecha negra): Contenedor de basura, soporte para una alusión crítica a la guerra.

Hombres y mujeres del lugar y barrios colindantes de clase media y media baja (Bilbao La Vieja, Atxuri, Casco Viejo, Solokoetxe y Santutxu), expulsados del supuesto vergel primigenio, obligados a salir para ubicarse en la urbe, no pueden volver a penetrar en el jardín. Prácticamente han olvidado que algo así pudo existir y a ningún urbanista o constructor se le ocurre jugar y buscar algún equilibrio entre los cementos, los edificios y los árboles y plantas, que como vemos todavía hacen un esfuerzo para seguir respirando. Es un pequeño lugar búnquerizado uno de cuyos muros, sin embargo, ha sido refuncionalizado para ser objeto de expresiones grafiteras y pequeñas pintadas que no dejan de otorgar otro colorido urbano al lugar.

Sin abandonar nuestra ruta, una vez superada la curva, encontramos nuevos retazos de muro de piedra. No sabemos si fueron continuidad del anterior borde que encierra los despojos de ese evidente *Jardín del Edén* bilbaíno, pero también indican viejas permanencias que vuelven a pasar desapercibidas. Y que, aunque siguen ejerciendo una función separadora, se ven nuevamente refuncionalizadas con carteles, grafitis y pintadas diversas. Solamente si miramos hacia el interior descubriremos los pocos vestigios verdes del antiguo *Camino del Bosque*, quizá del *Paraíso Terrenal* (hoy 'calle Camino del Bosque-Baso Bidea'). Bosque este, devorado implacablemente por las excavadoras, cimentaciones y edificaciones puestas en marcha por constructores, concejales y gremios afines a la industria de la construcción. Todo ello para dar lugar a innumerables pisos; viviendas inaccesibles que llevarán a muchos y muchas jóvenes y no tan jóvenes, hacia señuelos hipotecarios por medio de los cuales 'la banca siempre gana'. Y por los cuales, muchos de ellos –por lo general emancipados a edades tardías– se verán obligados a entregar altos porcentajes de sus sueldos y ganancias durante muchos años de su vida.



Figura 9

Vestigios residuales del Jardín del Edén bilbaíno y Acacia del Bien y del Mal (calle Zabalbide, 2023)



Figura 10

Viejo muro lateral del residual Jardín del Edén bilbaíno (calle Zabalbide, 2023)



Figura 11

Muro separador entre la calle Zabalbide y el residual Jardín del Edén bilbaíno. Al fondo (parte superior derecha), se puede ver la vieja iglesia de San Antón de origen medieval, lugar clave para el comercio durante y después de la fundación de la villa. También punto importante de atracción turística (2022)

4.2 Viejos muros partidos y derribados: 'movilidad' de intensificación poblacional

Continuando ahora por la segunda rampa de la calle, superada la primera curva, nos espera un viejo muro. Una de sus partes, no obstante, ha sido sustituida por otro, metálico y más funcional en virtud de los proyectos de construcción llevados a cabo en los últimos años. Todavía se puede apreciar sobre la fachada del segundo edificio de este tramo, anunciada, una de las promociones proyectadas sobre el otro lado del muro²¹. Muro este, seguido del antiguo, con sus entradas tapiadas, censuradas como si no llevaran a ninguna parte. Sobre la acera, han ido cediendo en altura encontrándose a un nivel inferior respecto a la calzada, como consecuencia de los continuos arreglos y asfaltados. Aspecto este que indica indiferencia y marginación en este lugar de la ciudad reparado periódicamente (Figs.13, 15 y 16).

Se trata por lo tanto de un muro partido en dos partes. La primera, fruto de la acción constructora y la segunda totalmente dejada sobre el terreno, con un único objetivo separador entre la calle y un lugar al que desde este punto se le ha negado totalmente el acceso. Muestra residual urbana sin historia recordada, sin apenas vestigios de su funcionalidad original. Sin embargo, volvemos a encontrar una refuncionalización plasmada en anuncios de carácter local que contienen mensajes que nos hablan de un sustrato social que, aprovechando puntos de la ciudad marginales, se manifiesta y anuncia. Puertas asimismo firmemente cerradas, tapiadas, re-empedradas que, sin embargo, sirven de límite con un lugar que como vamos a ver no podemos dejar en el anonimato.

20. Sobre la transformación y efectos de la urbanización del antiguo *Camino del Bosque*, hoy calle Camino del Bosque-Baso Bide, se puede ver RUBIO-ARDANAZ, Juan Antonio; RUBIO BENITO DEL VALLE, Iratxe, "Caminos y lugares: confluencias en un ambiente translativo entre el 'Puerto Viejo' y el Arenal", en: *Bilbao, ciudad y mar. Paseos etnográficos y retazos patrimoniales de carácter postmoderno*. Bilbao: Itsasmuseum; pp. 113-158.



Figura 12
Muro construido, correspondiente a posteriores intervenciones urbanísticas (calle Zabalbide, 2022)



Figura 13
Viejo muro de piedra con retazos de ladrillo (calle Zabalbide, 2022)

Antes de descubrir lo que se oculta detrás, nos detenemos brevemente en esta refuncionalización, totalmente en el límite de la urbanidad, en estos muros como decimos olvidados y de aspecto cuasi abandonado. Es así como vuelve a aparecer el grafiti (Figura 15), además de los pequeños anuncios ya mencionados (Figura 16). La 'baldosa de Bilbao', simbolizada y erigida en emblema representativo de la ciudad desde hace tiempo y convertida en objeto de culto comercial (estampada sobre camisetas, convertida en joyas diversas, chocolates, pasteles, llaveros y otros objetos, símbolo identitario ofrecido de manera especial a turistas como souvenir o recuerdo de su paso por la ciudad), contrasta con las viejas piedras y ladrillos (Figs. 11 y 13).

Volviendo a los pequeños anuncios, llama la atención sobre una de las puertas una invitación a entrar en otro laberinto: *Bibliorinto*, "una experiencia quijotesca y literaria", "un laboratorio experimental, reflexivo, emocional, creativo y vivencial". "Diatriba quijotesca", "leer, soñar, resistir":

¿Harán falta libros para subrayar que conviene que las lecturas sean compartidas y se discuta sobre ellas, que es importante verbalizarlas colectivamente para que aflore su mirada de significados? (I. Rodríguez).

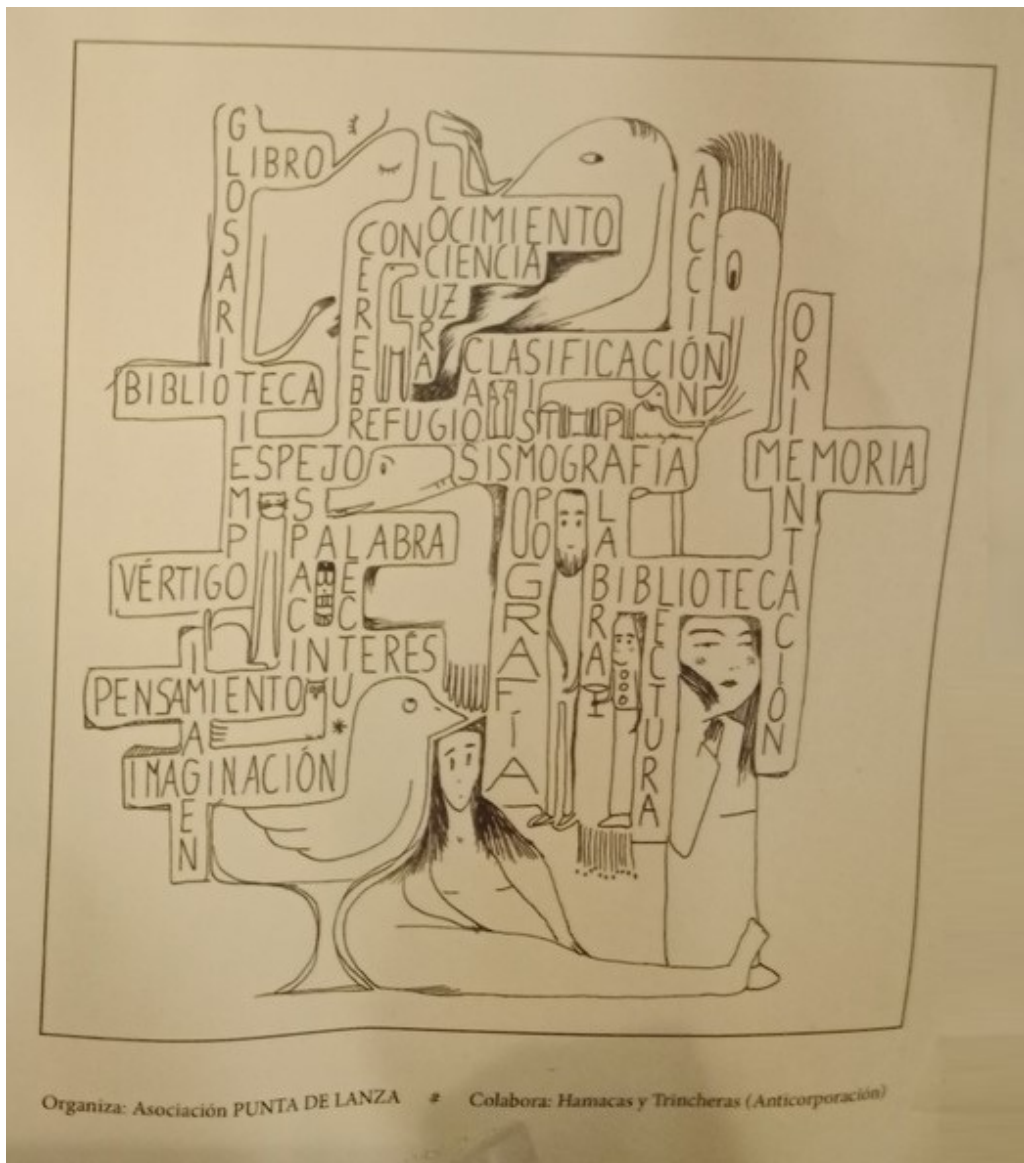


Figura 14
Fragmento de uno de los anuncios fijados a la puerta del muro alusiva a 'Bibliorinto'



Figura 15
Puerta del muro, tapiada y grafitada (calle Zabalbide, 2023)



Figura 16
Puerta, refuncionalizada como soporte de anuncios locales (2023)

Si miramos detrás del muro, encontraremos nuevos residuos, aunque vivos, pues se trata de restos de una más extensa vegetación anterior. Descubrimos trazas que pudieran llevarnos hasta el 'espacio verde' colindante a la ciudad, que existió en el lugar, ahora objeto de nuevas viviendas cuya construcción ha abierto sus correspondientes fracturas en el muro desde las que poder mirar. En definitiva, rupturas y aperturas claramente opuestas a la idea de 'espacio verde' tan necesario para la sostenibilidad urbana. Estamos ante una pérdida de oportunidades, irreversible en este momento, marcada y señalada en los límites de estas viejas paredes que cobran este sentido en el momento actual.



Figura 17

Fractura en el muro desde la cual poder observar los vestigios de anteriores espacios verdes existentes en el lugar (2023)

Una breve desviación hacia el interior del barrio nos lleva a constatar una saturación llamativa de edificios y construcciones (en la misma calle Zabalbide, el Grupo Reverendo Vicente Garamendi [solares ocupados por la cárcel de Larrinaga], otros en la calle Zumarraga colindantes con la calle Iturribide, etcétera). Pero entre esta masificación que aparentemente se traduce en un barrio-dormitorio más de la ciudad, con una distribución urbana desordenada y alta condensación vecinal, paradójicamente encontramos manifestaciones alternativas que tratan de refrescar conciencias y llamar al pensamiento. Sobre un soporte distinto, ahora un contenedor de basuras, 'alguien' y por una 'razón de peso', avisa a los vecinos y vecinas del drama de la guerra y de las consecuencias del comercio de armas. Si el turismo es uno de las grandes industrias en esta época de transmodernidad, las armas de guerra no lo son menos (Colectivo Gasteizkoak, 2016). El paisaje se viste con este tipo de llamadas de atención como podemos comprobar, en base a sucesos y acontecimientos de actualidad (Fig.18).



Figura 18

ARMAGINTZAREN AURKA. Sarraskia gelditu! Gerrarik ez!

Contenedor de basura, soporte para la denuncia contra el genocidio por parte del gobierno de Israel contra el pueblo palestino, así como contra la industria armamentística vasca (calle Fika, 2023)²²

Volviendo a la calle Zabalbide, ahora sobre la tercera y última rampa a la que haremos referencia, encontramos otro muro, pero partido y derribado que nos da una clara idea de lo que sucede en su interior. Se trata de la línea divisoria que delimita los terrenos del convento de los Ángeles Custodios. La apertura responde a las obras que se realizan en su interior, derribo del anterior edificio existente y construcción de nuevas viviendas (futuro incremento vecinal del barrio). La brecha en la pared deja ver todavía la basílica de Begoña cuya vista pronto será tapada por la nueva edificación.

En el recinto conventual excavadoras, grúas y camiones rompen la paz angelical de las religiosas y colegial de los alumnos y alumnas que frecuentan el centro educativo existente. Estamos ante otro 'mordisco' dado a esta montaña que seguimos 'domesticando', llegando así a límites que muestran una muy alta densidad de población (como ocurre en el barrio colindante de Santutxu).

21. Ante el lema "Aquí se fabrican armas, el Gobierno Vasco las subvenciona y el pueblo palestino las sufre", KAKITZAT, *Koordinakunde Antimilitarista*, pone en entredicho a las siguientes empresas: ITP Barakaldo, y AERNNOVA Miñano (diseño, fabricación y mantenimiento de aviones y helicópteros de combate); SENER Getxo (ingeniería aeroespacial militar y misiles); y SAPA Andoain (carros de combate y transporte militar).



Figura 19

Muro partido, en la calle Zabalbide, del convento de los Ángeles Custodios (2023)



Figura 20

Muro fracturado y obras de construcción en el convento de los Ángeles Custodios (calle Zabalbide, 2023)

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc. *Pour une anthropologie de la mobilité*. Coll. Manuels Payot, Paris: Payot & Rivages, 2009.
- AUGÉ, Marc. Anthropologie de la mobilité, conférence. <https://www.youtube.com/watch?v=dswDUWMLQzg>
- BIZKAIA FORU ALDUNDIA. DIPUTACIÓN FORAL, Departamento de Promoción Económica, "El turismo crece significativamente en Bizkaia este verano y las visitas se reparten de forma más equilibrada que en 2019", 4 de octubre de 2022. <https://www.bizkaia.eus/es/web/comunicación/noticias/-/news/detailView/24887>
- CANTÓ, Pablo. "Historia del postre turístico: las pegatinas de hoteles con las que presumían los primeros viajeros", *El País*, 15 diciembre de 2019. https://verne.elpais.com/verne/2019/12/12/articulo/1576169607_840227.html

- COLECTIVO GASTEIZKOAK. *Estas guerras son muy nuestras. Industria militar vasca*. Tafalla: Editorial Txalaparta S. L. L., 2016.
- CAÑADA, Ernest. "Free tours y precariedad: riesgos en un contexto prepandemia", *Alba Sud, Investigación y comunicación para el desarrollo*, 5 de julio, 2021. <https://www.albasud.org/blog/es/1348/free-tours-y-precariedad-riesgos-en-un-contexto-pospandemia>
- DAVIU, Oriol. "Trabajar por propinas y en control remoto, la 'uberización de los 'free tours' ", *Público*, 8 de febrero, 2020. <https://www.publico.es/actualidad/turismo-propinas-control-remoto-uberizacion-free-tours.html>.
- EGUIZABAL SUÁREZ, Maribel. "Repercusiones del proceso de rehabilitación en la identidad del área de Bilbao La Vieja", *Kobie Serie Antropología Cultural*, 19, 2015; pp. 89-104.
- EMERICH, Franziska. *Los efectos negativos del turismo de cruceros con enfoque en la ecología, utilizando Venecia como ejemplo*, Memòria del Treball de Fi de Grau, Facultat de turismo, Universitat de les Illes Balears, 2018-2019. https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/149493/Eimerich_%20Franziska.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- EUROPA PRESS, 19 de febrero, 2021. <https://www.europapress.es/euskadi/noticia-bizkaia-hablan-mas-120-lenguas-estudio-diputacion-foral-20210219162721.html>
- GONZÁLEZ OLIVER. Javier. Santiago. Plazuela, *Bilbaopedia*. <https://www.bilbaopedia.info/santiago-plazuela>
- KEARNEY, Michael. 1995. "The local and the global: The anthropology of globalization and transnationalism". *Annual Review of Anthropology* 24, 1; pp. 547-565. https://www.researchgate.net/publication/234147748_The_Local_and_the_Global_The_Anthropology_of_Globalization_and_Transnationalism
- PRATT, Mary Louise. ¿Por qué la Virgen de Zapopan fue a los Ángeles? Algunas reflexiones sobre la movilidad y la globalidad, *Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 2006, 3, 2; pp. 1-33.
- RASTEGAR, Raymond; HHHINS-DESBIOLLES, Freya; RUHANEN, Lisa. "Tourism, global crises and justice: rethinking, redefining and reorienting tourism futures", *Journal of Sustainable Tourism*, 31, 12, 2 de junio, 2023. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09669582.2023.2219037?src=most-read-last-year>
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María. *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos Editoroial, 2004.
- RUBIO-ARDANAZ, Juan Antonio. "Realidades socioculturales a través del patrimonio subyacente y silencioso: expresiones gráficas marítimas en Santurtzi (Bizkaia)". En: Joan Lluís Alegret i Tejero, Eliseu Carbonell i Camós (eds.), *La patrimonialización de la cultura marítima*, Documenta Universitaria. Llibres, 10, Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, 2012; pp. 93-122.
- RUBIO-ARDANAZ, Juan Antonio; RUBIO BENITO DEL VALLE, Iratxe. *Bilbao, ciudad y mar. Paseos etnográficos y retazos patrimoniales de carácter postmoderno*. Bilbao: Itsasmuseum.
- RUBIO ARDANAZ, Eduardo; AKIZU AIZPIRI, Beatriz. "Desarrollo sostenible y globalización. Cuando el futuro influye sobre el presente", *Lan Harremanak. Revista de Relaciones Laborales*, 12, (monográfico dedicado a Globalización y mercado de trabajo), 2005: pp. 185-214.
- STIGLITZ, Joseph E. *Globalization and its discontents*. New York: W. W. Norton, 2002.
- VILLAR LAMA, Arsenio. "La mercantilización del paisaje litoral del mediterráneo andaluz: El caso paradigmático de la Costa del Sol y los campos de golf", *Revista de Estudios Regionales*, enero-abril, 2013; pp. 215-242. https://www.researchgate.net/publication/282123941_La_mercantilizacion_del_paisaje_litoral_del_mediterraneo_andaluz_El_caso_paradigmatico_de_la_Costa_del_Sol_y_los_campos_de_golf
- ZHOU, Daming. "Mobility and interlinkage: the transformation and new approaches for anthropological research" *International Journal of anthropology and Ethnology*, 6, 13, 2022. <https://ijae.springeropen.com/articles/10.1186/s41257-022-00072-x>

La “ciudad-escenario”: compromiso estético y teatralidad

The "stage-city": aesthetic engagement and theatricality

Béatrice Bottin

Université de Pau et des Pays de l'Adour UPPA
ALTER (Arts/Langages. Transitions & Relations. UR 7504)
beatrice.bottin@univ-pau.fr

BIBLID [ISSN: 1137-439X, eISSN: 2243-9940 (2023), 41, 87-99]

Recepción: 17.04.2023
Aceptación: 20.06.2023

Resumen: La ciudad alberga los teatros, las salas de espectáculos, los museos, etc. y de por sí, es un escenario multidimensional. Además, los muros de la urbe son los libros abiertos de la memoria de las civilizaciones, así como los soportes de las obras de las y de los protagonistas del movimiento graffiti que protagonizan un espectáculo pictórico. La vida en la urbe es un eterno espectáculo que solicita todos los sentidos y que no podría celebrarse sin la intervención de los individuos que la pueblan o la visitan. Este artículo pretende ofrecer un panorama de la interacción entre las artes escénicas y la ciudad destacando el compromiso estético y la teatralidad que emerge de la ciudad convertida en escenario.

Palabras clave: Ciudad. Teatralidad. Artes escénicas. Street art. Arquitectura. Memoria.

Laburpena: Hiriak antzokiak, ikuskizun-aretoak, museoak eta abar barnebiltzen ditu, eta, berez, dimentsio anitzeko agertokia da. Gainera, hiriko hormak zibilizazioen oroimenaren liburu irekiak dira, baita graffiti mugimenduko protagonisten lanen euskarriak ere, pintura-ikuskizunaren protagonistak. Hiriko bizitza zentzumen guztiak eskatzen dituen ikuskizun betierekoa da, eta ezin izango litzateke ospatu hura bizi edo bisitatzen duten gizabanakoen esku-hartzerik gabe. Artikulu honek arte eszenikoen eta hiriaren arteko elkarrekintzaren panorama eskaini nahi du, eszena-toki bihurtutako hiritik sortzen den konpromiso estetiko eta teatraltasuna nabarmenduz.

Giltza-hitzak: Hiria. Teatraltasuna. Arte eszenikoak. Street art. Arkitektura. Oroimena (Memoria).

Résumé: La ville abrite des théâtres, des salles de spectacles, des musées, etc. et constitue en soi une scène multidimensionnelle. En outre, les murs de la ville sont les livres ouverts de la mémoire des civilisations, ainsi que les supports des œuvres des graffeurs et des protagonistes du mouvement graffiti qui réalisent un spectacle pictural. La vie dans la ville est un spectacle éternel qui fait appel à tous les sens et qui ne pourrait être célébré sans l'intervention des individus qui la peuplent ou qui la visitent. Cet article propose un aperçu de l'interaction entre les arts du spectacle et la ville, en soulignant l'engagement esthétique et la théâtralité qui se dégagent de la ville transformée en scène.

Mots clés: Ville. Théâtralité. Arts scéniques. Street art. Architecture. Mémoire.

Abstract: The city is home to theatres, performance halls, museums, etc. and is in itself a multidimensional stage. Moreover, the walls of the city are the open books of the memory of civilisations, as well as the supports for the works of the graffiti artists and the protagonists of the graffiti movement who perform a pictorial spectacle. Life in the city is an eternal spectacle, which calls on all the senses, and which could not be celebrated without the intervention of the individuals who populate it or visit it. This article aims to offer an overview of the interaction between the performing arts and the city, highlighting the aesthetic commitment and theatricality that emerges from the city turned into a stage.

Keywords: City. Theatricality. Performing arts. Street art. Architecture. Memory.

Cita bibliográfica recomendada para este artículo:

BOTTIN, Béatrice

“La ‘ciudad escenario’: compromiso estético y teatralidad”,

Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, nº 41, 2023; pp. 87-99, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.11322.98244>

El arte de la calle –tanto teatral como pictórico– observa los hechos urbanos, las realizaciones arquitectónicas y los pone en escena para lograr una nueva estética y revelar su teatralidad. Óscar Cornago (2005) considera que "la mirada del otro" es el imprescindible elemento para desencadenarla:

El elemento inicial para empezar a entender la teatralidad es la mirada del otro, lo que hace de desencadenante. Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando. [...] Es cierto que todo fenómeno estético, y por tanto cualquier obra artística, está construida pensando en el efecto que ha de causar en su receptor, pero el caso de la teatralidad no solo se piensa en función de su efecto en el otro, sino que no existe como una realidad fuera del momento en el que alguien está mirando; cuando deje de mirar, dejará de haber teatralidad (Cornago, 2005: s/p.).

Ni que decir tiene que la ciudad siempre ha sido un escenario idóneo y polimorfa para fomentar la creación artística y teatral. Además, es un lugar idóneo para establecer una comunicación con el otro y generar una búsqueda estética mediante la celebración de un evento artístico. Las bacanales en la Antigüedad -durante las cuales los griegos montaban obras para homenajear a Dionisio-, los misterios en la Edad Media, los autos sacramentales, etc., se desarrollaban en la *polis*, un espacio que permitía ofrecer un espectáculo total, multidimensional y polifacético, capaz de reunir a un numeroso público implicado artística y políticamente en la urbe. Fuente de inspiración, lienzo, escenario, lugar de encuentros, de batallas o de comunión, por la ciudad se cruzan los individuos que la construyen tanto a nivel arquitectónico como social y cultural. Por lo que resulta imposible operar una separación entre el espacio urbano y lo artístico y teatral, en la medida en que forman una osmosis. Las dramaturgas y los dramaturgos, las directoras y los directores de escena, las actrices y los actores, las y los artistas urbanos se inspiran en ella para crear, montar, representar y lograr una interacción estética y teatral y genera una nueva realidad. Las arquitectas y los arquitectos, así como los artistas en general la diseñan y la transforman para intentar responder a las necesidades de todos. La ciudad alberga los teatros, las salas de espectáculos, los museos, etc. y de por sí, es un escenario multidimensional. Además, los muros de la urbe son los libros abiertos de la memoria de las civilizaciones, así como los soportes de las obras de las y de los protagonistas del movimiento grafiti que protagonizan un espectáculo pictórico.

Gilles Deleuze y Félix Guattari consideraban el deseo como una fuerza creadora, un proceso creativo que construye una disposición y produce lo real: "Si le désir produit, il produit le réel. Si le désir est producteur, il ne peut l'être qu'en réalité, et de réalité" (1973: 34). Los creadores imaginan configuraciones deseosas distintas que dan lugar a concepciones y disposiciones heterogéneas para reconfigurar la realidad mediante el compromiso del deseo. Aldo Rossi insistía en el hecho de que "L'outil architectural devient le véhicule qui favorise un événement que nous souhaitons, indépendamment du fait qu'il survienne ou non ; et dans ce désir de l'événement, il y a quelque chose de progressif" (1981: 16). El arquitecto es el transmisor del deseo de una comunidad, de un público. Utiliza la ciencia para actuar en la realidad. El creador de teatro es el mensajero, el pensador que pone el arte al servicio de lo real. El deseo de crear y actuar en el espacio público responde a la necesidad de acercarse a los espacios cotidianos para proponer formas artísticas que montan una ficción que se centra en lo real y se dirige a un público más amplio. Los artistas desean asumir nuevas posturas y responsabilidades utilizando la visibilidad proporcionada por la urbe para reflejar los cambios sociales. Invitan a compartir una experiencia colectiva y festiva con el fin de cambiar las miradas sobre los lugares y cuestionar las relaciones íntimas con los espacios públicos. Forman parte de un patrimonio común, pertenecen a todos y a nadie. Las artes desean desacralizarlos y convertirlos en espacios de ensueño y de convivialidad. Los escritos de Walter Benjamín sobre la ciudad y su análisis de la obra de Charles Baudelaire contribuyeron a considerar la ciudad como un escenario de transmisión de experiencias, así como la protagonista de un espectáculo. La vida en la urbe es un eterno espectáculo que solicita todos los sentidos y que no podría celebrarse sin la intervención de los individuos que la pueblan o la visitan. Este artículo pretende ofrecer un panorama de la interacción entre las artes escénicas y la ciudad destacando el compromiso estético y la teatralidad que emerge de la ciudad convertida en escenario. Tras abordar el espacio público como un teatro al aire libre en el que se montan espectáculos, estudiaremos el arte urbano, el grafiti, como nuevos formatos para hacer teatro en la urbe.

1. EL ESPACIO URBANO: UN TEATRO AL AIRE LIBRE

Los objetivos de las representaciones al aire libre podían ser diversos y múltiples. Por un lado, eran fiestas teatrales, momentos de diversión, exutorios y por otro, en función de la época y de los regímenes políticos, representaban un verdadero instrumento de propaganda como lo subrayaba César Oliva al referirse al regreso del drama litúrgico durante la dictadura franquista:

Las representaciones al aire libre llegan a su punto culminante con la aparición de Luis Escobar en el campo de la puesta en escena. El 25 de julio de 1938, con motivo de la Festividad del Corpus, una compañía aún sin nombre representa en la plaza del Ensolado ante la catedral de Segovia el Auto de Valdivieso *El hospital de los locos*, con ciento cincuenta capellanes de figuración, y la colaboración plástica de José Caballero. El hecho en sí no hacía más que continuar con el proceso de recuperación de los clásicos, iniciado por García Lorca con "La Barraca". Lo que empezó como una simple práctica estética evolucionó con Escobar, habida cuenta el nuevo componente ideológico que aparece con el triunfo del espíritu patriótico y religioso frente al marxismo y ateísmo (Oliva, 1989: 13).

Teatro religioso al servicio del régimen o fábula más ligera –incluso pagana–, las funciones daban lugar a una inmersión del público en una fiesta teatral que posibilitaba una comunicación entre los individuos y una divulgación de los lugares más emblemáticos de la ciudad. Los protagonistas no solo actuaban en las plazas, sino que utilizaban los edificios –los balcones, las ventanas– para la interpretación. Aunque persista la distinción entre actores y espectadores, mediante el teatro al aire libre, visto como fiesta dramática, se va estableciendo una comunión fuera de lo común, capaz de romper con el orden establecido y liberar a los individuos. Philippe Chaudoir comprueba que, a partir de los años 60 y 70, los espectáculos de calle reaparecen y se comprometen en la vida de la urbe que está atravesando una crisis:

C'est également . cette période¹ que vont se manifester des formes d'expression artistiques nouvelles, conviviales et urbaines qu'on a pu qualifier, dans le cadre de l'action culturelle, d'animation. Cette résurgence apparente de manifestations festives, qui rappellent la tradition mais sous des formes plus ou moins nouvelles, s'inscrit donc, en fait, essentiellement dans le contexte d'une crise urbaine, sociale et politique et y puise largement ses logiques d'action. Tout en se référant, en effet, à un passé historique et au-delà d'un simple retour nostalgique, ces nouveaux animateurs, ces nouveaux spectacles, ces nouvelles manifestations, prennent en charge leur époque. Cette prise en charge se condense dans une idée nouvelle qui consiste à tenter de réanimer la rue perçue comme en déshérence de par cette crise urbaine. En tant que telle, elle a comme objectif fondamental de redonner sens à la notion d'animation urbaine, de vie urbaine et ces nouveaux modes d'intervention festive semblent partager les finalités de l'aménagement et de l'urbanisme de leur époque. Quoiqu'il en soit, et dans tous les cas, ce renouveau culturel a fort à faire avec la ville comme *polis*. Mais ce retour au politique transite par le médium culturel. Les urbanistes constatent, dans les mêmes années, leur incapacité à faire de l'urbain et croient pouvoir atteindre leur objectif en passant par l'intermédiaire du théâtre de rue pour le retrouver. Ainsi c'est bien d'une action politique dont il s'agit, mais engagée dans des stratégies volontaires réfléchies. Tandis que les «Arts de la Rue» veulent faire de la politique grâce à la fête, les urbanistes veulent faire de l'urbain grâce aux «Arts de la Rue» (Chaudoir, 2000: s/p.).

Tanto en España como en Francia, las creaciones de varios colectivos –el Living Theater, Bread and Puppet, el Odin Teatret, Comediants, Els Joglars, La Tartana Teatro, La Fura dels Baus, Tricycle, La Cubana, Royal de Luxe, Le Petit Théâtre de Pain, entre otros– se caracterizan por sus montajes al aire libre que reúnen a centenares, incluso a miles de espectadores que participan en un "macroespectáculo²" en el que desempeñan un doble papel: el de observador y/o el de actor. Se puede operar una clasificación de las representaciones pertenecientes al teatro de calle. No todos los espectáculos al aire libre se caracterizan por la desmesura, lo multidimensional, lo gigantesco. Algunas compañías buscan espacios más reducidos para resaltar la belleza de los monumentos o su modernidad, usar el mobiliario urbano, mientras que otras optan por solares, espacios abandonados, en ruinas, fábricas desafectadas.

Los festivales y las actuaciones al aire libre -muchas veces gratuitas- dan lugar a representaciones con una dimensión, una dinámica, una creatividad y una frecuentación peculiares y a una prosopopeya.

1. Philippe Chaudoir se refiere a los años 60-70 (del siglo XX).

2. Concepto imaginado por La Fura dels Baus para calificar los gigantesco espectáculos montados en el espacio público.

En un escenario compartido, los artistas despiertan la curiosidad de los espectadores, avivan las ansias de descubrimiento. Este encuentro permite vivir un momento artístico en un espacio común que facilita la cohesión y la igualdad. Hace emerger nuevas culturas urbanas y teatralidades que confieren una personalidad a la ciudad y que dinamizan la vida de un barrio. Durante su renombrado Festival, Aviñón (Francia) se convierte en una ciudad-teatro. Se exaltan las artes escénicas y patrimonio al organizar un viaje sonoro, visual, dramático en el patio del Palacio de los Papas o en las fachadas de la Plaza Stanislas. Las artes escénicas invaden el espacio público y logran establecer una dinámica urbana, artística y festiva.

2. LOS MACROESPECTÁCULOS

Algunas compañías catalanas y francesas que gozan de una fama internacional –Comediants, La Fura dels Baus, Royal de Luxe– han ido especializándose en la creación de espectáculos gigantescos y “totales” en el sentido de que mezclan teatro, danza, música, pirotecnia, desfiles, elementos carnalescos, escenificados en espacios urbanos. Herederas del Bread and Puppet de Peter Schumann, intentan establecer nuevas relaciones con el público y conquistar a nuevos espectadores. La compañía americana utilizaba marionetas gigantes para interpretar espectáculos de agitación política y social y transmitir un discurso de protesta y contestación. En sus inicios, La Fura dels Baus optaba por propuestas escénicas novedosas y comprometidas. *Accions* (1979) fue el punto de partida del “lenguaje furero³” destinado a presentar “un diálogo entre el ámbito arquitectónico, el público y las evoluciones de los actores” (La Fura dels Baus). Varios espectáculos creados por La Fura dels Baus se orientan hacia puestas en escena urbanas que permiten alcanzar una dimensión gigantesca tanto a nivel de las instalaciones como del número de participantes –artistas y espectadores–. En su página web, la compañía catalana referencia 78 *macroespectáculos* montados entre 1992 y 2023⁴.

En primer lugar, una serie de *macroespectáculos* responde a los encargos de las Instituciones tanto en España como en el extranjero: *Mediterrani, mar olímpico* (1992); *L'home del mil-lenni* (1999); *La navaja en el ojo* (2001), con motivo de la inauguración de la primera Bienal de Valencia; *Juegos mediterráneos Almería* (2005); *Mundial ciclismo* (2007); *Multidiverse* en el marco del festival Gogolfest en Kiev, Ucrania (2010); *Prometeus awakes* (2012); *La novena sinfonía de Beethoven* (2016); *El cami de les finals* (2023). En segundo lugar, otros fueron pedidos comerciales montados para promocionar un producto: *Pepsiclope* (1996); *Simbiosis* (1997). En tercer lugar, algunos *macroespectáculos*, más personales, forman parte de la reflexión estética y de la evolución del proceso creativo de la compañía catalana y de su “lenguaje furero”: *Furamòbil* (1999); *La divina comedia* (2002); *Naumon* (2004); *Dreams in flight* (2007); *Ide* (2007); *La leyenda de los tres soles* (2023). A pesar de estas diferencias intrínsecas, los *macroespectáculos* tienen características comunes y casi inmutables. Constan de elementos y estructuras que se repiten y se reutilizan. Ante todo, la esencia de *los macroespectáculos* es el espacio público que se convierte en escenario. Una ciudad, un puerto, unos edificios sirven de tablas para las actuaciones. La esencia de las artes escénicas y de la arquitectura reside en el hecho de poder crear espacios, divulgarlos y ponerlos en escena.

Cabe subrayar la influencia del *Teatro del Mondo* (1979), una obra del arquitecto italiano Aldo Rossi, en la concepción de los espectáculos de La Fura dels Baus, más particularmente en *Naumon*. En ocasión de la Bienal de arquitectura de Venecia, Aldo Rossi diseñó un teatro flotante efímero, capaz de albergar a unos 250 espectadores. Se trataba de conmemorar los teatros flotantes de los carnavales venecianos que aparecieron en el siglo XVI. La construcción-embarcación ofrecía varios espacios

3. En su página Web, la compañía catalana evoca su génesis y los objetivos perseguidos: “La Fura dels Baus es excentricidad, innovación, adaptación, ritmo, evolución y transgresión. Esa esencia tan propia y única la llevó a ser pionera en re-conceptualizar dos de los aspectos más importantes de todo arte dramático: el espacio y el público. Así pues, respectivamente, redefinieron el espacio de actuación –trasladándolo a espacios no convencionales– y cambiaron de pasivo a activo el papel del público, rompiendo de esta forma la “cuarta pared”. La inquietud y la necesidad constante de explorar nuevas tendencias artísticas han desarrollado, mediante un proceso de creación colectiva, un lenguaje, un estilo y una estética propios. Lo que hoy en día se denomina “lenguaje furero”, que han sabido llevar a diferentes géneros artísticos: el arte escénico, la ópera, el cine o el *macroespectáculo*. La capacidad de unir y adaptar carnalidad y misticismo; naturaleza y artificio; grosería y sofisticación; primitivismo y tecnología, en cada uno de sus espectáculos, ha conseguido el éxito y el prestigio internacional de La Fura dels Baus”. En red: <https://lafura.com/la-fura/>

4. La clasificación propuesta no es exhaustiva.

escénicos y podía deambular por la ciudad como si fuese una góndola gigantesca. Instalado en la Punta della Dogana luego, viajó por el mar acostando en las antiguas colonias de Venecia, hasta la ex-Yugoslavia. El arquitecto deseaba establecer un diálogo entre la estructura de madera y hierro de unos veinticinco metros de altura y los edificios de la ciudad. Podemos notar varios vínculos y correspondencias entre el lenguaje arquitectónico y el lenguaje escénico que cobran todo su sentido en los espectáculos al aire libre montados por La Fura dels Baus. Los monumentos, objetos de culto de una ciudad, ya no solo forman parte del patrimonio cultural y arquitectónico, de la memoria histórica de la ciudad, sino que también son motores de la morfología y dinámica de la *polis*. Le confieren una significación. La arquitectura y la puesta en escena transforman la materia en función de una estética. La primera se pone al servicio de la segunda creando un decoro específico para cada representación teatral. Ambas disciplinas aprenden a mirar la urbe que de por sí, es una obra de arte, y traducen estas observaciones analíticas en experiencias creativas. Según Aldo Rossi,

Claude Lévi-Strauss remarque que la ville a ceci de plus que les autres œuvres d'art, qu'elle s'inscrit entre l'élément naturel et l'élément artificiel... Elle est à la fois objet de nature et sujet de culture, la « chose humaine » par excellence... C'est à travers une conception de la nature des faits collectifs que la question de la ville comme œuvre d'art a été posée de façon claire et scientifique (Rossi, 1981: 22).

En el *Teatro del Mondo* se entremezclan los movimientos artísticos y arquitectónicos: los edículos florentinos del Prerrenacimiento, el teatro renacentista, isabelino, los espectáculos carnavalescos venecianos. La tipología de la ciudad creaba el espectáculo y convertía el teatro flotante en un fragmento de la historia urbana, una representación de la arquitectura en una atmósfera casi onírica. Ni que decir tiene que la labor de Rossi ha tenido una influencia –confesada o no– en los procesos creativos de varias compañías de teatro.

Naumon –un *macroespectáculo* creado en 2004 por La Fura dels Baus–, era un proyecto cultural, escénico y sostenible es una ilustración contemporánea de la reflexión emprendida por el arquitecto italiano. *Naumon* era un antiguo buque noruego armado en 1965 que se rehabilitó y reestructuró a principios del 2000 para transformarse en barco contenedor de espectáculos y eventos culturales. La cubierta del barco recordaba la construcción y la conceptualización del *Teatro del Mondo* de Aldo Rossi. Ofrecía un nuevo escenario flotante que emprendió viajes por los mares y océanos del mundo entre 2004 y 2008, haciendo escalas en decenas de puertos. La Fura dels Baus diseñó un centro cultural con varios espacios para interpretar la *Tetralogía anfibia* compuesta por cuatro espectáculos titulados *La Creación; Migraciones; La Memoria y La Divinidad*, propuestos en tres formatos distintos: *Matrias*, cuyo escenario era el propio buque y las aguas que le acogían y dos *macroespectáculos*, *Naumaquias* y *Terramaquias*, que se representaban en los muelles, plazas, calles y jardines de las ciudades visitadas.

Los *macroespectáculos*, por su dimensión, solo pueden tener lugar al aire libre. Intervienen distintos elementos de gran tamaño que se convierten en protagonistas de la obra. Además, la compañía comparte los mecanismos del espectáculo con los asistentes, desvela una parte de su realización, incluso cierta improvisación. Sin embargo, la concepción se basa en la reutilización de algunas estructuras, herramientas y construcciones de grandes dimensiones adaptables en los escenarios urbanos del mundo. El decorado varía en función de los lugares y los elementos luminotécnicos resaltan sus detalles arquitectónicos más llamativos y participan en la ficción teatral. Las grúas, así como los actores-operadores contribuyen al desplazamiento de los elementos a la vista del público. Gracias a ellos, la rueda, el globo, el reloj, los muñecos gigantes, el ángel cobran vida e interactúan con las redes humanas, unas acrobacias ejecutadas por primera vez en 2005, en un espectáculo epónimo: "La Red Humana es el nombre que La Fura ha elegido para referirse a un elemento escenográfico capaz de generar coreografías aéreas en las que intervienen un gran número de participantes". El objetivo es montar un espectáculo de teatro total donde cada uno y cada elemento –actores, figurantes, espectadores, máquinas, música, etc.– desempeña un papel para representar múltiples ambientes et universos y resaltar los paisajes urbanos.

Las creaciones de la compañía francesa Royal de Luxe también optan por ocupar espacios multidimensionales al aire libre. Los convierte en escenarios donde marionetas gigantes toman posesión de las calles de la ciudad para organizar una fiesta teatral inmersiva. Los espectáculos van dirigidos a todos los públicos y apuestan por una democratización de la cultura al establecer su terreno de juego y actuación en el espacio público.

En 2022, Villeurbanne, un municipio francés cerca de Lyon, fue elegida "capital francesa de la cultura" por el Ministerio de la Cultura, lo que dio lugar a numerosos eventos culturales, entre ellos, unas representaciones callejeras imaginadas por Royal de Luxe. *Le Bull Machin de Villeurbanne*, una creación inédita, monumental y gratuita, un espectáculo de gigantes en tres partes, se interpretó en toda la ciudad del 23 al 25 de septiembre. Según el director de la compañía, se trataba de transformar la ciudad en "un lugar de vida teatral y federador":

C'est l'histoire de deux chiens pas perdus pour tout le monde, invités par le Maire de Villeurbanne pour faire la plus grande course de chiens géants qui n'a jamais existé.

L'un est fragile comme un paquet de spaghettis, l'autre plus dense et maladroit que des centaines d'enclumes posées sur une petite assiette.

Tous deux savent qu'ils doivent s'affronter sans se connaître, pour gagner la bataille sur le cours Émile Zola. Ils vont courir comme des fous, pour les gens et leurs familles qui regardent de temps en temps les chiens tout seuls sur les trottoirs.

Aucun des deux ne cherche une victoire, seulement, ils courent pour l'affection perdue devant leurs yeux.

Ils rattrapent les boulevards.

Ils finiront par s'envoler sous la brume des trottoirs caressés par le sabot des gens (Royal de Luxe, 2022).

Durante esos tres días, la ciudad se transformó en un escenario de teatro donde el espectáculo se mezclaba con la realidad. La ficción invadió el espacio público para sorprender lo cotidiano, convertir a los transeúntes en público y actores. Grúas, autobuses urbanos, figurantes, actores, funambulistas, acróbatas, técnicos, invadieron los barrios de la ciudad. La compañía dejaba protagonismo a las marionetas gigantes sin ocultar el trabajo de todo el equipo que intervenía en la función. El público no solo tenía la oportunidad de visitar la ciudad, descubriendo sus contrastes, paseando por sus barrios, sino que se veía involucrado en los secretos del espectáculo, en una ficción carnavalesca gigantesca y podía interactuar con los actores. A lo largo de las tres jornadas, el público pudo seguir a dos perros gigantes: el Xolo, un perro mexicano que apareció en otros espectáculos –*La grande invitation* (2017)– y *le Bull Machin* de Villeurbanne, el nuevo gigante de la tropa. Los espectadores –unas 150.000 personas– asistían a su despertar en las plazas de la ciudad, seguían su exploración de la ciudad y eran testigos de sus juegos, desafíos y carreras. A modo de desenlace, las dos mascotas se enfrentaban en una carrera, "Le grand prix de course de chiens", que atravesaba la ciudad, comentada de manera humorística por dos actores. Ni que decir tiene que, para este espectáculo de gran escala, se necesitaba delimitar un recorrido y difundir los mapas de las representaciones para orientar al público. El espectáculo necesitaba la colaboración del municipio para montarse. Se cerraron calles, plazas, barrios enteros y difundieron los mapas del recorrido para orientar a los habitantes-espectadores.

El teatro de calle opera una especie de mutación y revela un nuevo proceso de creación con el fin de federar a los individuos. El espacio público es un decorado y una inagotable fuente de inspiración. Se utiliza el espacio urbano no solo por su configuración espacial y social, sino que también se pone en escena la arquitectura urbana mediante la desviación o la transgresión. La ciudad, considerada como una entidad física, social, ideológica y política propicia la creación teatral ya que goza de una teatralidad casi natural. Los temas imaginados por las compañías sitúan la ciudad, su historia y la vida que se desarrolla en ella, en el centro de la representación. Se trata de redescubrir los barrios imaginando una ficción. A partir de allí, los espectadores descubren la ciudad sublimada, convertida en un espacio de ficción, en una pantalla para difundir imágenes. Se trata de reapropiarse de los paisajes, divulgar lo desconocido, disimulado y observarse en el espejo de la ciudad. Se establece una estrecha relación entre el teatro de calle, la naturaleza y la arquitectura propiciando un acercamiento sistémico a representaciones en un entorno natural.

3. LOS ESPECTÁCULOS DE CALLE MÁS INTIMISTAS

Pese a todo, el teatro callejero, los happenings en el espacio urbano, también se conciben con formatos más reducidos e intimistas, a escala humana. No todas las compañías disponen de los medios técnicos de La Fura dels Baus y de Royal de Luxe que se han convertido en verdaderas empresas teatrales. Tampoco desean montar manifestaciones artísticas tan espectaculares. Buscan la proximidad y la comunicación con el público para alcanzar su participación interpretando sus creaciones en un espacio público más reducido. El "patrimonio vivo", es decir, las prácticas, las expresiones, los

conocimientos y los quehaceres artísticos y escénicos forman parte de un patrimonio inmaterial que se transmite de una generación a otra y que evoluciona a través de las representaciones, de los paisajes y de los monumentos. También contribuye a la conservación y renovación del patrimonio material, por lo que son indisolubles. La Convención de 1972 de la Unesco para la protección del patrimonio cultural material e inmaterial se basa en el reconocimiento internacional de las prácticas comunes que manifiestan la diversidad cultural inherente a la sociedad. Además, las manifestaciones destinadas a este homenaje integran ahora una vertiente sostenible imprescindible. Como ya lo hemos subrayado, el público re-descubre la ciudad, su historia, su actualidad, su futuro a través de los espectáculos de calle.

La danza, las coreografías urbanas, el teatro de calle ilustran este deseo de apoderarse de un territorio, de una manera efímera y de tejer una relación peculiar con el público en una especie de situación que oscila entre fragilidad y fuerza colectivas. En la actualidad contamos con un gran número de festivales de artes de la calle que obran por dar espacio y visibilidad a los artistas en disciplinas como la danza, el circo o el teatro, así como en instalaciones decorativas y artísticas y que desean conquistar a todos los públicos. El festival Bilboko Kalealdia convierte el espacio urbano en un teatro al aire libre con una decena de espacios de representación en algunos lugares emblemáticos de la ciudad de Bilbao. En la edición de 2023, la compañía vasca Zanguango Teatro propuso el espectáculo itinerante *Paso a paso (la mirada nómada)* a modo de recorrido teatral por:

[...] los espacios singulares de la población. Es un lugar de aparición, que pretende despertar la curiosidad y dejarse sorprender por todo lo que vamos descubriendo en cada espacio. Es un evento de roce entre la realidad y la ficción. Es una aventura conjunta que trata de recolocar la mirada y con ella reinventar lo cotidiano, constituir una nueva realidad. Es un paseo que se convierte en un acontecimiento en el que todas las personas presentes se ven involucradas.

Los espectadores cargaban con un banquete plegable prestado por la organización y deambulaban por un perímetro previamente determinado de la ciudad, siguiendo a los actores. A lo largo del espectáculo iban cambiando de sitio y de acción: se juntaban debajo del puente del Ayuntamiento, se agrupaban en la plaza de la Convivencia, etc. Desde su creación, hace treinta años, la compañía concibe el teatro de calle como una oportunidad de transformar el paisaje urbano en espacio de convivencia, de encuentro, en un escenario donde la vida ciudadana es la protagonista. Los montajes se adaptan a los lugares y a los momentos e interactúan con la realidad. Los espectáculos son creaciones colectivas "a escala humana, no para multitudes anónimas, sino para individuos conscientes que comparten un espacio, un momento y una experiencia lúdica. Individuos que, en ese acto, se reconocen como colectividad" (Zanguango Teatro, 2023). En 2020, en el espectáculo *Al otro lado*⁵, gracias a un telón de teatro portátil, el público descubría divertidas historias escondidas en la vida cotidiana de las calles de las ciudades. El espectáculo involucraba a los paseantes convirtiéndolos en actores involuntarios de una historia real o ficticia. El hecho de colocar un telón en la vía pública, de abrirlo y mirar lo que estaba ocurriendo detrás, permitía convertir la vida en la calle de una ciudad en una función teatral, un singular happening. Además, se interpretaba en euskera, castellano, francés o portugués, en función del país de actuación.

Sin embargo, el teatro también puede trasladar al espectador a un espacio urbano virtual, ficcional, e inmersivo mediante el uso de fotos, imágenes, vídeos que representan lugares públicos pertenecientes a la memoria colectiva o escenarios de problemas políticos, sociales, sociales o culturales y por supuesto, a través del texto dramático. Según Eduardo Pérez-Rasilla,

En los escritores de las promociones últimas, la percepción de la realidad urbana trata de dialogar con la complejidad política, social, económica, y vital de la ciudad en los comienzos del tercer milenio. De ahí la diversidad de enfoques estéticos e ideológicos que podemos advertir en el teatro más reciente cuando se asoma a la heteróclita urbe postmoderna. Así, la ciudad no es solo un lugar físico, compuesto de edificios, calles plazas y medios de transporte, sino también un entramado humano, una *polis*, una red de relaciones que dibuja muy distintas figuras, que deja entrever vacíos materiales o vitales o que se ofrece como un espacio asfixiante que propicia la alienación de los ciudadanos. La relación con la ciudad está marcada siempre por la tensión —una tensión que suele ser, pese a todo, estimulante— y rara vez deja tiempo para la contemplación del paisaje urbano, para el sereno disfrute de sus bellezas. La ciudad

5. Premio MAX al Mejor Espectáculo de Calle 2020.

se muestra con frecuencia, hostil o esquiva, áspera. Pero, a un tiempo, ejerce atracción sobre los ciudadanos, que se aferran a ella, se refugian entre sus paredes y experimentan un anhelo de materialización de esa ciudad cuando esta los rechaza o cuando parece desvanecerse. La necesidad del éxodo o la voluntad de llevarlo a cabo conviven con el deseo de arraigo y con la búsqueda de una relación solidaria. La *polis* de los dramaturgos más jóvenes acoge y repele, retiene y expulsa. Y la relación con la ciudad está marcada también por alguna forma de violencia (Pérez-Rasilla, 2020: 124).

Este sentimiento ambivalente de atracción-repulsión no se limita al campo de las artes escénicas. Los artistas del movimiento grafiti también realizan *performances* y *happenings* en el espacio urbano y se han convertido en los nuevos actores de la escena del arte urbano.

4. EL ARTE URBANO: UNA ESTÉTICA TEATRAL Y PERFORMATIVA

Las pinturas rupestres, el muralismo y, posteriormente el grafiti, a primera vista pudieran parecer obras puramente decorativas, para satisfacer una necesidad estética. A lo largo de los siglos, han ido convirtiéndose en artes destinados a rescatar la memoria histórica de las civilizaciones al generar espacios de memoria colectiva. Las cuevas albergan lugares memoriales y los muros de algunos municipios se erigen en soportes de museos al aire libre. Silvia Nardi considera que se trata de "sitios en los que se refleja y se registra la memoria de una sociedad" (2006). El espacio urbano, escenario predilecto del *Street Art*, son almas gemelas, siamesas que se nutren la una de la otra y resultan indisolubles. La proliferación de los festivales de arte urbano demuestra la voluntad de las administraciones de concebir y promover los recorridos artísticos urbanos. Se trata de pasearse por el espacio público, observarlo, dejarse sorprender por una creación en vivo, descubrir nuevos puntos de vista, activar o reactivar lo imaginario para divertir o maravillar al espectador. Las huellas que se dejan en los muros, en las fachadas, narran historias y tejen vínculos a modo de redes sociales al aire libre.



Figura 1
ALTO. La Tabacalera, Madrid
En red: <https://www.murostabacalera.com/artistas-2014/alto>

En Madrid, en el barrio de Lavapiés, los muros exteriores de la Tabacalera⁶, que dan a la calle Miguel Servet, se han convertido desde 2014 en una especie de museo de arte urbano al aire libre y acogen intervenciones en vivo. El artista urbano ALTO fue uno de los primeros en pintar a la vista de todos en los muros de la Tabacalera para realizar el mural titulado *Fosas comunes: contra la impunidad de los crímenes franquistas*. Mediante la representación de los cráneos y huesos de las víctimas descabezadas de los crímenes cometidos durante la dictadura franquista, el grafitero abre un espacio de memoria que denuncia la impunidad y el olvido de las víctimas.

Los personajes de los murales recobran la voz y dialogan con los elementos arquitectónicos, el mobiliario urbano, la naturaleza, para crear una dinámica inesperada y teatral. El arte urbano participa en la estructura urbana. Sin embargo, opta por una composición menos funcional y más crítica con el fin de que el arte se convierta en una realidad cotidiana. El acceso libre al arte urbano, la emergencia de decorados pintados, dibujan nuevos contornos de la ciudad. Reflejan los deseos de los habitantes, las reivindicaciones de los artistas en cuanto a la accesibilidad del arte. El artista inglés Banksy es uno de los actores de la democratización del arte y de la concepción del grafiti como revelador de teatralidad. No solo pinta, sino que pone en escena instalaciones en el paisaje urbano. A través de la multiplicación de los soportes, de la cohesión establecida entre los diferentes actores del arte urbano, se valoriza el patrimonio.



Figura 2
ALTO. La Tabacalera, Madrid
En red: <https://www.muhostabacalera.com/artistas-2014/alto>

6. "La Tabacalera es un centro social, impulsa la participación directa de l@s ciudadan@s en la gestión del dominio público. Un centro cultural que entiende la cultura como una noción que abarca las capacidades creativas y sociales de la ciudadanía. Dichas capacidades comprenden no solo la producción artística, sino también la acción social, el pensamiento crítico y la difusión de ideas, obras y procedimientos que buscan expandir y democratizar la esfera pública". En red: <https://latabacalera.net>

Los años 2000 se caracterizan por la multiplicación de los festivales de arte urbano. Asistimos a una toma de conciencia colectiva en cuanto al poder federador de esta corriente artística. Los municipios apuestan sobre la capacidad del arte para generar una interacción artística, cultural y social capaz de embellecer la ciudad y de contribuir a la integración y a la cooperación de sus habitantes.

Le festival Points de Vue, créé en 2017, est organisé par la Communauté d'Agglomération Pays Basque en collaboration avec la mairie de Bayonne et la galerie KAXU.

Proposant une véritable galerie à ciel ouvert à Bayonne mais également sur le territoire (Iroulégu, Saint-Palais, Irrissarry, Bergouey-Viellenave...), elle se découvre en levant les yeux vers des fresques monumentales ou en cherchant les trésors cachés sous la forme d'interventions artistiques au creux des rues.

Chaque mois d'octobre, Points de Vue se présente comme le rendez-vous des arts urbains. Distillant dans l'espace urbain un mélange d'esthétiques et de créations contemporaines à travers une programmation d'artistes internationaux, il rend également le public actif de son événement en proposant chaque année une série d'ateliers, de rencontres professionnelles, de murs d'expression libre, de soirées et de projections ouverts à tous. Le skate, le graffiti, la musique se retrouvent autour de cette célébration du street art et se déclinent dans les lieux culturels partenaires du rendez-vous⁷.

El Street art aparece como un nuevo factor de atracción para los territorios. Originalmente muy marginal y asociado a la degradación de los espacios públicos, el arte urbano se ha democratizado de una manera amplia e incluso se ha institucionalizado, hasta el punto de crear una competición entre ciudades para reivindicar el título de capital del arte callejero. La creación es un signo de vitalidad para una ciudad. Numerosos murales permanentes están floreciendo en los paisajes urbanos ya sea en zonas socialmente desfavorecidas o en las vías más concurridas de las grandes urbes. Convertidas en museos al aire libre, las ciudades están convirtiendo el arte callejero en una atracción turística, y las empresas turísticas están redoblando sus esfuerzos para organizar recorridos para descubrir los frescos más bellos. Los festivales de arte callejero, que reúnen a artistas del mundo entero, se han institucionalizado y ahora cada creador intenta batir el récord del fresco más impresionante, pintando en vivo y generando una teatralidad fuera de lo común. Hoy universalmente reconocidos como arte urbano, el graffiti y el arte callejero han conseguido atraer a todas las generaciones, y sus técnicas también han evolucionado con los tiempos. La mayor parte de este arte es gratuito, está abierto al público más amplio posible y no requiere conocimientos particulares en historia del arte para entender e interpretarlo. Se trata de un acceso casi libre del todo a una oferta particularmente diversa y auténtica en armonía con el entorno en el que se expresa.

El arte urbano ambiciona enriquecer el espacio público con obras de arte de tamaños, temas y técnicas variados –aerosol, plantillas, pegatinas, mosaicos, instalaciones, proyecciones– y propone observar la ciudad de otra manera, con obras que incitan a la reflexión o destinadas a embellecer el paisaje urbano. Arte efímero, salvaje, transgresivo, incluso ilegal en sus inicios, hoy en día está presente en las galerías, lo promueven y lo financian las Instituciones. Se podría pensar que el arte urbano está perdiendo su poder satírico al ponerse al servicio de los Ayuntamientos y de la renovación urbana. No obstante, los grafiteros siguen cuestionando lo real, el papel que desempeña el artista en la *polis*, el lugar que ocupa y desean poetizar la urbe. Las ciudades están en plena mutación, el paisaje cambia y se estructura. El arte crea la belleza, solicita el imaginario y puede contribuir a acompañar y marcar la transformación de los municipios. La planificación del espacio urbano responde a tres necesidades: funcional, social y simbólica. Los artistas intervienen para despertar las emociones, poner en escena la ciudad y participar en la elaboración de una memoria colectiva. Las intervenciones en espacios urbanos frecuentados y ruidosos no se hacen de manera intrusiva, se trata más bien de establecer una relación de proximidad e intimidad sin generar disturbios.

7. En red: <https://www.pointsdevue.eus/nous/>

5. LA DINÁMICA DE LAS INSTALACIONES PERFORMATIVAS

Ni que decir tiene que Banksy es el artista urbano que ha obrado para el reconocimiento del grafiti a nivel artístico e institucional. Su propia obra ha ido evolucionando y el creador ha ido montando instalaciones efímeras como para poder volver a la esencia del Street art en la medida en que, la esperanza de vida de una obra realizada en un soporte público siempre era sometida a la voluntad de los demás. Las autoridades la hacían borrar u otros artistas la recubrían con sus propias obras. En 2013, el artista inglés organizó en Nueva York una original e impactante exposición, *Better Out Than In*, que invadió las calles, las esquinas y los rincones más extraños y remotos de la ciudad durante un mes. Este juego de pistas mediante el cual, cada día, se desvelaba una obra en un lugar distinto de la ciudad, era una galería al aire libre, *una performance*, que convertía el municipio en un mayúsculo museo y en el escenario de un espectáculo de calle (Bottin, 2016).

Dos años más tarde, en 2015, Banksy inauguró *Dismaland*⁸, una instalación temporal, una especie de feria apocalíptica, montada en un antiguo parte acuático del balneario de Weston-super-Mare, a cuarenta kilómetros al sur de Bristol. Trabajó en colaboración con varios artistas –Bäst, Bill Barminski, Jimmy Cauty, Caitlin Cherry, Espo, Damien Hirst, Jenny Holzer, Josh Keyes, Polly Morgan, Mike Ross, David Shrigley–, para crear una distopía elaborada como una parodia de *Disneyland*. Este parque temático lleno de humor e ironía permaneció abierto durante cinco semanas⁹ y todo el dinero recaudado mediante la venta de entradas online, los materiales utilizados para los juegos, y las estructuras que podían ser reutilizadas, fueron donados a fines benéficos. De día, los visitantes penetraban en un parque de atracciones a la deriva y se convertían en protagonistas de una representación paródica. Interactuaban con los actores y actrices de la performance en una escenificación compuesta por elementos y personajes distorsionados del universo de Disney: una sirenita borrosa, un castillo en pésimo estado, una carroza en forma de calabaza accidentada y en ruinas, empleados con orejas de Mickey Mouse deprimidos, una gran rueda que gira al revés, etc. Las instalaciones se componían de grafitis y de obras interactivas destinadas a escenificar en un espacio lúdico y cruel, las violencias y las injusticias de la sociedad actual para que los espectadores-clientes reconocieran escenas que forman parte de un cotidiano cada vez más caótico. En un carrusel, un obrero transformaba los caballitos de madera en lasañas. Ni que decir tiene que se trata aquí de una alusión al escándalo que ocurrió en 2013 en el Reino Unido, cuando se descubrió que, en algunas preparaciones de lasañas, había carne de caballo. Otra atracción invitaba a los niños a una pesca de patos en una marea negra. Una de las más impactantes tal vez era un estanque lleno de barquitos teleguiados cargados de migrantes rodeados de los cadáveres de sus compañeros ahogados. Pese a la atmósfera de desolación, los fines de semana, el recinto se transformaba en discoteca al aire libre y se organizaba una gran fiesta con música en vivo de Djs.

La fealdad y la belleza, la presencia concreta o metafórica de elementos antagonistas y antinómicos respondían a una búsqueda de una investigación estética llevada a cabo por el artista desde sus inicios. La instalación se aleja bastante del *Street art*, aunque conserva su credo. Con los años, Banksy se ha ido convirtiendo en un director de escena uniendo las artes visuales y escénicas para crear espectáculos efímeros y polifacéticos –a modo de performances– con actores-espectadores múltiples. La concepción de esta instalación organizada de manera oficial sigue correspondiendo a las características del arte urbano. Subversiva, transgresora, satírica, daba la oportunidad a los habitantes de la localidad –que no solían frecuentar los museos– de acceder al arte como plataforma para comentar la sociedad e invitar a la reflexión. El decorado de la representación evocaba los universos de John Carpenter y de Tim Burton y Banksy adaptaba los provocantes códigos de la calle para agrandar a los galeristas con el riesgo de ser acusado de alejarse del escenario –la calle– y la esencia del grafiti –la contracultura– que siempre ha defendido. Mediante esta instalación efímera, se alcanzaba y se establecía una teatralidad, también efímera, destinada a divertir y hacer reflexionar sobre la situación y la evolución de la sociedad. Además, el visitante es el actor de este teatro-feria escenificado por Banksy. La instalación cobra todo su sentido con la intervención del público.

8. El nombre es un juego de palabras entre "lóbrego", "diversión" y "Disney". El anuncio publicitario del parque *Dismaland*, realizado por Banksy, puede consultarse en red: <https://www.youtube.com/watch?v=V2NG-MgHqEk>

9. Del 22 de agosto al 27 de septiembre de 2015.

Mientras el teatro de la calle y el *Street Art* se mantienen fieles a su esencia con el fin de democratizar las artes y los espacios, se está operando un giro en la vocación primitiva de ambos, y más particularmente en la del grafiti, que siempre se había destacado por su carácter transgresivo. En primer lugar, varios artistas han entrado a formar parte de las colecciones de algunos centros de arte o privadas. En segundo lugar, el grafiti se ha convertido en un fenómeno de moda y se registran cada vez más empresas montadas por grafiteros que se convierten en empresarios para proponer espectáculos de "grafiti en directo". Venden *shows live* puestos en escena en espacios privados –casas, empresas, restaurantes, etc.–. En la pared de un hogar o de un jardín, en un lienzo o en cualquier otro soporte, uno o varios artistas callejeros están dispuestos a realizar una obra encargada por el anfitrión o la anfitriona, en presencia de espectadores-comensales. Se escenifica una creación de *Street Art* en un lugar cerrado y reservado a un número de personas reducido, con música y juego de luces. En tercer lugar, se comercializan servicios de *team building* artístico, es decir una prestación en torno al grafiti como un vector de cohesión, divertimento y bienestar en las empresas. Cumplen con la definición de la teatralidad o de lo teatral ya que la performance se basa en el encuentro con el Otro. No obstante, se aleja de su teatro inicial –en el sentido de recinto que acoge un espectáculo–, la ciudad y se olvida de la necesidad de fomentar una política tanto urbana como cultural y social para lograr una cohesión y una preservación del paisaje urbano.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNAIZ, Ana; LAKA, Xabier (eds.). *Sostenibilidad estética. Las Artes y las transformaciones del espacio común del territorio*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2021.
- BANSKY, Emilie Nartin. *Guerre et Spray*, Paris: Alternatives, 2010.
- BAUER-FÜNKE, Cerstin (ed.). *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX Y XXI*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2016.
- BENJAMIN, Walter. "Le Paris du Second Empire chez Baudelaire", en: *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris: Payot et Rivages, 2000 ; pp. 23-143.
- BOTTIN, Beatrice. "Los grafitis como decorado de las representaciones urbanas", en: Rosa de Diego, José Ignacio Lorente (eds.). *Los sentidos de la ciudad*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2016; pp. 133-144.
- BRUSTIN, Manlio; PRANDI, Alberto (2020). *Aldo Rossi: teatro del mundo*, Madrid: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2020.
- CHAUDOIR, Philippe. *Discours et figures de l'espace public à travers les Arts de la rue. La Ville en Scènes*, Paris: L'Harmattan.
- CHAUDOIR, Philippe. "Arts de la rue et espace public", 1999, en línea: <https://sites.univ-lyon2.fr/iul/barcelone.pdf>, abril.
- CLIDIÈRE, Sylvie; MORANT, Alix. *Extérieur Danse. Essais sur la danse dans l'espace public*. Collection Carnets de rue, Paris: Éditions l'Entretemps, 2009.
- CORNAGO, Óscar. "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad", *Telondefono. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año I, 1, agosto, 2005, En red: <http://www.telondefono.org/numeros-antteriores/numero1/articulo2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>
- CRESPIN, Michel. "L'espace de la ville: la scène d'un théâtre à 360", Dossier : Le lieu, la scène, la salle, la ville, *Etudes Théâtrales*, 11-12, décembre, 1997; pp. 86-90.
- D'ANTONIO, Francesco; CHOPIN, Myriam. *Théâtralisation de l'espace urbain*, Paris: Éditions Horizons, 2017.
- DEBORD, Guy. *Psicogeografía, arquitectura y urbanismo*, Madrid: Ediciones Asimétricas, 2022.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI Félix. *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1973.

- DORT, Bernard. *La représentation émancipée*, Arles: Actes Sud, 1988.
- DUARTE LUEIRO José Enrique; SERUGA Kamil (coords.). *Representaciones de la ciudad en el teatro español (siglos XX y XXI)*, Nueva York: IDEA/IGAS, 2020.
- GONON, Anne. *In vivo, Les figures du spectateur dans les arts de la rue*. Préface de Emmanuel Wallon, Collection Carnets de rue, Paris : Éditions l'Entretemps, 2011.
- LA FURA DELS BAUS. *La Fura dels Baus 1979-2004*, Barcelona: Electa, 2004.
- LIPPOLIS, Leonardo. *Viaje al final de la ciudad. La metrópolis y las artes en el otoño postmoderno (1972/2011)*. Madrid: Enclave de Libros., 2015.
- NARDI, Silvia (2009). "Las paredes de la memoria. Recuerdos, registros y reflejos de una sociedad", en: Alicia Laura Cabrera, *et al.*, *Los lugares de la memoria*, Buenos Aires: Editorial Madreselva, 2015; pp. 11-26.
- PAQUOT, Thierry; YOUNÈS, Chris (dir.). *Le territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée du XXe siècle*, Paris: La Découverte, 2009.
- PAQUOT, Thierry. *L'espace public*, Paris : Éditions La Découverte, 2015.
- OLIVA, César. *El teatro desde 1936*, Madrid: Alhambra, 1989.
- PÉREZ-RASILLA BAYO, Eduardo (2020). "Miradas sobre la ciudad en el teatro español del siglo XXI", en: *Representaciones de la ciudad en el teatro español (siglos XX y XXI)*, Nueva York: IDEA/IGAS; pp. 123-140.
- RANCIÈRE, Jacques. *Estética y política. El reparto de lo sensible*, Lugo: Prometeo, 2014.
- ROSSI, Aldo. *Autobiographie scientifique*, (traduit de l'italien par Catherine Peyre), Marseille: Parenthèses, 1988.
- ROSSI, Aldo. *L'architecture de la ville*. Traduit de l'italien par Françoise Brun, Paris: L'Equerre, 1981.
- ROYAL DE LUXE. *Compagnie de théâtre de rue*. En red: <https://www.royal-de-luxe.com>
- VIVAS ZIARRUSTA, Isusko. "Del teatro del mundo al teatro de la calle y del lugar. Ámbito patrimonial y esfera-escena pública que configura el paisaje (urbano)", en: Beatrice Bottin (ed.), *Las artes escénicas como patrimonio del ámbito hispánico. Siglo XXI*, Peter Lang (en prensa).
- ZANGUANGO TEATRO. En red: <https://www.zanguangoteatro.com>

Una escultura contenedora. *Espacio de trabajo y lectura*

A container sculpture.
Reading and workspace

Jon Macareno Ramos

Artista, docente e investigador
Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
Facultad de Bellas Artes - Arte Ederren Fakultatea
Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología
Eskultura eta Arte eta Teknologia Saila
jon.macareno@ehu.eus

Recepción: 29.10.2023

BIBLID [ISSN: 1137-439X, eISSN: 2243-9940 (2023), 41; 101-109] Aceptación: 01.12.2023

Resumen: Recientemente he desarrollado un proyecto site specific en la Galería Picnic (Madrid), un espacio de 300x200 cm. La propuesta lleva por título Espacio de lectura y trabajo y se concreta en un tipo de intervención escultórica en donde la idea de utilidad y funcionalidad es uno de los ejes que lo vertebran. A través de este texto se profundizará en el análisis de las relaciones articuladas entre espacio, lugar y su operatividad para la vida concretadas en este proyecto. Atendiendo, así mismo, a una obra que ha sido referencia para su creación: el club de trabajadores llevado a cabo por Alexander Rodchenko con la ocasión de la celebración de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París en 1925.

Palabras clave: Escultura. Espacio. Lugar. Arquitectura. Diseño. Utilidad. Site specific.

Laburpena: Duela gutxi, Picnic Galerian (Madril) site specific proiektu bat garatu dut, 300x200 cm-ko espazioa. Proposamenaren izenburua Irakurketarako eta lanerako gunea da, eta interbentzio eskultoriko mota batean gauzatzen da. Erabilgarritasunaren eta funtzionaltasunaren ideia inguruan egituratzen da proiektua. Testu honen bidez, proiektu honetan zehazten diren espazioaren, lekuaren eta bizitzarako duten eraginkortasunaren arteko erlazio artikulatuen azterketan sakonduko da. Era berean, bere sorkuntzarako erreferentzia izan den obra batean arreta jarri: Alexander Rodchenkoren, 1925ean, Parisko Dekorazio Arteen Nazioarteko Erakusketarako egindako Langileen kluba.

Giltza-hitzak: Eskultura. Espazioa. Lekua. Arkitektura. Diseinua. Erabilgarritasuna. Site specific.

Résumé: J'ai récemment développé un projet site specific à la Gallery Picnic (Madrid), un espace de 300x200 cm. La proposition s'intitule Espace de lecture et de travail et prend la forme d'un type d'intervention sculpturale où l'idée d'utilité et de fonctionnalité est l'un des axes qui la structurent. Dans ce texte, l'analyse des relations articulées entre l'espace, le lieu et son fonctionnement pour la vie sera approfondie à travers ce projet. Considérant également une œuvre qui a fait référence pour sa création: Le Club des Travailleurs réalisé par Alexandre Rodchenko à l'occasion de la célébration de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de Paris en 1925.

Mots clés: Sculpture. Espace. Lieu. Architecture. Design. Utilisation. Site specific.

Abstract: I have recently developed a site-specific project at the Picnic Gallery (Madrid), a 300x200 cm space. The proposal is titled Reading and workspace and takes the form of a type of sculptural intervention where the idea of usefulness and functionality is one of the axes that structure it. Through this text, it will be deepened on the articulated relationships between space, place and its operation for life specified in this project. Considering, likewise, a work that has been a reference for its creation: The Workers' Club carried out by Alexander Rodchenko on the celebration of the International Exhibition of Decorative Arts in Paris in 1925.

Keywords: Sculpture. Space. Place. Architecture. Design. Usefulness. Site specific.

Cita bibliográfica recomendada para este artículo:
MACARENO RAMOS, Jon

"Una escultura contenedora. *Espacio de trabajo y lectura*",
Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, nº 41, 2023; pp. 101-109, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.28939.05929>

El vaciamiento simbólico de las formas que el arte procuraba a las sociedades que lo acogían y que tiene lugar durante los siglos que abarca la época moderna, con el inicio del Renacimiento, describe una trayectoria que culmina con las vanguardias históricas. Las representaciones que se compartían en el espacio público y que por largos siglos sirvieron como ligamento del sentir de los pueblos y sus expresiones espirituales dejaron, poco a poco, de ser eficaces en dicho papel religador. La explosión de diferentes ensayos artísticos que se vinieron dando se precipitó de forma convulsa en lo que hoy entendemos como Modernidad (finales siglo XIX-principios XX). Una respuesta a un arte extenuado heredado de tradiciones pretéritas, cuyo relato religioso ya no reflejaba la luz (ni las sombras) con la que toda civilización busca alcanzar su propio destino. Este desmantelamiento de sentido y función supuso un cambio drástico en el ámbito de la escultura, al desplazarse la función trascendente que anteriormente operaba muy conectada a los relatos emanados del poder religioso y político, en gran medida a través de su presencia en la esfera pública. En modernidad dicha función simbólica vendría a ocuparla el interés por la cuestión del espacio, el cual pasará a ser material significante para la nueva escultura. El constructivismo aborda intensamente la investigación estética con el espacio que, en estos momentos, otorga la capacidad de interactuar con un contexto caracterizado por profundos cambios sociales.

Esta vocación espacializadora del escultor conlleva, por propia lógica interna, una dinámica aperturista en la que se contempla la posibilidad de articularse con elementos más allá de lo que la propia escultura hasta el momento significaba, es decir, una condición hermética y autorreferencial en las que las miradas reposaban en la superficie de un bulto redondo. Al desnudar estructuralmente la obra artística y fulminar la barrera entre el adentro y el afuera, la escultura comienza a recoger el mundo que lo rodea, interpelando a los lugares en los que se trabaja desde dicho saber específico, haciéndose consciente la necesidad de interferir en la vida. La forma estética deja de configurarse tan solo en una relación formal de diferentes materiales, aspirando ahora a un tipo de tarea relacional cuyo trabajo desborda lo meramente objetual para pasar a articular valores sociales y políticos, como podrían ser, por ejemplo, los contextos pedagógicos o el asociacionismo.

Al mismo tiempo, los avances tecnológicos en el ámbito de la ingeniería, la industria de nuevos materiales, la fabricación en serie ya consolidada, se incorporan a la práctica escultórica a través de una nueva manera procedimental que tiene que ver con un hacer desde lo constructivo. De este modo, la operatividad que presenta la escultura en relación a la arquitectura y el diseño (y con ello su acción directa en la subjetividad de las personas) se acrecienta y supone un enorme potencial para impulsar y consolidar los cambios sociales, revolucionarios, de la Unión Soviética y la lucha proletaria.

El término construcción sugiere el movimiento de fuerza o dirección, esquemáticamente expresada en líneas. Un sistema de líneas es realmente una construcción en forma desnuda. Cualquier sistema de planos o formas espaciales, cada una articulada en sus propios movimientos, es un esquema constructivo. El sistema de construcción captura las leyes de interacción de los elementos de la estructura (Krinsky, 2007: 104).

Las relaciones del artista y su práctica con la sociedad atienden a unas demandas fruto de los grandes cambios sociales, las cuales pasarán por encontrar en la experiencia artística un ámbito a partir del cual tratar de desarrollar avances en la emancipación de los individuos, profundizando en su potencial creativo desde una lógica revolucionaria. Sumergidos en un sistema de producción de bienes y consumo, se abre la oportunidad de satisfacer, en múltiples áreas del mercado (diseño, decoración, arquitectura, etc.) a toda una clase social creciente con disponibilidad para invertir y obtener nuevos servicios provenientes de una industria y un modo de producir cada vez más compleja y eficaz.

Miles de trabajadores se trasladaron a las casas de la burguesía. Espontáneamente empezaron a surgir comunas que buscaban un nuevo modo de vida. En las antiguas mansiones y villas de la aristocracia se establecieron Palacios del Trabajo, Clubs obreros y Casas de reposo, pero los exteriores de los edificios no llegaron a transformarse [...] El arte se lanzó literalmente a la calle en su intento de salvar el vacío existente entre el entorno y el modo de vida que en él se llevaba a cabo (Jan-Magomedov, 1991: 21).

El espacio público fue materia de experimentación de los artistas rusos, llevando a cabo ensayos en el ámbito del diseño, la publicidad y la arquitectura efímera en la ciudad, volcándose en poner el valor y dignificar el espacio urbano ya obsoleto heredado del paradigma clásico, en el que una nueva sensibilidad social generaba sus propias y originales formas.

1. PRODUCTIVISMO RUSO, LOS VKHUTEMAS (1920-1930) Y EL CLUB DE TRABAJADORES

El ideal de la revolución rusa de acabar con la inercia social basada en la posesión de los bienes/objetos no era posible llevarlo a cabo a través de la eliminación del propio objeto, sino más bien reorientando su relación con la colectividad y cómo ésta se identificaba y se relacionaba con los objetos producidos en masa. La figura del artista en la consecución de este propósito se torna fundamental y muchos artistas se volcarían en el intento de generar una idea de diseño que brindara a los individuos una identidad compartida y políticamente comprometida. El contexto de una revolución del proletariado exigía un cambio de mirada hacia el objeto fabricado, oponiéndolo de la idea de consumo frente al valor derivado de la conciencia acerca de cómo se ha producido dicho objeto y la labor técnica que encierra el mismo. Igualmente, el artista debería asumir un papel social más allá de la pura creación, marcándose como objetivo la producción de objetos artísticos destinados a necesidades concretas, duraderos, fiables y vanguardistas.

El artista proletario trabajará con todo tipo de materiales, ya sean los ruidos en la música, las palabras de la calle en la poesía, el hierro y el aluminio en la industria artística. [...] el arte proletario tiene la misión combativa revolucionaria de asimilar todas las elevadas técnicas y lo que ellas traen: las herramientas, la decisión del trabajo, las tendencias colectivizadoras, el sistema [...]. El arte proletario debe basarse en la funcionalidad objetiva, que aquí coincide con la clasista, y en la funcionalidad universal, que incluye la funcionalidad técnica, social e ideológica y comprende la transformación del material (constructividad, economía, cualidades, etc.), la organización de las formas (eliminación de los adornos externos, de las imitaciones de estilos pasados, de los patrones tradicionales), la actualidad y la adaptación a la vida cotidiana (Arvatov, 1973: 87).

Esta revisión acerca del papel del artista como agente activo en la configuración de un nuevo paisaje que urgía construir, ahormado en la revolución comunista, impulsará plataformas de enseñanza con el fin de ofrecer a los futuros artistas herramientas para la creación de los nuevos prototipos y modelos de objetos y espacios de uso cotidiano, es decir, la nueva obra de arte. De esta manera, se quiere trasladar un tipo de organización propio de otros ámbitos del trabajo a los procesos y métodos de desarrollo de la práctica artística, situando en una misma escala de producción al arte y el resto de oficios.

En 1920, tras las experiencias pedagógicas impulsadas en los *Talleres libres*¹, dentro del ámbito del arte y la cultura, se fundaron los Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica, Vkhutemas, con el objetivo de crear un programa general que reuniera a la diversidad de tendencias existentes y, a su vez, establecer un contacto directo con los espacios de la industria enfocándose en la tendencia productivista. Para ello, se hace un esfuerzo por insertar en el programa pedagógico vínculos con la ciencia, lo cual permitiría analizar y sistematizar procesos, tanto relativos a la forma artística, como a la más estrechamente ligada a la fabricación industrial.

La reforma de la enseñanza artística no está [tan sólo] caracterizada por la introducción de un nuevo conjunto de objetos de enseñanza, ni por el manejo de un nuevo lenguaje, tampoco por el cambio en la dirección teórica. Lo que realmente se está transformando en la enseñanza del arte y de la arquitectura, y en la profesión en general, es el régimen de relaciones con otras prácticas. Lo que se transforma es el conjunto de la profesión desde su raíz y el conjunto de prácticas que le sirven de soporte. Los Vkhutemas pueden ser vistos como un intento de llevar a cabo la integración, la síntesis de numerosos conceptos dispersos, la adaptación de diversos procesos a la práctica de la enseñanza. [...] los programas pedagógicos de los Vkhutemas son, en gran medida, la reconstrucción de la experiencia metodológica e instrumental iniciada por las vanguardias artísticas rusas en los años anteriores a la revolución de Octubre (Colón, 2002: 20).

Dentro de esta reforma del sistema público de enseñanza la distribución de materias y especialidades se estructuraba, como se ha señalado, con criterios de utilidad que permitiesen responder a las necesidades de una sociedad en transformación que quería traducir su nueva

1. Los Talleres Libres Artísticos del Estado, denominados SVOMAS, se crearon con la idea de reformar la pedagogía artística, distanciándose del espíritu tradicional en la que, en la época prerrevolucionaria, se asentaban las escuelas de arte. Estos Talleres Libres existieron durante el periodo de 1980 a 1920 y supusieron la entrada en la formación reglada de las nuevas tendencias de la vanguardia artística conviviendo, a su vez, con las líneas clásicas que se venían impartiendo hasta el momento.

condición política a formas e imágenes que la cristalizaran. Se propusieron cuatro facultades: Trabajo de los metales, Trabajo de la madera, Cerámica y Producción textil. A su vez, otras cuatro especialidades: Gráfica, Pintura, Escultura y Arquitectura. Sin embargo, los programas y métodos de las escuelas cambiaron a menudo a lo largo de sus diez años de existencia, aplicándose diferentes criterios que iban alternándose en una lucha entre, fundamentalmente, una mirada estrictamente productivista y otra escorada hacia una idea del arte heredera de patrones más clásicos. Respecto a los docentes que formaron parte de estos nuevos talleres, la facultad de Madera y del metal será “una de las facultades de producción que más interés despertó en los artistas preocupados por la fusión del arte y la producción, participando en ellas artistas como Rodchenko, Lissitzki, Klucis, Tatlin”, entre otros (Colón, 2002: 133). Las materias de conocimiento que se impartían en dicho programa les posibilitaba, de manera directa, la aplicación de sus disciplinas artísticas en el espacio público, compaginando sus labores docentes con las propias de la actividad en arte. En dicha facultad se cualificaba a los futuros artistas en el desarrollo de habilidades de cara al diseño y fabricación de mobiliario para viviendas, espacios públicos y transportes o la elaboración de iluminación eléctrica.

Se asienta, por tanto, la participación activa de los artistas en la construcción socialista a través de la colaboración directa con la industria para generar objetos que consagran nuevos valores, no solo por lo original de sus formas y la democratización de las mismas, sino también por el tipo de imaginario social que promueve al tratarse de productos en los que se concilia el deseo más allá de la mera mercancía entendida desde el capitalismo.

Un caso paradigmático en este sentido es *El club de trabajadores* llevado a cabo por Alexander Rodchenko con la ocasión de la celebración de la *Exposición Internacional de Artes Decorativas* de París en 1925. La celebración de esta exposición era una oportunidad importante para la Unión Soviética de mostrarse como una potencia comercial a nivel internacional.

El pabellón de la Unión Soviética, ideado por Melnikov, fue desarrollado bajo la idea del racionalidad, eficiencia y mesura en el uso de los materiales, con un claro objetivo de mostrar los éxitos de la vanguardia rusa y el socialismo. Frente a otros pabellones que se alejaron de la premisa de atender al uso de materiales que respondieran a las exigencias del diseño y su funcionalidad, los rusos se encomendaron a una actitud austera con el uso, principalmente, de madera y cristal, combatiendo, al mismo tiempo, la imagen de “palacio” que desprendía el resto de países participantes. Dentro de este edificio constructivista, entre otras propuestas, se mostraría el espacio diseñado por Rodchenko donde una de sus principales motivaciones consistía en proponer un lugar que diese cuenta de la voluntad de construir una nueva relación entre el sujeto y el objeto encaminada hacia la idea de colectividad socialista.

The committee chose to support the Constructivist worker's club as a highly visible symbol of the new political structure and everyday life of the Soviet Union, and to hire a radical Avant-garde artist to give the boldest, most innovative form to the display of Soviet objects, in order to ensure that the Soviet exhibition would live up to the openly modernist goals of the international organizing committee of the exposition (Kiaer, 2005: 200).

Una de las acciones estructurales de la Unión Soviética para consolidar y promocionar el cambio hacia una sociedad comunista descansaba en la proliferación de los Clubs de trabajadores, espacios de encuentro habilitados en cada barrio y pueblo, en donde se llevaban a cabo actividades relacionadas con la formación y el ocio enfocadas al adoctrinamiento obrero. Se impulsaba la alfabetización, el acceso a laboratorios de fotografía e imprenta, a la proyección de películas etc.

El Club de trabajadores de Rodchenko, diseñado bajo el programa constructivista, estaba formalmente planteado desde la construcción modular, proponiendo un tipo de mobiliario ligero y plegable, usando materiales baratos y presentados en su forma más natural. Sin embargo, lo fundamental de la propuesta se basaba en la idea de organizar materialmente la vida de los trabajadores a través de los objetos y los espacios. Se trata de un espacio que brinda al trabajador el ejercicio de sus derechos y su práctica activa, dotando este lugar de encuentro con zonas de ocio, lectura y debate.

2. ESPACIO DE TRABAJO Y LECTURA

Las alegrías domésticas, las labores cotidianas del hogar o los negocios, la construcción de casas: no son fantasmas, tienen peso, forma y ubicación (Whitman, 2022: 150).

Recientemente recibí el encargo, por parte de la galería Picnic, de intervenir el pequeño espacio que posee en la calle Divino Vallés número 23 de Madrid. Una antigua lonja que, a lo largo de su historia, ha tenido diferentes usos, el último y contrastado, el de servir como almacén para el material de trabajo de un pintor de interiores.

Por el carácter del local, el cual mide 2 x 3 metros, y el propio espíritu de sus gestores, la naturaleza de los encargos que la galería ha venido realizando a los diferentes artistas, viene expresándose en forma de *site specific*, con la intención clara de desmarcarse de la idea de un *cuadro blanco* donde disponer obras del artista para ser mostradas, con independencia de su contexto expositivo.

Unos meses antes, había tenido la ocasión de desarrollar un trabajo en la Sala Rekalde (Bilbao) en donde tuve la oportunidad de gestionar la configuración de la sala y el desarrollo de diferentes dispositivos con el fin de ofrecer un lugar en los que se articularan personas, encuentros, workshops, reuniones, celebraciones y expresiones diversas². En definitiva, posibilitar materialmente esas experiencias, trabajar directamente en la cuestión de lo público. El planteamiento de la propuesta se concretó en una grada-escenario que albergaba actividades audiovisuales, charlas y actividades relacionadas, una pantalla soportada por una gran estructura de metal sobre la que se proyectaban diferentes piezas audiovisuales, diferente tipo de mobiliario y una mesa de taller destinada a las personas que iban a participar en un workshop dentro de la programación.

En dicha experiencia, pude ser testigo del servicio que desde la escultura puede desarrollarse hacia grupos de personas y la interrelación entre ellas. No sólo se trata de dar un lugar en el que sentarse, apoyar una herramienta de trabajo o proyectar una imagen, sino de construir en colectividad un tipo de experiencia sensible y reflexiva a través de un espacio estético. El paso por ERTIBIL 40 supuso mi primera inserción plena en este tipo de práctica fronteriza. Lo que allí sucedió y la manera en la que se tejieron las relaciones escultóricas con lo público dejó un poso de interés del cual nutrirme para futuras oportunidades en la investigación artística personal.

En el momento en el que los galeristas me hicieron llegar su interés en colaborar conjuntamente, yo estaba enfrascado en una lectura que, según he ido contrastando con mis amistades, es típicamente adolescente o, al menos, de primera juventud, dado el influjo que puede ejercer a la hora de alimentar un imaginario atravesado por el ímpetu propio de ese momento vital. En mi caso, con la mirada serena, igualmente propia de la mediana edad, la poesía desplegada por Walt Whitman en su *Hojas de hierba* tuvo también un efecto de seducción y de celebración de la naturaleza y del ser humano, su cuerpo, su destino en comunidad.

El valor de los objetos fabricados que pertenecen a nuestra cotidianidad, contemplados como productos del ingenio y el deseo tramados en imponentes máquinas industriales que lo transforman en utensilios culturales. Así como la exaltación de los oficios y las personas que, con determinación y esmero, los desempeñan como expresión de toda una herencia de saber y de hallazgos, fueron cuestiones que la lectura de Whitman alimentaba, sin apenas saberlo, el futuro proyecto para la intervención en la galería.

Mis aproximaciones a la idea de la escultura y su aplicación al diseño de objetos utilitarios han ido delimitando una línea de investigación en mi práctica artística que, de alguna manera, va recogiendo todo el aprendizaje que he ido acumulando en cuanto a los múltiples niveles de relación que se establece entre la necesidad de funcionalidad, el tejido productivo, las mediaciones entre diferentes actores que forman parte del proceso y, al mismo tiempo, sostenerse en “el juicio del deseo”. Un equilibrio complejo.

2. Con motivo de la celebración del 40 aniversario de la *Muestra Itinerante de Artes Visuales Ertibil Bizkaia*, se llevó a cabo ERTIBIL 40 (15-12-2022 / 09-02-2023), un evento a través del cual pensar sobre cuestiones ligadas a la transmisión en arte, el espacio público como ámbito de aplicación del saber en arte, la operatividad de la práctica artística para algo que lo fundamenta, esto es, la conciencia de lo común. A lo largo del programa planteado en Ertibil40, una cadena de significantes concretada en EL ACCESO - EL MEDIO - LO POLÍTICO - EL CUERPO - EL DESEO - LA CRÍTICA nos permitió establecer un diálogo sobre todo ello. Fue llevado adelante gracias a un equipo formado por Mawatres y Andrea Estancona (los cuales integran la asociación cultural Lekutan), Iván Gómez y Ion Macareno.

Con la luz inmortal y cristalina de la mercancía, del brillo metálico de la geometría, como enervado espectro de nadas hipotéticas, arte y diseño sienten la gravedad de su irreal; su evidencia de no ser es testigo del acto inocente de nacer, vagando de uno a otro mundo en un baile de transferencias. Es entonces cuando, sólo por un momento, abandonado al trajín de las volutas y las sustituciones, el deseo se distrae y descansa: sedente sedición, arte inerte. En instantes indiferentes, el diseño no es promesa de felicidad; en los ansiosos, revueltos, terribles, el diseño no es receta de felicidad. Y sin embargo, como algo que aún no se echa de más o que ya no se echa de menos, su presencia confiera belleza, aunque no la del usuario, sino la de quien en él es espectador de sí mismo (Moraza, 2000: 17).

Pienso que la idea de utilidad (en los términos en los que lo plantea, por ejemplo, Siah Armajani) es quizá un factor clave para estrechar esa distancia, a veces insalvable, que separa la experiencia artística y el espacio público, el espacio de lo cotidiano. El trabajo escultórico no se reconoce únicamente en una demanda de expresión material, sino que debe exceder y poner en cuestionamiento las realidades asumidas desde la cultura. Encuentro este punto de fricción altamente estimulante para seguir trabajando en mi práctica. Es por ello que me apetece explorar en profundidad esta línea de trabajo.

Se trataba de asegurar, mediante la cercanía del público, la utilidad real de la obra de arte. Por supuesto, esta utilidad podía ser, como en otras obras de Armajani, recreativa, formativa, espiritual: la obra debía servir no como un simple realce estético añadido al paisaje, aislado en sí mismo, o como la presuntuosa huella de la inspiración del artista que quiere transformar el lugar, sino como un espacio que debe pasar a formar parte del entorno o, en palabras de Armajani, del "vecindario", en el que rápidamente debe arraigarse y que sólo cobrará sentido por su uso (Jiménez-Blanco, 1999: 77).

La cuestión de cuál es la mejor manera de propiciar la integración del arte en la vida llega a nuestros días probablemente ya manoseada y hartamente discutida. Sin embargo, es igualmente cierto que cada generación se ve avocada a dar respuesta a la necesidad de poner al servicio de lo común todo el capital simbólico que procura la práctica estética y, como tal, debe elaborar sus propias formas reactualizadas desde la urgencia con el que éste impulso estético se manifiesta. Algo que caracteriza al arte y sus prácticas es la constante puesta en crisis de valores dominantes, su restitución/sustitución por unos nuevos que, una vez de ponerse en práctica y validarse, vienen a ser cuestionados y reemplazados. Así, sucesivamente, en una cadena cíclica que busca preservar formas que propicien experiencias estéticas congregadoras. Al mismo tiempo, tras dicho cuestionamiento, subyace una de las cuestiones más estimulantes y controvertidas a la hora de interrogarnos acerca del arte contemporáneo y su papel en la sociedad, como es el carácter político que el desempeño del saber en arte despliega y el alcance que tiene en sus contextos.

Sólo una complicidad social puede permitir la realización aún parcial, de un proyecto de fusión entre arte y vida. En la propia Rusia post-revolucionaria de Stalin, la inexistencia de esa complicidad desbaratará el proyecto constructivista. Y es la inexistencia de esa complicidad social lo que conducirá al confinamiento disciplinar del arte, o a su traducción estrictamente formal. Neoplasticismo, Bauhaus, Arte conceptual o Fluxus, son algunos de los proyectos artísticos modernos incapaces por sí solos de generar las expectativas y la implicación colectiva propugnadas por sus propios programas manifiestos (Moraza, 1994: 14).

En la etapa inicial de configuración del proyecto, de cara a procurarme un espacio conceptual, traté de establecer una serie de objetivos generales o intereses que me sirvieran como guía para centrar la intervención *in situ*:

- Poner en práctica el saber escultórico y su aplicación para la creación de espacios funcionales que recojan la vocación de uso y funcionalidad.
- Llevar a cabo una investigación en donde la escultura confronte con disciplinas como el diseño y arquitectura con la idea de proponer posibilidades estéticas y espacios activadores capaces de congrega actividades comunitarias. Se trataría de crear un espacio sujeto a la lógica del propio soporte escultórico.
- Se entiende este proyecto como un sistema que favorezca la exploración, a varios niveles, de lo que supone el trabajo en la cuestión de lo público desde la escultura y su potencial para ofrecer servicio comunitario.
- La intervención y su traducción formal trataría de ofrecer una mirada sensible y estética a través de su carácter utilitario.
- Se trataría de crear un amplio espacio sujeto a lógicas interdisciplinarias donde la arquitectura, el diseño y las artes plásticas convergen en sus propios límites.

A la vez que se planteaban estas premisas, la imagen de mesa y asiento aparecían con insistencia a la hora de abordar la propuesta, especialmente por toda la potencialidad que ambas encierran al poner en relación forma y cuerpo de manera contundente y su consecuente invitación a la performatividad. Igualmente, a nivel formal me podría dar ventajas a la hora de trabajar espacialmente gracias a los planos, niveles, subniveles, desplazamientos, etc. que pueden configurarse a partir de estos elementos. Así, en una deriva fluida, se presentó clara la idea de trabajar en un *Espacio de trabajo y lectura*³.

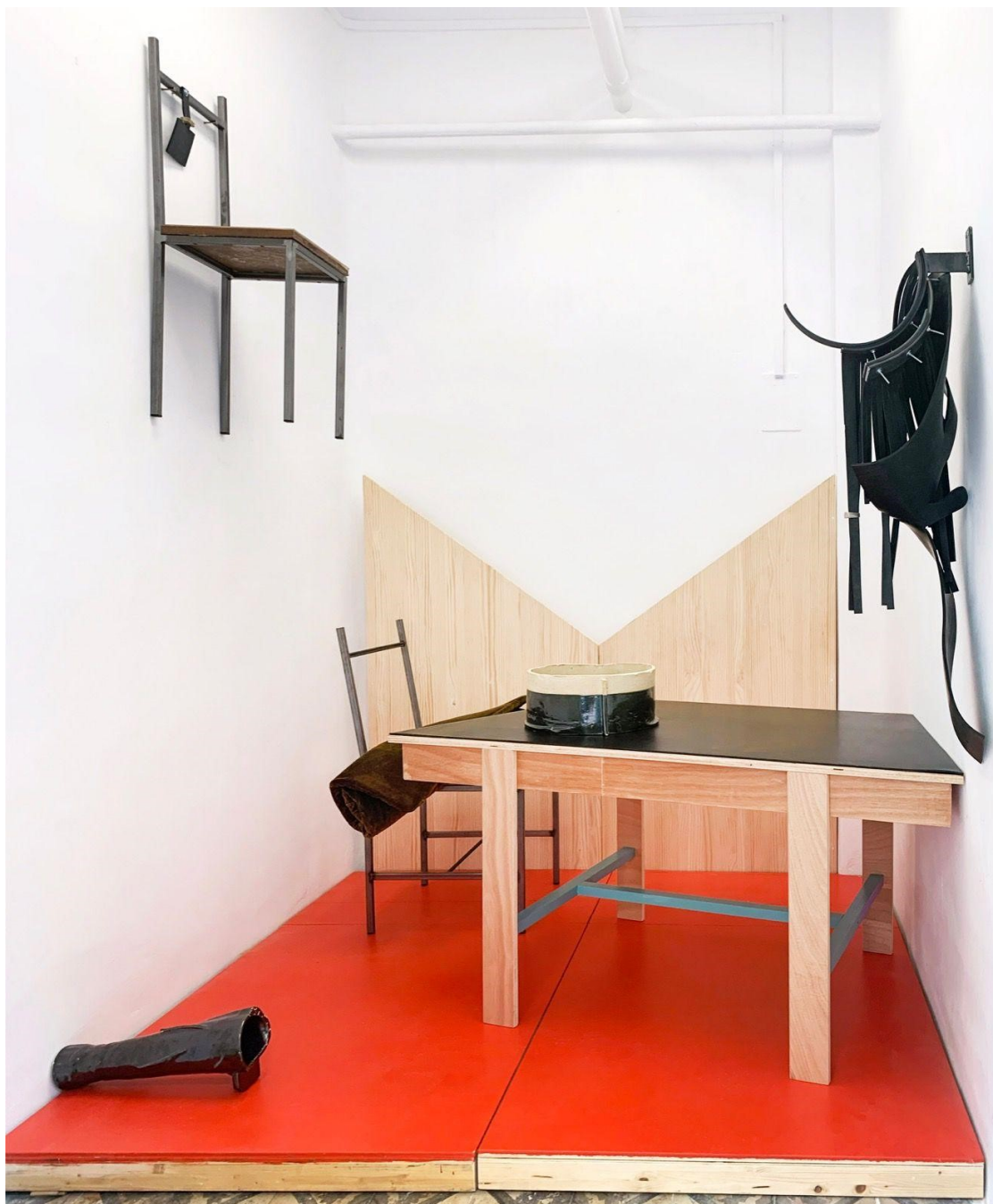


Figura 1
Vista general de la instalación *Espacio de trabajo y lectura* (2023)

3. La intervención se mostró en la galería Picnic durante el periodo de tiempo comprendido entre los días 16 de septiembre y el 20 de noviembre. Las visitas al espacio se tenían que realizar previa cita, abriéndose en 3 ocasiones la galería al público general.

Una mesa trapezoidal sobre la que colocar, inclinar, reposar, trabajar y leer. Ésta fue, concretamente, la primera imagen que recurrirá a mi mente al recibir el encargo de Picnic. De igual modo, preveía un papel clave que desempeñar en el montaje *in situ*, en la configuración espacial del sitio y en generar el potencial dinámico que tensionara el espacio como material. Malevitch significa el único fundamento vivo de las nuevas realidades espaciales en el vacío del plano, que nos ha dejado una pequeña superficie, cuya naturaleza formal, liviana, dinámica, inestable, flotante, es preciso entender en todo su alcance. Oteiza la describió como Unidad Malevitch⁴.

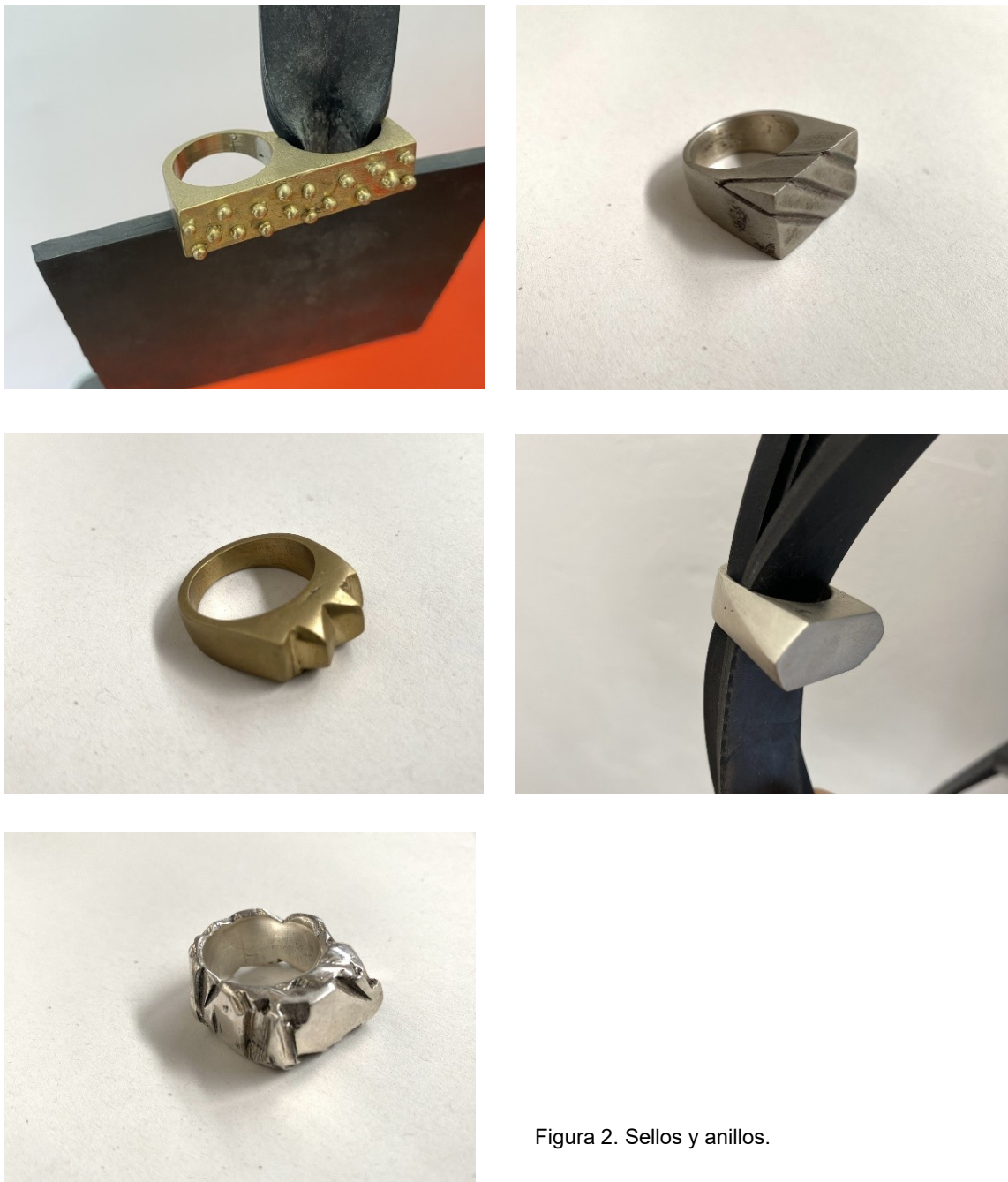


Figura 2. Sellos y anillos.

4. Jorge Oteiza, *Propósito experimental 1956-1957*. Oteiza en su laboratorio para una escultura dinámica ensayaba con lo que él llamaría Unidades Malevitch, planos irregulares (un cuadrado cuyo uno de sus lados es diferente de 90 grados) generando diferentes combinatorias entre ellos.

Algo que atraviesa la instalación sería la integración de diferentes piezas que remiten a la idea de joya, en forma de sellos y anillos inspirados en la cultura urbana. Desde hace varios años me encuentro explorando esta línea de investigación que me posibilita, nuevamente, incorporar intenciones en torno a la portabilidad de la escultura usando el cuerpo, las manos en este caso, y el trabajo en diseño, manteniendo estas piezas en las fronteras de lo ponible, como objeto de moda y complementación, y lo escultórico. En esta ocasión, los sellos de plata y latón forman parte de los materiales con los que se han realizado algunas de las esculturas en el proyecto. Esta incorporación a la escultura vendría dada, necesariamente, por un material blando (en alusión a la carne) y en el cual pudiese encajar como si se tratara de dedos que, en esta ocasión, se concretó en la utilización del caucho de color negro hecho tiras.

De cara al montaje, este cobraría enorme importancia. Lo que uno tiene proyectado en su mente en relación a esta fase nunca ocurre, lógicamente. Es este momento del proceso lo que ilustra más claramente la interdependencia de la escultura con el lugar. Se trata del instante en el que se definen horizontes, profundidades, jerarquías, niveles que desvelan la capacidad dinámica y espacial de un conjunto estructurado. Una tarima roja que zonifica el suelo y lo eleva, una silla sosteniéndose en la pared a dos metros y medio de altura, la mesa confrontando en diagonal con el muro, un plano recortado en “V” al fondo... todo ello dándose en una sucesión de acontecimientos inducidos.

Con todo, se debe señalar que esta propuesta escultórica, cuyo último objetivo es el de ensayar una escultura pública, encuentra precisamente en este punto una posible contradicción, ya que la propia naturaleza del lugar limita su uso y acceso. Es por ello que en todo momento se trabajó para una posibilidad ciertamente lejana, sin capacidad real de darse en su plenitud. Sin embargo, se incorpora así a nuestro imaginario un nuevo ejercicio para la práctica escultórica en términos de dar lugar.

BIBLIOGRAFÍA

- ARVATOV, Boris. *Arte y producción. El programa del productivismo*, Madrid: Alberto Corazón Editor, Comunicación Serie B, 25, 1973.
- BOKOV, Anna. *Avant-Garde as Method. Vkhutemas and the Pedagogy of Space. 1920-1930*, Zurich: Park Books, 2020.
- COLÓN, Luis C. *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002.
- JAN-MAGOMEDOV, Selim. “De Lenin a Stalin. Las etapas de la construcción socialista”, *Constructivistas, AV Monografías*, 29, 1991; pp. 16-21.
- JIMÉNEZ-BLANCO María D. *Mesa de picnic para Huesca. Siah Armajani o la sensatez del idealista*, en: catálogo *Siah Armajani*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
- KIAER, Christina. *Imagine. No possessions. The socialist objects of russian constructivism*, Cambridge: MIT Press Book, 2005.
- KRINSKY, Vladimir. “Vyvody o Konstruktsii en: Selim O. Khan-Magomedov, *Ratsionalizm*, Moscow: Arkhitektura, en: A. Bokov, *Avant-Garde as Method. Vkhutemas and the Pedagogy of Space. 1920-1930*, 1 ed., Zurich: Park Books, 2007; p. 104.
- MORAZA, Juan L. “Diseño Deseo”, en: Catálogo de exposición *Indoméstico*, Bilbao: Imatra, 2020.
- MORAZA, Juan L. *Ornamento y Ley*, Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1994.
- ROWELL, Margarit; BADIOLA, Txomin. *Jorge Oteiza Propósito experimental*, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988.
- TARABUKIN, Nikolai. *El último cuadro. Del caballete a la máquina*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- WHITMAN, Walt. *Hojas de hierba*, Barcelona: Austral Poesía, 2022.

El “deber de memoria”: entre el recuerdo y el olvido

The “duty of remembrance”:
among reminisce and forgetfulness

Julia Unzueta Martínez

Artista plástica
Graduada y Máster en la Universidad Bordeaux Montaigne
juliaunzueta@hotmail.com

Recepción: 28.10.2023

BIBLID [ISSN: 1137-439X, eISSN: 2243-9940 (2023), 41; 111-131] Aceptación: 20.11.2023

Resumen: El presente trabajo trata sobre cuatro espacios dedicados al “deber de memoria” de los crímenes cometidos por el régimen nazi: el pueblo mártir y el Centro de la memoria de Oradour-sur-Glane, el Memorial de Buchenwald, el Memorial y Museo Auschwitz-Birkenau y la intervención artística Stolpersteine. Lugares que han tenido una trayectoria diferente desde el momento de su creación, como espacios para el recuerdo y en los que el inevitable paso del tiempo va haciendo transformaciones en ellos. Cambios físicos, conceptuales y de gestión, pero también los producidos por la distancia que el tiempo pone con los acontecimientos recordados.

Palabras clave: Memorial. Oradour-sur-Glane. Buchenwald. Auschwitz. Stolpersteine.

Laburpena: Lan honek erregimen naziak egindako krimenak “oroitzeko betebeharrari” eskainitako lau guneri buruz dihardu: martiri herria eta Oradour-sur-Glane oroimenaren Zentroa, Buchenwalden Memoriala, Auschwitz-Birkenau Memoriala eta Museoa, eta Stolpersteine deritzon esku-hartze artistikoa. Sortu zirenetik ibilbide ezberdina izan duten tokiak, oroinenerako espazio gisa, non denboraren igarotze saihestezinak horietan eraldaketak egiten dituen. Aldaketa fisikoak, kontzeptualak eta kudeaketakoak, baina baita denborak gogoratutako gertaerekin duen distantziagatik sortutakoak ere.

Giltza-hitzak: Memoriala. Oradour-sur-Glane. Buchenwald. Auschwitz. Stolpersteine.

Résumé: Le travail présenté traite de quatre sites où est exercé le “devoir de mémoire” pour des victimes du nazisme durante la Seconde Guerre Mondiale: le village martyr et le Centre de la mémoire d’Oradour-sur-Glane, le mémorial de Buchenwald, le Mémorial et le Musée Auschwitz-Birkenau et l’intervention artistique Stolpersteine. Chaque espace connaît une histoire différente après sa création comme lieu de mémoire et de manière inévitable subit une transformation causé par le temps qui passe. Il y a des changements physiques, des changements conceptuels et des changements dans la question des sites mais également le passage du temps va provoquer une distanciation avec les actes relatés dans ces lieux.

Mots clés: Mémoire. Oradour-sur-Glane. Buchenwald. Auschwitz. Stolpersteine.

Abstract: The present work deals with four spaces dedicated to the “duty of remembrance” of the crimes committed by the Nazi regime: the martyr town and the Centre de mémoire of Oradour-sur-Glane, the Buchenwald Memorial, the Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau and the work of art Stolpersteine. Places that have had a different courses since the moment of their creation. Places of memory transformed by the time. Physical, conceptual and administrative changes, but also the changes produced by the time passed between those events and the present.

Keywords: Memorial, Oradour-sur-Glane. Buchenwald. Auschwitz. Stolpersteine.

Cita bibliográfica recomendada para este artículo:
UNZUETA MARTÍNEZ, Julia

“El ‘deber de memoria’: entre el recuerdo y el olvido”,
Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, nº 41, 2023; pp. 111-131, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.18872.72966>

INTRODUCCIÓN

La observación y el análisis de los restos materiales del pasado han formado parte del interés de historiadores, ensayistas y artistas a lo largo de los tiempos. No solo por su carácter evocador, también por su capacidad narrativa para hacernos comprender su razón de ser, en el tiempo al que pertenecieron. Como bien explica Starobinski “[la ruina/lo que queda de otros tiempos] por su presencia nos habla de una época desaparecida” (Starobinski, 1987: 179). Y, por lo tanto, tiene una función de testigo. Gracias a su presencia se puede justificar su existencia en el pasado. En este sentido, la noción de “esto ha sido” enunciada por Barthes (1980: 133) resulta relevante. Así, una fotografía tiene el valor de testigo del objeto fotografiado, al haber tenido que estar delante del objetivo para poder ser captado por la cámara. Del mismo modo puede entenderse la existencia de un monumento del pasado a través de sus restos arruinados. Aunque en el presente su valor haya cambiado:

la ruina por excelencia señala un culto desertado, un dios dejado de lado. Expresa el abandono y la desatención. El monumento antiguo era un memorial [...] permitía el recuerdo. Pero el recuerdo inicial se ha perdido, un nuevo significado aparece, anunciando la desaparición del recuerdo que el constructor pretendió perpetuar con la obra. Su melancolía reside en el hecho de que se ha convertido en el monumento del significado ‘perdido’ (Starobinsky, 1987: 180).

Así, los restos testimoniales del pasado pueden mantenerse con el tiempo, pero inevitablemente van a sufrir una pérdida física e identitaria. El significado de lo que fueron irá disminuyendo, pero, a la vez, su propio desgaste les irá dotando de un nuevo sentido y de un cambio en la manera de percibirlos.

La idea del “deber de memoria” se desarrolla tras la Segunda Guerra Mundial. Si bien este fenómeno tuvo sus antecedentes en los años posteriores a la Gran Guerra, cuando se levantaron monumentos en honor a los caídos en multitud de plazas de grandes y pequeñas ciudades de Europa. También será entonces cuando se plantee la conservación de escenarios de batalla, como es el caso de la clasificación de *site historique* otorgado a Le Linge en 1921 (Hensel, 2013)¹. Pero a partir de 1945 cobrará mayor intensidad, sobre todo cuando los supervivientes de los campos de concentración nazi comiencen a exigir que lo ocurrido no sea olvidado y hacen un llamamiento al “deber de memoria”, como medio para evitar que actos semejantes vuelvas a producirse (Ledoux, 2022). Pero, ¿de qué manera el paso del tiempo afecta a los espacios de memoria y a su capacidad para el recuerdo?

Las siguientes páginas tratan sobre monumentos dedicados al deber de memoria, tomando los cuatro ejemplos más representativos de espacios para el recuerdo, en relación con las acciones del régimen nazi: el antiguo pueblo de Oradour-sur-Glane, el campo de concentración de Buchenwald, el Museo de Auschwitz y la intervención artística *Stolpersteine*. También de, en qué medida estos espacios se han visto transformados a lo largo del tiempo, desde el momento en el que sucedieron los acontecimientos que se quiere recordar: las modificaciones a las que fueron sometidos para su conversión en lugares de memoria, los cambios originados como consecuencia de los planes para su conservación y el cambio de percepción por parte de los visitantes, entre otras cuestiones.

1. RADOUR-SUR-GLANE

El “pueblo mártir” de Oradour-sur-Glane se encuentra en la región francesa de Limousin. Esta localidad es conocida por haber sido víctima del horror nazi durante la Segunda Guerra Mundial.

El 9 de junio de 1944, pocos días después del desembarco en Normandía, cuando la esperanza de la Liberación crecía y los actos de la Resistencia eran cada vez más frecuentes, el regimiento blindado *Der Führer* de la división *Waffen SS Das Reich*, destacado en esta zona del Macizo Central, recibe la orden de dirigirse hacia el frente en Normandía, el día 11 de ese mismo mes. En esos tres días llevaron a cabo actos de “acción ejemplar” en diferentes puntos de la comarca²; uno de ellos en Oradour-sur-Glane.

1. “Le Linge Memorial Museum”, en: *Chemins de mémoire*, Ministère des armées, consultado el 13 de septiembre de 2023, <https://www.cheminsdememoire.gouv.fr/fr/musee-memorial-du-linge-0>

2. “Récit du massacre”, en: *Centre de la mémoire. Oradour-sur-Glane: village martyr*, consultado el 18 de julio 2023, <https://www.oradour.org/recit-du-massacre>.

El 10 de junio de 1944, tres secciones de la tercera compañía del regimiento, asaltaron el pueblo. Los soldados utilizaron tácticas militares de exterminio para rodear, someter y ejecutar a los civiles. Un grupo de la compañía de las SS ordenó a los habitantes a agruparse, con el pretexto de un ejercicio rutinario de verificación de sus identidades. Mientras tanto, otros soldados rodeaban la localidad impidiéndoles la salida. Separaron a la población: Todos los hombres mayores de 14 años fueron llevados a garajes y granjas en los que fueron fusilados, dando fuego después a los edificios. Llevaron a las mujeres y los niños a la iglesia incendiándola con ellos dentro. En total 642 personas murieron ese día³. Fue el ataque más mortífero sobre población civil en Francia durante la Segunda Guerra Mundial.

Tras la masacre, se decidió muy pronto cual sería el futuro del lugar. Se mantendría de la manera más parecida a cómo se encontró tras el asalto, con el objetivo de reflexionar sobre sus consecuencias y no olvidar lo ocurrido. La visión del pueblo completamente derruido serviría como discurso honesto de verídico de la violencia y el terror ejercidos por los nazis. Desde las primeras semanas, las acciones llevadas a cabo tuvieron como objetivo mantener intacto el espacio, evitando alterar la imagen dejada por la destrucción. Mientras supervivientes, vecinos y familiares sacaban los cuerpos y recuperaban algunos objetos, fueron consolidados los muros conservados, con los materiales recuperados entre los edificios destruidos (Grandcoing y Rabate, 2016). Aunque tras el invierno del año siguiente a la agresión, se comprendió que sería necesario recurrir al uso de materiales constructivos modernos, para llevar a cabo la conservación, pero procurando mantener, en la medida de lo posible, su aspecto original.

El 21 de septiembre de 1944, tres meses después del ataque, Pierre Masfrand, médico de profesión, fue nombrado conservador de las ruinas de Oradour-sur-Glane por el prefecto de Rochechouart. Masfrand se ocuparía del Museo de manera voluntaria, no siendo un profesional de la conservación, aunque sí disponía de los conocimientos y la experiencia necesarios para ello. Unos días más tarde, el 2 de octubre de 1944, se crea la asociación *Comité du souvenir*, compuesta por políticos locales, funcionarios departamentales y una de las víctimas, superviviente de la masacre, con el objetivo de asegurar la conservación de las ruinas. Para ello exigieron cinco cosas: la clasificación del pueblo entero como monumento histórico, la construcción de un nuevo pueblo cerca y así evitar edificar sobre las ruinas, la creación de un museo del recuerdo, instalar una muralla que rodeara el espacio conservado y la disposición de un osario junto a un monumento y una capilla (Ragot, 2022). Se dio un especial ímpetu en la voluntad de conservar los restos del antiguo pueblo en su totalidad, no solo una parte de este, algo excepcional para la época.

El 4 de marzo de 1945, antes del final de la guerra, el general Charles de Gaulle visita el lugar, confirmando el compromiso de la conservación del espacio en su estado de ruina, como ejemplo de los actos cometidos por los soldados nazis sobre la población civil⁴. Un año después, el 19 de mayo de 1946, es aprobada la ley que declaraba a Oradour-sur-Glane monumento histórico, al tiempo que se desarrolla la construcción de un nuevo emplazamiento, en un lugar próximo a las ruinas⁵. Hay un deseo y una voluntad, no sólo a nivel local, también nacional de que el lugar perdure en el tiempo como espacio de memoria.

A la par que se plantea su conservación surge el empeño, por parte de los familiares de las víctimas de, no solo mostrar un espacio en ruinas, sino también de relatar lo ocurrido. Se instalaron placas conmemorativas en honor de los fallecidos, con explicaciones sobre lo sucedido y señalando los lugares en los que fueron encontrados los cuerpos (Grandcoing y Rabate, 2016).

Algo más de cincuenta años después, el 16 de julio de 1999, el Presidente de la República Francesa, Jacques Chirac, inauguró el *Centre de la mémoire* de Oradour-sur-Glane. Un edificio, situado en la entrada del pueblo, desde el que se inicia la primera parte de la visita. Al

3. "Oradour-sur-Glane, 10 juin 1944", en: *Chemins de mémoire*, consultado el 20 de julio de 2023, <https://www.cheminsdememoire.gouv.fr/fr/oradour-sur-glane-10-juin-1944>

4. "[EXTRAIT] DEBADO: Visite de De Gaulle à Oradour-sur-Glane en mars 1945", en: *Youtube*, canal: France 3 Nouvelle-Aquitaine, <https://youtu.be/-pO9Rs5D4sw>, consultado el 18 de julio de 2023.

5. "Village", en: *Ministère de la Culture. Liberté, Égalité, Fraternité*, consultado el 27 de julio de 2023, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00100409?base=%5B%22Patrimoine%20architectural%20%28Mérimée%29%22%5D&mainSearch=%22oradour-sur-glane%22&idQuery=%22761cf5-bbc3-7faa-7353-37c74eb86452%22>

igual que la labor ejercida por los familiares de las víctimas años atrás, este espacio se crea con el objetivo de situar los acontecimientos en su contexto histórico y facilitar la comprensión de las ruinas. Consciente de la necesidad de poner voz al silencio del lugar, Jean-Jacques Fouché, director en aquél momento del *Centre de la mémoire*, explica que la ruina sola no es suficiente para poder hacer memoria:

Les ruines sont muettes sur ce qui leurs est arrivé sur ce qui les a fait devenir ruines. Et donc là avec le nouvel équipement du Centre de la mémoire nous avons proposé un récit en préalable à la visite du monument historique⁶.

En Oradour se han ido sucediendo los trabajos de restauración y consolidación, con el objetivo de lograr mantener en pie el lugar, intentando que conserve el aspecto más fiel posible al que tuvo tras su ataque en 1944. Pero, a pesar de todos los esfuerzos para conservar el lugar intacto, el paso del tiempo sigue erosionando los materiales.

Sur toutes ces traces censées figer le souvenir d'un passé traumatique, le temps d'après la guerre est passé à son tour, altérant les matériaux ou l'éclat des couleurs, remodelant les ruines, déposant de la rouille sur la voiture carbonisée du village d'Oradour-sur-Glane... (Camarade, 2016: 117).

Además, el intento por conservarlo evitando alteraciones estructurales no impide, con el efecto de estas acciones, la desnaturalización del lugar. Como explica Jean-Jacques Fouché, en su artículo *L'aura des ruines d'Oradour*, "Conséquence de décennies d'interventions pour la conservation des ruines, la sécurité des visiteurs et leur information, les ruines ont perdu leur authenticité" (Fouche, 2011: 68). La autenticidad que transmitían las ruinas del pueblo, y que hablaban directamente al espectador del terror nazi están desapareciendo. A pesar de la voluntad de preservar un espacio de las destrucciones causadas por el paso del tiempo, este acaba afectando igualmente al lugar, transformándolo. Ya no se trata de los restos originales de un pueblo, sino de una ficción, de alguna manera necesaria, para explicar la barbarie de los nazis sobre la población civil.

En febrero de 2023, falleció el último superviviente de la masacre, M. Robert Hébras⁷. Con su desaparición se han perdido los últimos testimonios directos de lo sucedido. Ahora esa tarea recae en los restos del lugar y en terceras personas que puedan transmitir un acontecimiento cada vez más lejano en el tiempo. A pesar del intento por mantener el espacio "intacto", ¿de qué manera se verá afectado, a partir de ahora, este acto de memoria?

Tres semanas después del fallecimiento de Robert Hébras, Oradour-sur-Glane ha vuelto a ser noticia. En marzo de 2023, Benoît Sadry, presidente de la *Association nationale des familles des martyrs d'Oradour-sur-Glane* hizo un llamamiento al Presidente de la República francesa para poder seguir manteniendo en pie el monumento (Petit, 2023). Ya que, a pesar de los múltiples trabajos de consolidación, el estado de las ruinas es precario. En respuesta a esta señal de alarma, la propuesta instucional ha sido reducir el tamaño del monumento y mantener únicamente el camino principal y la iglesia. Ante la negativa de aceptar esta solución, por parte de Sadry, el *Ministère de la Culture et la Fondation du Patrimoine* ha abierto una colecta pública⁸ con el objetivo de "movilizar una gran comunidad de donantes franceses y extranjeros –particulares y empresas– para conservar el lugar, único y transmitir su historia a las futuras generaciones"⁹. Resulta llamativo el cambio en la percepción del monumento, solo ochenta años después de los acontecimientos que motivaron la creación de un espacio de memoria para evitar el olvido.

6. "20h A2 du 16 juillet 1999, Le centre de la mémoire à Oradour-sur-Glane, Archive INA", canal: INA Actu, *Youtube*, <https://youtu.be/qVgn0VnsZX8>, consultado el 25 de julio de 2023.

7. "Robert Hébras, le dernier témoin du massacre d'Oradour-sur-Glane, est mort à l'âge de 97 ans", en: *franceinfo*, https://www.francetvinfo.fr/societe/oradour-sur-glane/robert-hebras-le-dernier-témoin-du-massacre-d-oradour-sur-glane-est-mort-a-l-age-de-97-ans_5653193.html, consultado el 28 de julio de 2023.

8. *Fondation du Patrimoine*, consultado el 5 de agosto de 2023, <https://www.fondation-patrimoine.org/recherche-projet?search=orador%20sur%20glane&pres=0>,

9. "Un appel aux dons lancé pour la restauration des ruines d'Oradour-sur-Glane", en: *Le Populaire du centre*, https://www.lepopulaire.fr/oradour-sur-glane-87520/actualites/un-appel-aux-dons-lance-pour-la-restauration-des-ruines-d-oradour-sur-glane_14328653/, consultado el 28 de julio de 2023.

2. BUCHENWALD

La llegada al poder de Adolf Hitler en Alemania, el 30 de enero de 1933, supone el inicio de un período marcado por el totalitarismo, la represión social y la barbarie. Uno de los instrumentos más relevantes de la política opresiva del Tercer Reich, hasta la muerte de A. Hitler fue la creación de campos de concentración en Alemania, Austria, Polonia, Francia, Italia... Según explica el historiador Nikolaus Wachsmann, el partido nazi no contempló en sus objetivos iniciales el proyecto de implantación de campos de concentración. Será tras su llegada al poder cuando esta idea se ponga en marcha (Wachsmann, 2009: 19). Así, el 3 de marzo de 1933, tres meses después de la llegada al poder de Hitler, se crea el primer centro (White, 2009: 5) y entre 1934 y 1937 quedó establecida la red de campos de concentración (Wachsmann, 2009: 20).

El objetivo directo de su construcción fue el que sirvieran para encarcelar a todas aquellas personas consideradas una amenaza para el nacional-socialismo: Judíos, gitanos, testigos de Jehová, opositores al régimen, comunistas, homosexuales¹⁰. De manera rápida, los campos comenzaron a ser utilizados como lugares de tortura, de experimentación con seres humanos, pero también de mano de obra para realizar trabajos forzados. Poco a poco los primeros centros fueron transformados reagrupándose entre sí, dando lugar al nacimiento de otros mayores. Antes de 1940 ya estaban operativos grandes campos, como el de Buchenwald¹¹.

En funcionamiento desde 1937 hasta 1945, Buchenwald se sitúa en la colina de Ettersburg cerca de Weimar. El campo fue construido para acoger a los prisioneros de los campos de Lichtenburg, Sachsenburg y Bad Sulza, y su objetivo era eliminar a los opositores al régimen. Los propios prisioneros construyeron el campo *ex nihilo*¹² (Combre, 2013: 18); desde los barracones hasta los caminos, incluyendo la famosa *Blutstraße* (Carretera de sangre), construida en la primera mitad de 1938 que comunicaba la ciudad de Weimar con el campo de Buchenwald¹³. A finales de 1937 el lugar contaba con 2.500 prisioneros. La población se multiplicó con rapidez. En octubre de 1938 se llegó a los 10.000 y a finales de noviembre de ese año, tras la "Noche de los cristales rotos", 9.845 hombres judíos fueron llevados al campo, aún en construcción¹⁴. Se estima que 250.000 personas provenientes de toda Europa fueron confinadas en este lugar y que 56.000 murieron en él.

Como explica el sociólogo y periodista alemán Wolfgang Sofsky, la infraestructura de los campos de concentración correspondía a la de una ciudad. Diseñada para los prisioneros y el personal del campo, con todo lo necesario para el correcto desarrollo de la actividad, incluyendo una red de transporte como el tren (Sofsky, 1995: 67).

Buchenwald fue en una de las bases más importantes de la Waffen SS durante la Segunda Guerra Mundial y el campo de concentración más grande de Alemania, abarcando 40 hectáreas¹⁵.

En el campo cohabitaban dos formas de vida muy distintas: por un lado, estaban los prisioneros y, por otro, los soldados y oficiales encargados de su control, junto a sus familias. Los prisioneros de Buchenwald eran forzados a trabajar para garantizar el aprovisionamiento de ejército nazi durante la guerra. El campo disponía de su propia cantera y dos fábricas: la

10. The United States Holocaust Memorial Museum, "Los campos de concentración de 1939-1942". *United States Holocaust Memorial Museum*, consultado el 20 de agosto de 2023, <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/concentration-camps-1939-42?parent=es%2F4656>

11. The United States Holocaust Memorial Museum, "Los campos de concentración de 1933 a 1939". *United States Holocaust Memorial Museum*, consultado el 20 de agosto de 2023, <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/concentration-camps-1933-39>

12. "Establishment of the camp", en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 28 julio de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/chronologie/konzentrationslager/lagergruendung>

13. "Blood road", en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 15 de agosto de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/historischer-ort/konzentrationslager/blutstrasse>

14. "Mass arrests", en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 28 julio de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/chronologie/konzentrationslager/massenverhaftungen>

15. "SS casern", en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 15 de agosto de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/historischer-ort/konzentrationslager/ss-kasernen>

Deutsche Ausrüstungswerke (Daw)¹⁶ y la fábrica de armas situada al lado de la *Blutstraße*¹⁷. En muchos casos los reclusos fueron sometidos a experimentos pseudocientíficos, lo que causó la muerte a miles de personas. Las revueltas eran castigadas con violencia y, en general, las duras condiciones de vida hicieron que la mortandad fuese elevada¹⁸.

Para los guardias, los oficiales, médicos y sus familias, el lugar respondía, por completo, a las necesidades de una vida relajada y de cierto lujo. Para lo que contaban, además de con los espacios de viviendas, jardines y fuentes, con un casino, un zoológico¹⁹, casas de baños, un espacio para practicar la caza y la cetrería... Lugares de reposo y de representación con cierta ostentación para acoger a visitantes e invitados²⁰.

El 11 de abril de 1945 las tropas estadounidenses liberaron el campo de Buchenwald. Tras el Acuerdo de Postdam, en verano de 1945, el lugar se convirtió en una prisión bajo control soviético, para reclusión del personal nazi encargado de los campos y soldados de bajo rango. El llamado Campo Especial Soviético nº 2 acogió a 28.494 prisioneros. Del mismo modo se crearon otras prisiones en antiguos campos de concentración, controladas por británicos, estadounidenses y soviéticos. En ellas quedaron recluidos aquellos acusados de crímenes nazis cometidos durante la Segunda Guerra Mundial, a la espera de sus respectivos juicios, mientras se llevaba a cabo lo que el historiador Perry Biddiscombe denomina la "desnazificación" del país:

to describe the specific liquidation of the National Socialist Party (NSDAP) and the elimination of its influence, particularly through the arrest and incarceration of the party's senior personnel, plus the purging of party members from the German Government and the business management structure (Biddiscombe, 2007: 9).

Sin que haya constancia de crueldades similares a las vividas bajo el Tercer Reich, durante esta etapa del control soviético del campo, más de 7.000 personas murieron de malnutrición, enfermedad y de los efectos del aislamiento al que fueron sometidos²¹.

Durante este periodo el lugar sufrió cambios físicos para adaptarlo a las nuevas necesidades. El Campamento Especial Soviético nº 2 contaba con 250 soldados, y el número de prisioneros era muy inferior al del periodo de la guerra, por lo que únicamente se utilizó una parte del antiguo campo de concentración²².

Se aprovecharon espacios ya construidos. Una parte de las antiguas casernas volvieron a ser ocupadas por los nuevos prisioneros²³ y los soldados se instalaron en los antiguos edificios utilizados para la administración de lugar²⁴. La antigua fábrica DAW fue usada como espacio de trabajo en el que se instalaron garajes, talleres de coches, de fundición, herrería y soldadura, así como espacios de almacenamiento²⁵.

16. "Daw", en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 28 de julio de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/historischer-ort/konzentrationslager/daw>

17. "Armament factory", en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 15 de agosto de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/historischer-ort/konzentrationslager/ruestungswerk-gw-ii>

18. United States Holocaust Memorial Museum, "Buchenwald", en: *Enciclopedia del Holocausto*, consultado el 31 de agosto de 2023, <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/buchenwald>

19. "Zoological garden", en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 28 de julio de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/historischer-ort/konzentrationslager/zoologischer-garten>

20. La cabaña dedicada a la práctica de la cetrería de Buchenwald se abrió al público en 1940, cada domingo las SS ofrecían *tours* de una hora a los visitantes. De igual manera era habitual que se hiciesen álbumes de fotografías mostrando el campo de concentración, para un uso personal, para compartir con familiares o amigos, pero también oficial. Se mostraba con orgullo el lujo y en la limpieza del espacio censurando las condiciones de vida de los prisioneros. El historiador Ilse About hace una presentación y análisis de uno de esos álbumes, "Buchenwald finales del año 1943" en su artículo: "Buchenwald Jahresende 1943", en: *Une construction iconographique de l'espace concentrationnaire* (About, 2003).

21. "Establishment of the soviet special camp nº 2", en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 31 de agosto de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/chronologie/sowjetisches-speziallager/einrichtung>

22. "Garrison area", en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 28 julio de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/historischer-ort/sowjetisches-speziallager/garnisonsbereich>

23. "Inmate housing", en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 28 julio de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/historischer-ort/sowjetisches-speziallager/haeftlingsunterkuenfte>

24. "Garrison area", en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 28 de julio de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/historischer-ort/sowjetisches-speziallager/garnisonsbereich>

25. "Workshops", en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 28 de julio de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/historischer-ort/sowjetisches-speziallager/werkstattgelaende>

Pero también se edificaron nuevas dependencias para cumplir con las necesidades del momento, como el horno para la elaboración de pan²⁶ o el “Kultura” un espacio cultural para los oficiales y los soldados soviéticos²⁷.

En 1950 el Campo Especial Soviético cerró. 2.415 prisioneros fueron llevados ante la justicia, 264 pasaron a estar bajo custodia de los oficiales soviéticos y el resto, 7.073 personas, fueron liberadas²⁸.

Cuatro años después, en 1954, por orden de la antigua República Democrática Alemana (RDA), se comienza a construir el Monumento y Memorial Nacional de Buchenwald que fue inaugurado el 14 de septiembre de 1958. El Memorial se dedicó en exclusiva al recuerdo de los prisioneros políticos comunistas alemanes que fueron llevados al campo y a glorificar sus actos. En opinión de Volkhard Knigge, historiador y director del Memorial de Buchenwald desde 1994 hasta 2020, durante la etapa de control de la RDA el museo ofrece una historia manipulada de lo ocurrido en el lugar durante la Segunda Guerra Mundial (Knigge, 2004: 9-10). Aprovechando la popularidad de Buchenwald y su notoriedad por haber sido uno de los campos con más prisioneros políticos entre su población, el Memorial se convierte en una de las armas políticas de la RDA (Combe, 2013: 18). La visita al Monumento y Memorial Nacional de Buchenwald se convirtió en parada obligatoria para la educación de los jóvenes de Alemania del Este²⁹.

El discurso, en exceso partidista, comienza a popularizar algunos relatos inexactos sobre lo ocurrido en el campo, como el de su supuesta auto-liberación. Según esta versión, días antes de la llegada de la armada estadounidense, los prisioneros comunistas se amotinaron apoderándose del armamento de los soldados alemanes y tomaron el control del portón de campo revelándose contra los nazis. Una revisión de las narraciones y testimonios realizada años después concluirá que dicha rebelión no tuvo lugar (Rouhart, 2015).

Fue durante el período de la RDA cuando el campo sufrió su mayor cambio físico. En 1950 el Buró Político del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética (Politburó) decidió preservar solo algunas de las ruinas del antiguo campo de Concentración de Buchenwald ordenando derruir el resto de las edificaciones. Así fue como la mayor parte del antiguo campo desapareció³⁰. Se instalaron numerosas placas conmemorativas a lo largo de los restos que aún se mantenían en pie y se inauguró el museo de la “Resistencia antifascista”, en el edificio de la antigua lavandería (Marcuse, 2010).

En 1958 se termina la construcción, en la zona de colina de Ettersberg, a las afueras del campo original, del mayor monumento conmemorativo de los campos de concentración nacional socialistas en Alemania (Marcuse, 2010: 200). Se trata de un espacio que orienta al visitante “desde la muerte hasta la vida”. Por una pasarela por la que se baja hacia “la oscuridad del fascismo”, se llega hasta donde se muestran tres fosas comunes. Desde ese punto y por la misma pasarela se asciende hasta la Torre de la Libertad, ahora llamada El Campanario, en la que una escultura de bronce representa la victoria de los resistentes en el campo de concentración³¹.

Tras la reunificación alemana, en 1990 se reorientó la concepción del Memorial concentrándose en homenajear a todas las víctimas del campo y no únicamente a los prisioneros políticos (Marcuse, 2010: 200).

Como hemos visto, desde 1945, el lugar ha sufrido numerosos cambios físicos. Su extensión ha quedado reducida de manera considerable, desde lo que fue el campo y lo que

26. “Bakery”, en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 28 de julio de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/historischer-ort/sowjetisches-speziallager/baeckerei>

27. “Layout of the camp”, en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 25 de agosto de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/chronologie/sowjetisches-speziallager/aufbau>

28. “Establishment of the soviet special camp n° 2”, en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 25 de agosto de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/chronologie/sowjetisches-speziallager/einrichtung>

29. “History of the Buchenwald Memorial”, en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 09 de agosto de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/besuch/ausstellungen/gedenkstaetengeschichte>

30. “History of the Buchenwald Memorial”, en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 09 de agosto de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/besuch/ausstellungen/gedenkstaetengeschichte>

31. “History of the Buchenwald Memorial”, en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 09 de agosto de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/besuch/ausstellungen/gedenkstaetengeschichte>

ahora se mantiene del memorial de Buchenwald. Unas transformaciones que han llevado a la pérdida inevitable de los elementos que permitían identificar el espacio original. No solo por las mutaciones y el derribo de algunos edificios sino también por la falta de un mantenimiento adecuado. El escritor Jorge Semprún, superviviente de Buchenwald, en su obra *L'écriture ou la vie* narra sus impresiones cuando visita el campo en 1992, más de cuarenta años después de su llegada, explica:

Une chose m'avait frappé, aussitôt après avoir entendu le bruissement multicolore des oiseaux revenus dur l'Ettersberg. C'est qu'on ne voyait plus, au pied du versant, l'emplacement du Petit Camp de quarantaine. Que les baraquements en eussent été rasés, comme sur le reste de l'enceinte, cela ne me surprenait pas. Mais l'espace vide n'avait pas été maintenu: La forêt avait repoussé sur l'emplacement du Petit Camp. La forêt recouvrait désormais le block 56 où j'avais vu mourir Halbwachts et Maspero. Elle recouvrait l'emplacement du bloc 62, où j'étais arrivé le 29 janvier 1944 [...]" (Semprún, 1994: 389-390).

Fue durante el periodo del Campo Especial Soviético nº 2 cuando las casernas del Campo Pequeño fueron destruidas³². Semprún se encuentra ante un sitio donde ha vuelto la naturaleza y la vida, pero dónde ha desaparecido una parte de su historia.

En 1991 el Ministerio para la Educación, las Ciencias y el Arte de Turingia estableció una serie de directivas para la concepción del nuevo memorial, entre las que se encuentra el mencionar los tres usos anteriores del lugar, poniendo el acento, en especial, sobre el campo de concentración. El espacio se quedaría dividido en dos. Por un lado, el área dedicada a las exposiciones permanentes cuyo objetivo es didáctico y en el que se intenta facilitar la comprensión y sensibilizar sobre lo ocurrido y, por otro, el espacio del campo en sí mismo.

El lugar posee cuatro exposiciones permanentes. En primer lugar, la dedicada a dar a conocer el campo de concentración de Buchenwald desde 1937 hasta 1945, ubicada en el antiguo depósito de pertenencias y ropas de prisioneros del campo original. El espacio fue rehabilitado para ello y en él se explica el contexto histórico y político en el que surge el campo y su relación con la ciudad de Weimar. La exposición está acompañada de objetos originales, fotografías, testimonios de supervivientes... documentos que ayudan a ilustrar y comprender lo ocurrido en el lugar. Por otro lado, en el antiguo edificio de desinfección del campo original, se encuentra una exposición artística, con obras de antiguos prisioneros y artistas actuales que representan en su trabajo las consecuencias del nacionalsocialismo. En tercer lugar, la exposición permanente del Campamento Especial Soviético, instalada en un edificio de nueva construcción. En este espacio se muestran documentos originales, informes y objetos que ilustran el contexto socio político y las condiciones de vida de los reclusos. Los tres espacios expositivos se encuentran reunidos en una misma zona. Por último, situado en la zona del antiguo monumento de la RDA, está la exposición permanente de la historia del Memorial de Buchenwald, mostrando su recorrido desde 1945 hasta 1989.

Otros edificios, como las antiguas casernas de los SS también quedaron adaptados para las nuevas necesidades del memorial. Tras la Liberación, este sector sirvió como hospital para tratar a los enfermos y los supervivientes heridos³³. Actualmente la explanada situada frente a ellas sirve de parking para los visitantes y las construcciones acogen diversos servicios: el puesto de información, unos baños, las salas de reuniones para seminarios y actividades pedagógicas, la cafetería, los archivos, un cine y una estación para recargar los coches eléctricos³⁴.

El resto del campo, a excepción de espacios como el horno crematorio, la entrada principal o las celdas de detención, ha desaparecido. Solo quedan 7 edificaciones originales en la zona de prisioneros del antiguo campo de concentración, el resto fue destruido. Los elementos demolidos tras la liberación no han sido reconstruidos, lo que da un aspecto fantasmagórico al entorno, aunque se han realizado trabajos para visibilizar la presencia de las antiguas edificaciones. Ya sea con una alfombra de piedras claras, como en la explanada de los

32. "Inmate housing", en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 28 de julio de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/historischer-ort/sowjetisches-speziallager/haeftlingsunterkuenfte>

33. "SS casern", en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 15 de agosto de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/historischer-ort/konzentrationslager/ss-kasernen>

34. "What is where?", en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 29 de agosto de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/besuch/was-ist-wo>

barracones de los prisioneros, o reconstruyendo un muro bajo que permite entender la superficie del edificio desaparecido, tal y como sucede con la antigua caballeriza, lugar de ejecución de 8.000 prisioneros soviéticos entre 1941 y 1944³⁵. Se han visibilizado también restos entre la maleza, como una de las fuentes perteneciente a la zona residencias de los oficiales de las SS o el antiguo burdel.

El lugar muestra placas conmemorativas colocadas en distintos momentos y dedicadas a diferentes tipos de víctimas: a los prisioneros soviéticos (1945), los judíos (1993), las mujeres (2003), etcétera.

A diferencia de Oradour-sur-Glane, el campo de Buchenwald no se convierte directamente en memorial tras la guerra. Antes de que ello suceda, va a continuar estando en uso, lo que provoca un cambio en el espacio físico del lugar, con la transformación de elementos, la creación de otros nuevos o la destrucción de edificios y partes testimoniales. En Buchenwald con el paso del tiempo, los espacios van a ser modificados dependiendo de las necesidades a lo largo de su período de actividad.

Aceptando la destrucción y los cambios provocados por el paso del tiempo, el memorial pone de relieve ante el visitante la fragilidad del recuerdo y la necesidad de no olvidar. En él se ha apostado por no hacer una reconstrucción completa y evitar, en la medida de lo posible, la artificialidad. En el recorrido histórico de Buchenwald, es inevitable la pérdida de restos, la desaparición de testigos... y de que buena parte de lo ocurrido no llegue a saberse nunca.

3. AUSCHWITZ

Posiblemente el campo de concentración y exterminio más conocido y el más grande de Europa. Auschwitz fue un complejo construido en Oświęcim (Polonia), durante la Segunda Guerra Mundial. Se mantuvo en funcionamiento desde el 20 de mayo de 1940 hasta el 27 de enero de 1945. Se componía de 3 grandes campos, además de 45 campos satélites. Durante todo el período de su actividad siempre estuvo en obras, creciendo y haciendo mejoras en su gestión por parte de la SS.

En 1940 se construyó el primer y principal campo, Auschwitz I. En un principio se edificó para internar a opositores polacos al régimen nazi. Dos años más tarde comenzó a recibir otros tipos de presos, aumentando su tamaño³⁶. También albergó oficinas de la administración central del campo, los almacenes principales y espacios de trabajo de las compañías en las que los presos estaban forzados a trabajar. Había barracones destinados a dormitorios para los prisioneros, celdas y también se construyeron una cámara de gas y un crematorio³⁷. El campo disponía de una sala de experimentación pseudocientífica. Fue en el bloque 11 donde se empezó a ensayar en los prisioneros soviéticos y pacientes del hospital, con el Zyklon B, un pesticida con base de cianuro e irritante ocular, En 1941, por primera vez en el campo, 575 enfermos y personas discapacitadas fueron asesinados en la cámara de gas.

El cada vez mayor número de prisioneros hizo que Auschwitz I quedara pequeño, por lo que en 1941 se construyó el segundo campo, Auschwitz II o Auschwitz-Birkenau. En un principio Auschwitz II sirvió únicamente de prisión para prisioneros de guerra pero a partir de marzo de 1942, se comenzó a usar como un espacio de exterminio para la población judía, para llevar a cabo la "solución final"³⁸. Dieron comienzo entonces los asesinatos en masa³⁹.

Para poder llevar a cabo la construcción del nuevo campo, en la que participaron prisioneros soviéticos, la población civil que vivía en las inmediaciones fue expulsada y sus casas

35. "Horse stable/execution facility", en: *Buchenwald Memorial*, consultado el 28 de julio de 2023, <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/historischer-ort/konzentrationslager/pferdestall-erschuessungsanlage>

36. "Auschwitz I", en: *Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. Former German Nazi concentration and extermination camp*, consultado el 2 de septiembre de 2023, <https://www.auschwitz.org/en/history/auschwitz-i/>

37. "The functions", en: *Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. Former German Nazi concentration and extermination camp*, consultado el 2 de septiembre de 2023, <https://www.auschwitz.org/en/history/auschwitz-ii/the-functions/>

38. "Auschwitz II-Birkenau", en: *Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. Former German Nazi concentration and extermination camp*, consultado el 2 de septiembre de 2023, <https://www.auschwitz.org/en/history/auschwitz-ii/>

39. "The Final Solution", en: *Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. Former German Nazi concentration and extermination camp*, consultado el 2 de septiembre de 2023, <https://www.auschwitz.org/en/history/before-the-extermination/the-final-solution/>

quedaron destruidas. El campo estaba dividido en tres secciones (BI, BII y BIII) divididas a su vez en subsecciones. El conjunto estaba constituido por unos 300 barracones, con funciones de alojamiento y administrativas, además de cuatro cámaras de gas con sus correspondientes crematorios⁴⁰. Las vías del tren entraban en el campo para facilitar la distribución de los prisioneros y separar a los que se consideraban aptos para el trabajo de los que no reunían las condiciones físicas necesarias para ello; estos eran enviados a las cámaras de gas.

El más grande de los tres campos, construido en 1942, fue Auschwitz III o Auschwitz-Monowitz. Quedó destinado a la realización de trabajos forzados para el conjunto de compañías químicas IG Farbenindustrie AG. Monowitz, en la zona este del pueblo de Oświęcim, fue elegido por su ubicación, al abrigo de bombardeos de los aliados, con acceso directo al agua y a las materias primas, y cercano a las vías del tren. Pero también por la posibilidad de poder usar a los prisioneros como mano de obra, fabricando caucho sintético para las SS⁴¹. Aunque, según el testimonio de Primo Levi, superviviente del campo de Auschwitz-Monowitz, jamás salió un trozo de caucho del lugar (Levi, 2006: 101). Muchos morían de hambre y agotamiento debido a las condiciones de trabajo. Los prisioneros enfermos o incapaces para seguir trabajando eran llevados a Birkenau para ser ejecutados⁴². Durante los 5 años que estuvo en uso hubo cerca de 1.300 000 prisioneros, de los cuales murieron 1.100.000, en su mayor parte judíos (el 90 %).

La mayoría de los campos liberados antes de abril 1945 fueron completamente evacuados antes de la llegada de las tropas aliadas. Pero este no fue el caso de Auschwitz, por lo que, durante un periodo de tiempo, los prisioneros fueron dejados a su suerte sin comida y luchando contra el frío. El campo fue, finalmente, liberado el 27 de enero de 1945 por las tropas soviéticas (Marcuse, 2010: 188).

A diferencia de Buchenwald, Auschwitz no pasó por diferentes etapas antes de convertirse en museo. El 1 de mayo de 1945, un día después del suicidio de Hitler, el gobierno provisional de Polonia puso el campo de concentración de Auschwitz bajo la protección del Ministerio de la Cultura y de las Artes, con el fin de proteger el lugar y comenzar la concepción de un futuro museo (Marcuse, 2010: 192). Tadeusz Wąsowicz, antiguo prisionero del Auschwitz, junto con otros de los supervivientes empezaron a trabajar en su creación⁴³. El equipo hizo inventario del lugar, descubriendo que muchas de las estructuras del campo principal seguían en buenas condiciones, al igual que alguna caserna de madera de Birkenau, así como muchos objetos personales de los prisioneros que serían expuestos más tarde. Durante ese periodo se recuperaron y protegieron pruebas para los juicios de los crímenes cometidos por los nazis, que fueron enviadas a la Comisión de las Naciones Unidas para la Investigación de los Crímenes de Guerra en Cracovia. Wąsowicz y su equipo prepararon una exposición y rutas para los visitantes⁴⁴.

Durante la concepción del museo, debido al gran tamaño de los antiguos campos y a la dificultad que iba a suponer conservarlos, se decidió mantener únicamente Auschwitz I y Auschwitz II. Se consideró que estos elementos eran suficientes para transmitir la historia del lugar. Por lo que Monowitz y los campos satélites pertenecientes a Auschwitz no fueron conservados (Cywinski, 2013: 11).

40. "The construction of the camp", en: *Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. Former German Nazi concentration and extermination camp*, consultado el 2 de septiembre de 2023, <https://www.auschwitz.org/en/history/auschwitz-ii/the-construction-of-the-camp/>

41. "IG Farben", en: *Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. Former German Nazi concentration and extermination camp*, consultado el 2 de septiembre de 2023, <https://www.auschwitz.org/en/history/auschwitz-iii/ig-farben/>

42. "The functions", en: *Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. Former German Nazi concentration and extermination camp*, consultado el 2 de septiembre de 2023, <https://www.auschwitz.org/en/history/auschwitz-ii/the-functions/>

43. "The effort to create the Museum", en: *Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. Former German Nazi concentration and extermination camp*, consultado el 2 de septiembre de 2023, <https://www.auschwitz.org/en/museum/history-of-the-memorial/from-liberation-to-the-opening-of-the-memorial/the-effort-to-create-the-museum/>

44. "The effort to create the Museum", en: *Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. Former German Nazi concentration and extermination camp*, consultado el 2 de septiembre de 2023, <https://www.auschwitz.org/en/museum/history-of-the-memorial/from-liberation-to-the-opening-of-the-memorial/the-effort-to-create-the-museum/>

En 1946 comenzaron a hacerse visitas abiertas al público, siempre acompañados de un guía, de algunas partes de los campos de Auschwitz I y II. El recorrido pasaba por el portal con el cartel "*Arbeit macht frei*", el bloque 11, el muro de la Muerte, el reconstruido Crematorio I del campo base y lo que quedaba de los barracones de los prisioneros y las ruinas de los crematorios en Birkenau⁴⁵.

El 14 de junio de 1947, el parlamento polaco inauguró el nuevo museo (Marcuse, 2010: 192). En los primeros años estuvo dedicado, de manera especial, a conmemorar a las víctimas polacas y los mártires del fascismo. Al hacer parte del bloque comunista tras la guerra, el museo de Auschwitz exhibía un mensaje antifascista en el que se denunciaba, no tanto al régimen de Hitler, como a los gobiernos del bloque oeste. Durante los siguientes años las exposiciones fueron multiplicándose, pero el mismo discurso se mantuvo hasta 1990.

Tras la caída del muro de Berlín, en 1989, el museo sufrió cambios, no tanto en su forma, pero sí en su contenido (Szurek, 2013: 31-32). Durante los años 90 se modernizaron las exposiciones nacionales y las placas informativas. (Marcuse, 2010: 192). En 1979 el lugar fue declarado Patrimonio de la UNESCO⁴⁶.

En la actualidad, la visita al antiguo campo de Auschwitz comienza en Auschwitz I. Se trata de un espacio completamente restaurado y que acoge en los barracones acondicionados para ello, las diferentes exposiciones. Al igual que en el momento de su creación, la parte central del museo se encuentra en el campo antiguo de Auschwitz I (Szurek, 2013: 33).

Una idea que quedó planteada desde los inicios del museo, en 1945, fue la de albergar exposiciones nacionales, aunque hasta 1960 no comenzó a desarrollarse. Cada país participante se responsabiliza de los proyectos y de sus contenidos, que se van actualizando de tiempo en tiempo⁴⁷. Los temas suelen estar centrados en la relación de estos países y la de sus ciudadanos prisioneros que estuvieron encerrados en Auschwitz.

En los bloques de exterminio 4 y 5 se exponen en vitrinas objetos personales de los prisioneros, como sus zapatos, dientes, pelo, maletas, prótesis y elementos originales del campo como latas vacías de Zyklon B o las puertas originales de uno de los hornos crematorios. En el bloque 11, El Bloque de la Muerte, se visitan espacios reconstruidos, como una oficina de las SS, el espacio de las literas de los prisioneros, los baños y las celdas. Al igual que en 1946 sigue siendo visible el Muro de la Muerte, entre el barracón 10 y 11, y se puede visitar el Crematorio reconstruido, junto con la Cámara de gas. Este Crematorio y Cámara de gas son los únicos aún en pie del campo.

Tras recibir la información que se ofrece en estos espacios expositivos, los visitantes son invitados a deambular por lo que queda del campo de exterminio de Auschwitz Birkenau. Algunos de los antiguos barracones han sido conservados, para permitir a los visitantes imaginar las condiciones de vida de los prisioneros, pero de la mayor parte solo quedan las marcas de su emplazamiento y de las chimeneas. También se conserva la Sauna y el barracón principal Kanada, las zonas donde los prisioneros eran desnudados, despojados de sus pertenencias y desinfectados al llegar al campo. Este espacio también se utiliza como zona de exposición con objetos y fotografías de los prisioneros. Una serie de paneles proporcionan información sobre lo sucedido en estos lugares, como en las ruinas de las cámaras de gas y los crematorios destruidos por los nazis en 1945 antes de huir de Auschwitz, con el fin de ocultar las huellas de sus crímenes (Bourla, 2021: 50' 55").

Como decíamos, Auschwitz Monowitz no fue conservado. Hoy en día es una zona residencial de casas con jardines y senderos de tierra. Entre la vegetación aún se perciben restos del campo y de los búnkeres comidos por la hierba. Otra vida ha vuelto al lugar. Una situación que queda muy bien expresada en la película de Robert Thalheim *Am Ende kommen Touristen* (2007) que cuenta la historia de Sven, un joven que se ve obligado a hacer su

45. "Visiting the Auschwitz site", en: *Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. Former German Nazi concentration and extermination camp*, consultado el 2 de septiembre de 2023, <https://www.auschwitz.org/en/museum/history-of-the-memorial/from-liberation-to-the-opening-of-the-memorial/visiting-the-auschwitz-site/>

46. "Auschwitz Birkenau Campo nazi alemán de concentración y exterminio (1940-1945)", en: *UNESCO World Heritage Convention*, <https://whc.unesco.org/es/list/31>, consultado el 16 de septiembre de 2023.

47. "National Exhibitions", en: *Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. Former German Nazi concentration and extermination camp*, consultado el 14 septiembre 2023, <https://www.auschwitz.org/en/visiting/national-exhibitions/>

servicio civil en el centro interpretativo de Auschwitz. El film explora de diferentes maneras sobre la memoria del lugar. En el museo, el protagonista se sorprende por la imperceptibilidad de los restos y comenta que no da la sensación de que hubiese habido en ese lugar un campo de trabajos forzados por el que pasaron alrededor de 30. 000 personas (Thalheim, 2007: 45’28”-47’). Las referencias inteligibles de lo que hubo se han perdido.

El museo no ha dejado de ser objeto de debate. Cuando Primo Levi, superviviente de Auschwitz, revisita el campo en 1965, se expresa a propósito de lo que vio. Explica cómo Auschwitz II, que apenas fue alterado consigue transmitir lo que fue durante la guerra, un lugar de horror y miedo: “He sentido una angustia violenta [...] Aquí nada cambió” (Levi, 2006: 227). No obstante, su opinión sobre la transformación de Auschwitz I es muy diferente:

No me ha impresionado mucho visitar el Campo Central: el gobierno polaco lo ha transformado en una especie de monumento nacional, los barracones han sido limpiados y pintados, han plantado árboles, diseñado canchales. Hay un museo en el que se exponen miserables trofeos: toneladas de cabellos humanos, centenares de miles de gafas, peines, brochas de afeitarse, muñecas, zapatos de niños; pero no deja de ser un museo, algo estático, ordenado, manipulado. El campo entero me pareció un museo (Levi, 2006: 227).

Para Primo Levi, el lugar ha perdido su significado, no transmite lo que fue. Además de considerar irrespetuosa la exposición en vitrinas de objetos personales y cabellos de las víctimas; un aspecto que también ha sido debatido como veremos un poco más adelante. El museo transforma el campo base por completo. No se ha creado un espacio nuevo para servir a la explicación, ni se ha adaptado una pequeña parte dentro del antiguo campo, sino que se ha utilizado íntegramente el campo base para tal fin. Prácticamente todo el espacio del campo principal de Auschwitz, es un espacio “manipulado”, falto de la autenticidad del testigo presencial que debería de dotar a un espacio de memoria.

A nivel histórico y socio-político el campo de Auschwitz es muy importante. Como hemos dicho antes fue el mayor campo de concentración de Europa y el más mortífero, pero también es el más visitado (Cywinski, 2013:17). Más de 1.000.000 personas visitan Auschwitz al año desde 2007 y en 2019 llevó a superar los 2.000.000⁴⁸. Las causas de este aumento son la aparición de subvenciones para visitas escolares, pero también el estreno de producciones o libros que hablan de Auschwitz, como la película de S. Spielberg *La lista de Schindler*, basada en la novela *El arca de Schindler* de Thomas Keneally (Fernández, 2021: 151). El auge de relatos de ficción puede conducir a la creación de lo que denomina la historiadora Alyson Landsberg, una “memoria protésica”, con toda su capacidad de manipulación y de creación de subjetividad (Landsberg, 2004: 2) y transmitir una versión distorsionada de la historia, tal y como expresa la historiadora y antigua guía del museo Auschwitz, Anna Sommer:

In many circles the Holocaust became mythologized. Sometimes entire communities build their vision and understanding of the past events on Hollywood productions or stories like Anne Frank. [...] It inevitably leads to misunderstanding and misinterpretation of history (Sommer, 2013: 92).

Una idea que recoge también la superviviente de Auschwitz y política francesa Simone Veil en su autobiografía, *Une vie* (Veil, 2007: 272-273).

El aumento cada vez mayor de visitantes ha convertido el lugar en un espacio más turístico, que en un lugar de recogimiento. Una cuestión que señala de manera acertada el periodista Hubert Prolongeau explicando, tras recorrer el museo Auschwitz, cómo fue la experiencia. Critica el gran número de visitantes que entorpecían la comprensión del Monumento y la falta de interés real que mostraban por el lugar y las víctimas (Prolongeau, 2023). En *Am Ende kommen Touristen* se hace un apunte a la situación del museo Auschwitz, y sobre cómo este se ha convertido en una atracción turística desprovista de valor. La película muestra muy bien el desequilibrio existente entre el objetivo que se supone que tiene que tener ese lugar, el de servir de monumento memorial que responde a un deber moral y el divertimento para un

48. Desde la pandemia de COVID 19 el número de visitantes ha disminuido, pero parece remontar en los últimos tiempos superando de nuevo el millón de visitantes en 2022. “Attendance”, en: *Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. Former German Nazi concentration and extermination camp*, consultado el 12 de octubre de 2023, <https://www.auschwitz.org/en/visiting/attendance/>

turismo masivo⁴⁹. Eso se puede ver con la exposición de los objetos, la entrada y salida rápida de visitantes y la tienda de souvenirs con tarjetas postales del campo que se muestran en la película (Thalheim, 2007: 10’24”- 13’24”).

Pero los reproches a la falta de respeto no van dirigidos solo a los visitantes, también al propio museo. Como hemos visto antes, Primo Levi criticó la exposición en vitrinas de objetos personales de las víctimas, incluyendo el pelo que les fue cortado, a algunos tras haber sido asesinados en las cámaras de gas. Una cuestión también abordada por Francisca Ramón Fernández, quien cuestiona el turismo en campos de concentración y particularmente en Auschwitz, así como la exposición de objetos personales de las víctimas, al igual que la posibilidad de que los visitantes puedan tomarse fotos en cualquier zona del museo, a excepción de la vitrina con el cabello:

Consideramos que también es una falta de respeto la exhibición que se realiza de objetos personales, y la permisión de la toma de imágenes en todo momento durante la visita del campo de concentración. Tan solo se prohíbe hacer fotografías en la sala donde se encuentran restos del cuerpo humano, como, por ejemplo, el pelo, que se muestra a través de las cristaleras, produciendo una impresión totalmente espeluznante (Fernández, 2021:152).

Por el contrario, otros autores defienden la exposición de esos objetos aludiendo a la autenticidad del museo (Cywinski, 2013:13-14), pero es evidente el debate abierto entre la autenticidad y el respeto a las víctimas.

El museo Auschwitz también ha tomado decisiones polémicas, como la colocación de duchas a la entrada del campo para combatir la ola de calor en 2015. Debido a la falta de techado en las zonas exteriores, la dirección decidió colocar aspersores para prevenir los golpes de calor. Lo que sorprendió e indignó a muchas personas, quienes lo consideraron una falta de respeto hacia los prisioneros del lugar al recordar a las cámaras de gas; pareciendo que se valorara más el bienestar de los visitantes que la memoria de las víctimas⁵⁰.

El historiador británico Tim Cole denuncia la banalización del pasado y su transfiguración en Auschwitz, debido al turismo y la creación de un espacio turístico en un lugar de memoria. Cole se refiere a Auschwitz I, como “Auschwitz land” (Cole, 2000: 115) por su paralelismo con espacios de ocio concebidos en exclusiva para el entretenimiento de los visitantes.

4. STOLPERSTEINE

Stolpersteine es una obra del artista berlinés Gunter Demnig, creada para rendir homenaje a las víctimas del Nacional Socialismo. El término *Stolpersteine* que podría traducirse como “la piedra que hace tropezar” muestra de manera clara la intención de Demnig. La obra está constituida por monumentos individuales consistentes en bloques de cemento cuadrados de 9,6 cm x 9,6 cm x 10 cm sobre cuya superficie se coloca una placa de latón del mismo tamaño. En el metal quedan escritas las palabras “Aquí vivió” junto con el nombre de la persona homenajeada, su fecha de nacimiento, la de su arresto y una pequeña explicación de lo que le sucedió después como víctima del nazismo. Cada pieza queda instalada frente al último lugar conocido de residencia de las víctimas o del lugar de su arresto.

La idea de homenajear a las víctimas en su lugar de residencia y no en el lugar de ejecución toma forma por primera vez en 1990 cuando conmemora la memoria de los Romaníes y Sinti víctimas del nazismo en Colonia, escribiendo con pintura blanca “*Mayo 1940: 1.000 Romaníes y Sinti*” desde el lugar de residencia de esas personas hasta la estación de tren, desde la que fueron deportados.

El proyecto comenzó oficialmente en 1996, en Kreuzberg (Berlín). Por primera vez, 51 *Stolpersteine* fueron colocados de forma ilegal por Demnig (Demnig, 2018: 88). No fue hasta el año 2000 cuando pudo hacerse de manera regular y legal su instalación. A principio de 2022 más de 90.000 *Stolpersteine* habían sido distribuidos en más de 25 países de Europa⁵¹.

49. En un momento dado, cuando Sven le comenta a Ania (guía del museo) que le llama la atención la gran cantidad de visitantes en el campo, ella le responde: “Es fin de semana” (Thalheim, 2007, 12’29”).

50. “BBC Redaction, ¿Por qué son polémicos los aspersores instalados en el campo de concentración de Auschwitz?”, en: *BBC*, consultado el 2 de octubre de 2023, https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150901_auschwitz_polonia_polemica_aspersores_duchas_ac

51. “Steps”, en: *Stolpersteinee site*, <https://www.Stolpersteinee.eu/en/steps>, consultado el 24 de septiembre de 2023.

Para Demnig es muy importante crear monumentos para cada una de las personas homenajeadas. El artista explica que la obra evita que sean reducidas a números abstractos y volver comprensible, tangible, la cantidad de víctimas. Es una manera de sacarlas del olvido y reconocer su identidad. Cada una de ellas tiene un nombre, una historia, un barrio al que pertenece (Demnig, 2013).

Al igual que en los tres casos anteriores, puede decirse que *Stolpersteine* se trata de un lugar de memoria, pero su concepción es muy distinta. En primer lugar, porque parte de una iniciativa privada. Por otro lado, el espacio que ocupa no queda restringido a un solo lugar. Además, el homenaje se rinde de manera individual y no colectiva.

En un principio era el propio Demnig quien se ocupaba de todo el proceso, desde la investigación sobre la historia de las víctimas homenajeadas, hasta la elaboración y la instalación de cada pieza. Pero la magnitud que ha ido tomando al proyecto, con el paso del tiempo, ha llevada a que el artista establezca una colaboración con quienes desean participar en él. Además, muchas veces las propuestas para la instalación de *Stolpersteine* surgen de personas o instituciones que quieren promueven en el homenaje.

Un ejemplo del modelo de actuación en los últimos tiempos de la obra Demnig es el que se desarrolló en 2017, cuando se instalaron los primeros *Stolpersteine* en las ciudades francesas de Burdeos y Bégles. En esta ocasión la iniciativa partió, dentro de la Université Bordeaux Montaigne de Hélène Camarade y Claire Kaiser, profesoras del Departamento de estudios germánicos, quienes formaron un equipo integrado por los profesores Nicolas Patin (profesor de Historia contemporánea), Pierre Baumann (profesor de Artes Plásticas), además de dos alumnos de estudios germánicos, Alyson Saldot y Samuel Amiel y dos de Artes Plásticas, sector del equipo del que tuve el honor de forma parte junto a Florence Monchanin-Lion.

Para que el proyecto pudiera llevarse a cabo se requirió de un trabajo de investigación no siempre sencillo, a través de diferentes fuentes: archivos municipales, asociaciones de víctimas, además de testimonios de testigos y familiares. Una vez obtenida la información necesaria, el equipo se puso en contacto con la asociación *Stolpersteine* a través de su página web⁵² y se pidieron los permisos oportunos a las autoridades competentes para instalar los adoquines en la vía pública. En esta ocasión los homenajeados eran diez personas: Una familia polaca judía de 5 miembros que fue a Burdeos huyendo del nazismo: Abraham, Chana, León Henri, Bernard y Roland Baumgard. Una pareja de resistentes y comunistas franceses que imprimía panfletos antinazis: Paula y Raymond Rabaux y tres activistas austriacos que durante la Guerra civil española estuvieron en las Brigadas internacionales y que después formaron parte de la Resistencia en Burdeos: Alfred Loner, Alfred Gottfried Ochshorn y Fritz Weiss (Baumann, Camarade, Kaiser, Patin, 2018).

El día de la colocación de los monumentos se celebró en cada uno de los lugares de su instalación, una ceremonia a la que se invitó a aquellos familiares y allegados de las personas homenajeadas que pudieron ser localizadas durante el proceso de investigación. También se ofreció la oportunidad de asistir a los vecinos del barrio y a todos aquellos que estuvieran interesados en participar. El protocolo que se siguió fue el habitual en todos los casos, en primer lugar, se instalaron los adoquines, por parte de Gunter Demnig. Acto seguido, en un pequeño discurso, se habló de las personas homenajeadas en un acto de reconocimiento a las víctimas. Esta celebración permite que entre todos los asistentes: los promotores del homenaje, el artista, los familiares y amigos de las víctimas, los vecinos del barrio, los dueños de los comercios de la zona y todos los pasean por el lugar y se paran a mirar, se establezca un contacto en plena calle; en el que junto a la actual vida cotidiana se revive el pasado. Esto puede provocar reacciones diversas, a veces llenas de reconocimiento y emoción hacia las víctimas, por parte de las personas que viven, trabajan o circulan a diario por el lugar. Pero también otras reticentes a conocer el pasado y aceptar que en el espacio donde vive tuvieron lugar actos terribles o considera que el pasado debe dejarse atrás y no revivirse en el día a día⁵³. No es lo mismo reconocer lo ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial de manera

52. El coste es de 120 euros por adoquín, que sirven para cubrir el coste de los materiales y la mano de obra.

53. Se dieron este tipo de afirmaciones durante la ceremonia llevada a cabo en Burdeos, cuando se conmemoraba la memoria de 5 miembros de la familia Baumgard. Fueron arrestados, deportados a Auschwitz y asesinados. Una persona que residía en el momento del homenaje en el mismo edificio en el que vivió aquella familia negaba que eso fuera verdad.

colectiva que poner nombre a las víctimas y reconocer que le sucedió a alguien que vivió en tu ciudad e incluso en la misma casa que tú. La relación con el pasado se vuelve más directa. El pasado, un pasado quizá incómodo, se hace presente en tu calle y en el espacio que habitas.



Figura 1
Stolpersteine de los tres austriacos resistentes (Burdeos), 2022, fotografía Julia Unzueta

Stolpersteine, “la piedra con la que tropiezas”, pretende hacernos pensar y revivir el pasado ayudando a recordar y a convivir con él en la vida cotidiana. Demnig toma prestada una frase de un alumno de un colegio que, según el artista, dió la definición más bella de su obra: “Non, non, on ne risque pas de trébucher, c’est avec nos têtes et nos cœurs que nous butons sur les pavés” (Demnig, 2018: 93).

Existen algunas voces contrarias a la forma que toman estos monumentos y que consideran que colocarlos en el suelo, para que la gente pueda pisarlos es una forma de degradar a las víctimas y de faltarles al respeto. Demnig respondió al respecto explicando, por un lado, que la opción de colocarlos en las fachadas no fue contemplada, entre otras razones por la dificultad que supondría obtener los permisos de los propietarios de los edificios, complicando las posibilidades de su instalación. Mientras que el suelo de la calle, al ser un espacio público solo necesitaría del permiso de los ayuntamientos. Además, su colocación en el suelo se planteó como esencial para la obra. El artista se inspiró en las losas funerarias situadas en los suelos de las iglesias, grandes y difíciles de sortear sin pisarlas. De alguna manera pasar entre ellas y leer sus nombres es honrar a esas personas fallecidas. Así, cuando se comenzaron a colocar los primeros *Stolpersteine*, Demnig se dio cuenta de que, al encontrarse estos monumentos en el suelo, quienes quisieran leer las inscripciones del adoquín deberían inclinarse ligeramente haciendo, de manera inconsciente, una pequeña reverencia a la persona homenajeada (Demnig, 2018: 93).

El material expuesto en estos adoquines, al ser de latón y al estar colocados en zonas exteriores, va sufrir cambios con el paso del tiempo. Por un lado, tenderá a oscurecerse, pero también el frotamiento de las suelas del calzado lo pulirá y hará que las placas brillen, haciéndolos más visibles. Hoy por hoy existe una voluntad de cuidado en su mantenimiento, a través de grupos de voluntarios que cada 27 de enero, en el día mundial de las víctimas de Holocausto, se reúnen para limpiarlos (Camarade, 2018: 82).



Figura 2
Stolpersteine de la familia Baumgard (Burdeos), 2021, fotografía Julia Unzueta

A diferencia de los otros monumentos tratados en este artículo, *Stolpersteine* no está pensado, al menos en su concepción original, para los visitantes que de manera expresa acuden a verlo. Además, por su tamaño pueden pasar desapercibidos. Estos pequeños adoquines con los que uno se tropieza, muestran a las personas del barrio quienes fueron sus vecinos y que ocurrió unos años atrás en ese mismo lugar. Los espacios cotidianos y familiares se convierten en anfitriones del pasado y la memoria.



Figura 3
Stolpersteine encontrado en Florencia, 2022, fotografía Julia Unzueta

Pero, desde hace un tiempo existe una aplicación llamada *Stolpersteine NRW*, por el momento solo activa en Alemania, que contiene la información sobre las personas conmemoradas, con indicaciones de la ubicación de los adoquines en cada ciudad. Estos monumentos, que por su forma y tamaño pueden pasar desapercibidos a aquellas personas que no conozcan su localización, se hacen de este modo, más accesibles. La aplicación permite buscar un *Stolpersteine* específico, pero también propone rutas a seguir de entre 500 m y 3 km. En ellas, a través de la historia de una o varias de las personas a las que están dedicados, se hace un relato de la situación del lugar en la época en la que se produjeron los acontecimientos; creando en la ciudad espacios de memoria y paseos del recuerdo⁵⁴.

5. HACIA LA TRANSFORMACIÓN Y EL OLVIDO

Hemos realizado un recorrido por estos cuatro espacios dedicados al “deber de memoria” mostrando los acontecimientos que dieron lugar a su creación, deteniéndonos en los detalles de lo ocurrido en ellos, para comprender su significado.

Marc Augé, entiende el deber de memoria como “el deber de los descendientes y tiene dos aspectos: el recuerdo y la vigilancia. La vigilancia es la actualización del recuerdo, el esfuerzo por imaginar en el presente lo que podría semejarse al pasado [...]” (Augé, 2019: 102). Cada uno de estos espacios, a pesar de los diferentes modelos formales de los que surgen

54. “About the Project”, en: *Stolpersteine.wdr*, <https://Stolpersteine.wdr.de/web/en/about-project>, consultado el 12 de octubre de 2023.

comparten, sin duda, este planteamiento de partida. Pero, como hemos visto, cada uno de ellos va a verse afectado por su propia historia, por sus características físicas, por el momento de su creación y por su valor histórico y simbólico. ¿En qué medida el paso del tiempo ha desdibujado sus objetivos iniciales y los ha transformado? y ¿de qué manera el tiempo transcurrido desde su creación hasta el momento actual ha supuesto un cambio en la percepción de los acontecimientos por parte de quienes acuden o participan en ellos?

Hemos visto en Oradour-sur-Glane cómo, a pesar de los esfuerzos por mantener intacto el lugar, las labores de consolidación, imprescindibles para su conservación han trastocado la autenticidad que tanto se ha querido preservar. También que el coste de su mantenimiento supone un importante condicionante para preservar la totalidad del monumento, en un futuro inmediato. A lo que se añade una pérdida, cada vez mayor, del interés oficial y de “reconocimiento” del lugar, a medida que los supervivientes han ido desapareciendo.

En Buchenwald, los distintos usos que tuvo el lugar, tras la finalización de la guerra motivaron la paulatina pérdida de los elementos originales y de una serie de transformaciones físicas en el lugar. “Pero la memoria oficial necesita monumentos: estetiza la muerte y el horror” (Augé, 2019: 102). En consecuencia, la desaparición de ciertas partes que impiden la percepción de su pasado. Una metamorfosis que de manera irremediable moldea el recuerdo de lo que allí sucedió.

Por lo que se refiere a Auschwitz, no solo muestra las consecuencias de las transformaciones del espacio, al igual que en Buchenwald. El museo ha sido cuestionado por los propios supervivientes, por el tratamiento poco respetuoso en algunos aspectos relacionados con las víctimas. Por otro lado, también se ve con recelo por parte de historiadores y supervivientes, el uso de la ficción, sobre todo cinematográfica, relacionada con la vida en el campo y el riesgo de que perdure una memoria protésica y manipulada. A ello se añade la popularidad del lugar para el turismo masificado, dificultando el acto de memoria y de vigilancia del recuerdo que el espacio pretendía en su concepción inicial.

En cuanto a *Stolpersteine*, a pesar de responder a un modelo de “deber de memoria” más reciente, no por ello ha comenzado a acusar algunos cambios en los poco más de veinticinco años de su creación. Desde la idea inicial promovida de manera exclusiva por Gunter Demnig, a la creciente demanda de la instalación de estos monumentos que implica nuevos actores, institucionales o particulares. Por no hablar de la creación *Stolpersteine NRW*. Quizá sea inevitable que los itinerarios sugeridos por la aplicación informática desemboquen en la creación de rutas turísticas y lugares de encuentro en los que hacerse selfies o grabar videos para distribuirlos en redes sociales; y que, como sucede en Auschwitz, se establezca de manera generalizada una relación trivial con el monumento, sustrayéndole la esencia del lugar de memoria con la que fue creado.

Vemos, por lo tanto, que, de uno u otro modo, las transformaciones físicas o conceptuales parecen inevitables y que, en el proceso de estos cambios, aunque la vigilancia que actualice el recuerdo se pretenda mantener, éste también es mutable, por el inevitable paso del tiempo. La relación directa con los hechos que protagonizaron los lugares sobre los que hemos tratado en estas páginas y lo que se pretende recordar, de manera inevitable va a desaparecer y los actos cometidos, poco a poco, se sienten cada vez más lejanos y ajenos: “los recuerdos son moldeados por el olvido como el mar moldea los contornos de la orilla” (Augé, 2019: 27). La percepción sobre el devenir de estos monumentos pueda resultar perturbadora para quienes, de manera directa o indirecta, tuvieron relación con aquellos acontecimientos y en su memoria guardan el recuerdo de lo vivido o lo narrado.

El desapego emocional con estos monumentos por parte de quienes los visiten en unos años, será cada vez mayor. Hoy en día, con independencia de la idea del decoro que cada uno tenga, a nadie escandaliza demasiado el que los turistas se paseen por el Coliseo de Roma y se hagan fotografías, parodiando la actitud con la que entienden que se decidía la vida o la muerte de personas, en espectáculos sangrientos y crueles. Son sucesos tan alejados de nuestro tiempo que ya no nos afectan y rara vez conmueven. Pero el monumento sigue en pie. Aunque despojado de su significado inicial, es testigo, no solo de lo sucedido cuando fue construido cumpliendo con su razón de ser; también de todo lo que fue después y de lo que es hoy. A pesar de que, como decíamos al inicio, su valor haya cambiado.

Como en un palimpsesto, el tiempo destruye para volver a construir sobre lo destruido. El tiempo transforma y esculpe los objetos dotándoles de nuevas identidades que se superponen a las primigenias, como bien expresa Marguerite Yourcenar al referirse al paso del tiempo como gran escultor:

en ocasiones, la erosión debida a los elementos y a la brutalidad de los hombres se unen para crear una apariencia sin igual que ya no pertenece a escuela alguna ni ningún tiempo: sin cabeza, sin brazos separada de su mano recientemente hallada, desgastada por todas las ráfagas de las Espóradas, la Victoria de Samotracia es ahora menos mujer y más viento de mar y cielo (Yourcenar, 1989: 67-68).

Así, el paso del tiempo ha transformado, y lo continuará haciendo, estos lugares, despojándolos poco a poco de la vigilancia de la actualización del recuerdo para el que fueron creados. Al igual que lo hará con la percepción que se tenga de ellos, con los intereses y la mentalidad de quienes los visiten. Pero mientras el monumento se mantenga y perviva, con las aportaciones de los nuevos significados que pueda adquirir, con sus mutilaciones y sus incorporaciones, será posible que "cada llaga nos ayuda a reconstruir un crimen y a veces a remontarnos hasta sus causas" (Yourcenar, 1989: 68). Paulatinamente la memoria y el recuerdo irán desapareciendo para dejar paso a la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- ABOUT, Ilse. "Buchenwald Jahresende 1943. Une construction iconographique de l'espace concentrationnaire", *Les cahiers du judaïsme. La Shoah: images témoins, images preuves*, 15, 1ª ed., Paris: Alliance israélite universelle, 2003; pp. 14-39.
- AUGÉ, Marc. *Las formas del olvido*. 2ª ed., Barcelona: Gedisa, 2019.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. 1ª ed., Paris: Éditions de l'Étoile. Gallimard, Le Seuil, 1980.
- BAUMANN, Pierre; CAMARADE, Hélène; KAISER, Claire; PATIN, Nicolas (dirs.). "Le mémorial des *Stolpersteine* en France et en Allemagne", *Allemagne d'aujourd'hui'hui*, 225, 1ª ed., Lille: Association pour la connaissance de l'Allemagne d'aujourd'hui, 2018.
- BIDDISCOMBE, Perry. *The Denazification of Germany: A History, 1945–1950*. 1ª ed., (s/l.): Tempus, 2007.
- BOURLA, Charles. *Auschwitz: Les traces cachées*. RMC Production, 54', 2021.
- CARAMADE Hélène. "Le mémorial de *Stolpersteine*. Histoire, enjeux et phénomènes d'appropriation", en: P. Baumann, H. Camarade, C. Kaiser, N. Patin (dirs.), "Le mémorial des *Stolpersteine* en France et en Allemagne", *Allemagne d'aujourd'hui'hui*, 225, 1ª ed., Lille: Association pour la connaissance de l'Allemagne d'aujourd'hui, 2018; pp. 87-97.
- CARAMADE Hélène. "L'usure de la mémoire. L'empreinte du temps sur les mémoriaux de la Seconde Guerre mondiale", en: A. Beaufort, P. Baumann, *L'usure. Excès d'usage et bénéfiques de l'art. La chaleur de l'usure*, 1ª ed., Bordeaux, Bruxelles: Presse Universitaires de Bordeaux et Académie Royale de Beaux-Arts de Bruxelles, 2016; pp. 116-129.
- CAPLAN, Jane; WACHSMANN, Nikolaus (dirs.). *Concentration Camps in Nazi Germany: The New Histories*. 1ª ed., New York: Routledge, 2010.
- COLE, Tim. *Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler. How History Is Bought, Packaged, and Sold*. 2ª ed., New York: Routledge, 2000.
- COMBRE, Sonia. "Le mémorial de Buchenwald", *Témoigner. Entre Histoire et Mémoire*, 114: "Sites mémoriels", Frediano Sessi (dir.), Paris: Ed. Mémoire d'Auschwitzasbl et Éditions Kimé, 2013 ; pp. 16-29.
- CYWINSKI, Piotr M. A. "Auschwitz, site mémorial au XXIe siècle: réalités, enjeux, questions", *Les cahiers Irice* 2011, 1, 7, Paris: IRICE, 2011; pp. 9-25.
- DEMNIIG, Gunter. "Les *Stolpersteine* sont l'œuvre de toute une vie", en: P. Baumann, H. Camarade, C. Kaiser, N. Patin (dirs.), "Le mémorial des *Stolpersteine* en France et en Allemagne", en: *Allemagne d'aujourd'hui'hui*, 225, 1ª ed., Lille: Association pour la connaissance de l'Allemagne d'aujourd'hui, 2018; pp. 87-97.

- DEMNIIG, Gunter. "'Stolpersteine' (stumble blocks): Tracks and paths: Gunter Demnig at TEDxKoeln", en: *Youtube*, canal: TEDx Talks, 2013, consultado el 24 de septiembre de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=VLuGXu3Gzl>
- FOUCHE, Jean-Jacques. "L'aura des ruines d'Oradour", *Les cahiers Irice* 2011, 1, 7, Paris: IRICE, 2011; pp. 63-72.
- GRANDCOING, Philippe; RABATE, Adeline. "L'exemple d'Oradour-sur-Glane", en: *Dailymotion*, canal: Ministère de la culture, 2016, <https://www.dailymotion.com/video/x43ws7q>, consultado el 27 de julio de 2023.
- HENSEL, Florian. *Le Lingekopf de 1915 à nos jours*. 1ª ed., Colmar: Editions Jérôme Do Bentzinger, 2013.
- KNIGGE, Volkhard. "Instead of a Foreword: The Case History of an Exhibition", en: *Buchenwald Concentration Camp, 1937-1945: A Guide to the Permanent Historical Exhibition*, 1ª ed., Göttingen: Wallstein Verlag, 2004; pp. 9-14.
- LANDSBERG Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. 1ª ed., New York: Columbia University Press, 2004.
- LEDOUX, Sébastien. "Des «origines» du «devoir de mémoire» aux sources de la mémoire de la Shoah: historiciser la mémoire de son oubli", *e-Storia*, 41, 2022, <https://journals.openedition.org/framespa/13397>, consultado el 14 de septiembre de 2023.
- LEVI, Primo. *Trilogía de Auschwitz*. 4ª ed., Barcelona: El Aleph Editors, 2006.
- MARCUSE, Harold. "The Afterlife of the Camps", en: J. Caplan, N. Wachsmann (dirs.), *Concentration Camps in Nazi Germany: The New Histories*, 1ª ed., New York: Routledge, 2010; pp. 186-211.
- PETIT, Franck. "Conservation des ruines d'Oradour-Sur-Glane : le maire et le président de l'association des martyrs à l'Élysée", *France 3*, 15 de marzo, 2023, <https://france3-regions.francetvinfo.fr/nouvelle-aquitaine/haute-vienne/conservation-des-ruines-d-orateur-sur-glane-le-maire-et-le-president-de-l-association-des-martyrs-a-l-elysee-2733050.html>, consultado el 27 de julio de 2023.
- PROLONGEAU, Hubert. "Qu'avez-vous vu à Auschwitz?", en: *Voxeurop*, (s/f.), <https://voxeurop.eu/fr/quavez-vous-vu-a-auschwitz/>, consultado el 1 de octubre de 2023.
- RAGOT, Gilles. "La renaissance d'un village martyr: le nouvel Oradour (1/2)", *Youtube*, canal: Centre de la mémoire d'Oradour-chaîne officielle, 2022, consultado el 27 de julio de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=Rr8rKXEm5rk>
- RAMÓN FERNANDEZ, Francisca. "Turismo enfocado a campos de concentración: el caso de Auschwitz-Birkenau. Recordar la historia para no repetirla", *Revista PH 105*, Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Consejería de Turismo, Cultura y Deporte, 2022; pp. 151-154.
- REZA, Yasmina. *Serge*. 1ª ed., Barcelona: Editorial Anagrama, 2021.
- ROUHART, Jean-Louis. "L'(auto ?)-libération des prisonniers du camp de concentration de Buchenwald vue par les historiens allemands", *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 120, 2015, <https://journals.openedition.org/temoigner/2235>, consultado el 20 de agosto de 2023.
- SEMPRÚN, Jorge. *L'écriture ou la vie*. 1ª ed., Paris: Gallimard, 1994.
- SESSI, Frediano (dir.). *Témoigner. Entre Histoire et Mémoire*. 114: "Sites mémoriels", 1ª ed., Paris: Mémoire d'Auschwitz asbl et Éditions Kimé, 2013.
- SOFISKY, Wolfgang. *L'Organisation de la terreur. Les camps de concentration (1993)*. 1ª ed., Paris: Calmann-Levy, 1995.
- SOMMER, Anna. "Auschwitz Today: Personal Observations and Reflections about Visitors to the Auschwitz-Birkenau State Museum and Memorial", *Les cahiers Irice* 1, 7, 2011, Paris: IRICE; pp. 87-94.

- STAROBINSKI, Jean. *L'invention de la liberté: 1700-1789*. 2ª ed., Genève, 1987.
- STEIN, Harry (dir.). *Buchenwald Concentration Camp, 1937-1945: A Guide to the Permanent Historical Exhibition*. 1ª ed., Göttingen: Wallstein Verlag, 2004.
- SZUREK, Jean-Charles. "Le musée d'Auschwitz revisité", en: *Témoigner. Entre Histoire et Mémoire*, 114: "Sites mémoriels", Frediano Sessi (dir.), Paris: Ed. Mémoire d'Auschwitz asbl et Éditions Kimé, 2013 ; pp. 30-34.
- THALHEIM Robert. *Am Ende kommen Touristen*. 23/5 Filmproduktion GmbH y Kleinf Fernsehspiel, 85', 2007.
- VEIL, Simone. *Une vie*. 1ª ed., Paris: Éditions Stock, 2007.
- WACHSMANN, Nikolaus. "The dynamics of destruction: The development of the concentration camps, 1933-1945", en: *Concentration Camps in Nazi Germany: The New Histories*, 1ª ed., New York: Routledge, 2010; pp. 17-43.
- WHITE, Joseph Robert. "Introduction to the Early Camps", en: *Early Camps, Youth Camps, and Concentration Camps and Subcamps under the SS-Business Administration Main Office (WVHA), Encyclopedia of Camps and Ghettos, 1933-1945*, 1ª ed., Bloomington: Indiana University Press, 2009; pp. 3-16.
- WIEVIORKA, Annette (dir.). "Le futur d'Auschwitz", *Les cahiers d'Irice* 2011/1 (nº 7), Paris: IRICE, 2011; 128 p.
- YOURCENAR, Marguerite. *El Tiempo, gran escultor*. 1ª reimpresión. Madrid: Alfaguara Literaturas, 1989.

Viaje por la *Unidad del mundo* de José Antonio Cáceres (del macrocosmos al microcosmos)

Journey through the *Unidad del mundo*
of José Antonio Cáceres
(from macrocosm to microcosm)

David Pavo Cuadrado

Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
Facultad de Bellas Artes - Arte Ederren Fakultatea
Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología
Eskultura eta Arte eta Teknologia Saila
Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas-Artes
Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes CIEBA
<https://orcid.org/0000-0002-6755-6332>
davidpavocuadrado@gmail.com

BIBLID [ISSN: 1137-439X, eISSN: 2243-9940 (2023), 41, 133-157] Recepción: 17.10.2023
Aceptación: 20.11.2023

Resumen: Unidad del mundo es una obra de poesía visual de José Antonio Cáceres realizada entre 1972 y 1974, en el momento central de la década 1966-1976 en la que desarrolla el grueso de su poesía experimental. Aborda el propósito abarcador de lo que su título precisa, la unidad del mundo, y lo hace desde la mirada del Hombre y mediante los fenómenos de la realidad. La narración visual que desarrolla posibilita un viaje, de lo macrocósmico a lo microcósmico, en el que se transita por los paisajes de los mundos que constituyen la Unidad del mundo en concepción de José Antonio Cáceres.

Palabras clave: Unidad del mundo. José Antonio Cáceres. Poesía visual. Narrativa experimental.

Laburpena: Unidad del mundo [Munduaren batasuna] José Antonio Cáceresen Ikusizko poesiaren baitako obra bat da, 1972 eta 1974. urteen artean egina, 1966-1976 hamarkadaren erdigunean bertan, non bere poesia esperimentalaren atalik handiena garatzen duen. Izenburuak zehazten duenaren, hau da, munduaren batasunaren helburu barneratzaileari heltzen dio, Gizakiaren begiradatik eta errealitateko fenomenoaren bitartez. Garatzen duen narrazio bisualak bidaia bat ahalbidetzen du, makrokosmikotik mikrokosmikora doana, alegia, José Antonio Cáceresen sorkuntzan Munduaren batasuna osatzen duten munduetako paisaieetan barrena igarotzen dena.

Giltza-hitzak: Munduaren batasuna [Unidad del mundo]. José Antonio Cáceres. Ikusizko poesia. Narratiba esperimentala.

Résumé: Unidad del mundo [Unité du monde] est une œuvre de poésie visuelle de José Antonio Cáceres créée entre 1972 et 1974, au cœur de la décennie 1966-1976, au cours de laquelle il développe l'essentiel de son œuvre poétique expérimentale. Elle aborde, comme le suggère son titre, la question ambitieuse de l'unité du monde, celle-là, d'un point de vue humain et à travers la perspective du réel. La narration visuelle développée par José Antonio Cáceres permet un voyage du macrocosme au microcosme, en parcourant les paysages de chacun des univers qui constituent l'Unité du monde aux yeux du poète.

Mots clés: Unité du monde [Unidad del mundo]. José Antonio Cáceres. Poésie visuelle. Narrative expérimentale.

Abstract: Unidad del mundo [Unity of the World] is a visual poetry artwork by José Antonio Cáceres that was made from 1972 to 1974, at a key point in the decade spanning 1966-1976 when he produced the bulk of his experimental poetry. It explores the overarching theme expressed in the title –the unity of the world– from a human perspective through the phenomena of reality. The visual narrative that it creates takes viewers on a journey from the macrocosmic to the microcosmic, travelling through the landscapes of the worlds that make up José Antonio Cáceres's vision of the Unity of the World.

Keywords: Unity of the World [Unidad del mundo]. José Antonio Cáceres. Visual poetry. Experimental narrative.

Cita bibliográfica recomendada para este artículo:
PAVO CUADRADO, David

"Viaje por la *Unidad del Mundo* de José Antonio Cáceres (del macrocosmos al microcosmos)",
Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, nº 41, 2023; pp. 133-157, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.12161.84328>

Unidad del mundo es una obra de poesía visual de José Antonio Cáceres (Cáceres, 1972-1974). Está realizada entre 1972 y 1974, en el momento central de la década en la que desarrolla el grueso su poesía experimental, de 1966 a 1976. Puede considerarse, por una parte, la primera obra de entre las suyas que responde a las características específicas de lo que, desde poco tiempo antes, comienza a denominarse poesía visual: la descubre en Italia, a raíz de su relación con Adriano Spatola –quien le publica *Corriente alterna* en 1975, en Turín (Cáceres, 1975; 2019; Pavo, 8/2022)–, como *poesía visiva*. Por otra parte, es una de las obras, de entre las dos en las que lo hace, en la que implica como interés la narración en la poesía visual: *Unidad del mundo* y *Fábula de don Facundo Jeremías que pasó por el mundo y murió de pulmonía*; en el segundo caso concebida como novela visual (Cáceres, 2021; 2022). *Unidad del mundo* tiene el propósito de abarcar lo que su título precisa, la unidad del mundo, o al menos una unidad del mundo según José Antonio Cáceres la concibe. Lo hace a través de los fenómenos de la realidad, elaborando un viaje de lo macrocósmico a lo microcósmico, desde las entidades constituyentes del universo hasta las estructuras moleculares, siguiendo una trayectoria desde lo externo (lo inmenso) hasta lo interno (lo minúsculo).

1. ORIGENES DEL CONCEPTO DE UNIDAD DEL MUNDO

La unidad del mundo es un concepto que, en los campos de la mística, el pensamiento filosófico o la ideología política, viene refiriendo un resultado que aúna la realidad física y metafísica, o el mundo material e inmaterial, desde una idea de *fuerza* abarcadora, que trata de aproximarse a un fundamento de la Vida. En la contraposición del mundo terrenal y el mundo cósmico es donde evoluciona este concepto junto con los avances de conocimiento de los siglos (Barcia, 1953; Ferrero, s/f. [c. 1930]; Roberts, 1989; Schmitt, 1951). Cada área de conocimiento promueve una concepción, donde pueden ser rectores lo divino, la física, los fenómenos de la realidad o las leyes objetivas de la naturaleza, entre otros. Engels lo trata, concibiendo la sociedad como producto del desarrollo organizado de la naturaleza (Engels, 2017a), y su planteamiento sobre la unidad del mundo puede comprenderse como un fundamento del marxismo.

La unidad del mundo no consiste en su ser, aunque su ser es una premisa de su unidad, ya que el mundo tiene ante todo que ser, para ser una unidad. La unidad real del mundo consiste en su materialidad, que no tiene su prueba precisamente en unas cuantas frases de prestidigitadores, sino en el largo y penoso desarrollo de la filosofía y las ciencias naturales (Engels, 2017b, s/p.).

En la época de realización de *Unidad del mundo* José Antonio Cáceres se declara marxista. También ateo. Sin embargo, lee textos sagrados y poesía mística de las distintas vías, misticismos y religiones. Parece que el interés por el concepto de unidad del mundo se encontraría en el conocimiento que adquiere a través de estas lecturas. Probablemente los textos de Engels, o estudios en los que se refieren, suponen una fuente para su interés sobre esta noción.

2. CLAVES EXPERIMENTALES DE UNIDAD DEL MUNDO

En el marco de la evolución de la poesía experimental de José Antonio Cáceres (fig. 1), respecto del estilo (y tras la experimentación, aunque no programática o ideológica, mediante distintas *formas* propias de la vanguardia universal en este medio de creación: partiendo de la poesía concreta y transitando la poesía mecánica, espacialista, letrista o el poema proceso, incluso habiendo experimentado, sin éxito, la poesía fonética), puede convenirse que, en términos generales, *Unidad del mundo* responde a las características específicas de la poesía visual. A este respecto, la extensión y diversidad de intereses temáticos de la obra condicionan que, los modos experimentales –quizá no de cada poema visual, pero sí, al menos, de cada parte o grupos en las mismas– sean diversos. Sin embargo, y a pesar de que, en ciertos casos, en el trabajo con los signos caligráficos continúa perdurando el enunciado mediante la palabra, la obra se resuelve, fundamentalmente, mediante una elaboración desde lo plástico, o desde la naturaleza del dibujo y la pintura. No en vano, del mismo modo que José Antonio Cáceres desarrolla, desde la adolescencia, obra como poeta (Cáceres, 2020a), lo hace como pintor. El antecedente, a este respecto, coetáneo al inicio de *Unidad del mundo* y que rompe con los presupuestos experimentales anteriormente desarrollados en su trayectoria –en los que adquieren mayor relevancia la palabra y los fundamentos de la creación poética–, es *Cuaderno español* (Cáceres, 2023). Las claves respecto de la experimentación en poesía visual las desarrolla, poco después, en el artículo “Problemas de la expresión” (Cáceres, 27/2/1975).

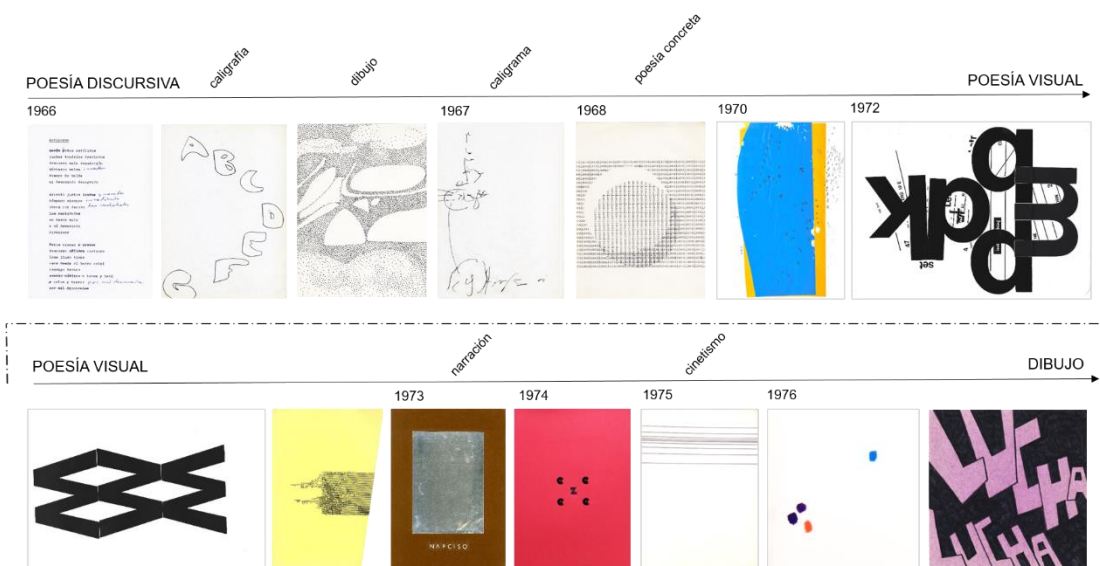


Figura 1

Esquema sobre la evolución de la poesía visual de José Antonio Cáceres en la década 1966-1976. Poemas experimentales de las obras: *Cali-grafías / Cali-gramas* (1966-1967); *Analfabeto I, II, III* (1966-1968); *Figura* (1966-1973); *Cuaderno irlandés nº 1* (1971-1972); *Cuaderno español* (1972); *Unidad del mundo* (1972-1974); *Fábula de don Facundo Jeremías que pasó por el mundo y murió de pulmonía* (1969-1975); *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández* (1/1975); "Puntos en movimiento" de *Cuaderno de Pisa* (18/4/1976); y, *Palabras esenciales* (1976) (Cáceres, 1966-1967; 1966-1968; 1971-1972; 1972-1974; 1/1975; 18/4/1976; 1976; 2020b; 2021; 2022; 2023)

La formación filológica lleva a José Antonio Cáceres a agrupar los resultados de su poesía experimental en base a la unidad de significado en la que concibe el libro: por tanto, hace libros de poesía experimental. El libro es, al comienzo de su experimentación, la unidad que agrupa poemas experimentales vinculados por el tipo de experimentación, la temática o la coetaneidad, entre otras singularidades desde las que se ponen en relación y articulan. Sin embargo, hasta el momento de *Unidad del mundo*, estos libros se configuran a partir de poemas visuales no dependientes entre sí, es decir, sueltos, organizados con el propósito de producir una estructura constitutiva de sentido para esa unidad que le supone el libro. La organización no es aleatoria, y se elabora considerando las relaciones en el decurso de la lectura/visualización de cada libro. A esto se suma que, por esta estructuración, no se limitan a una única posibilidad de lectura/visualización, o no sólo, al menos, siguiendo la convenida en Occidente, de comienzo a fin. En este sentido, *Cuaderno irlandés nº 1* (Cáceres, 1971-1972), *Figura* (Cáceres, 2020b) o *Corriente alterna* (Cáceres, 1975; 2019) pueden ser claros ejemplos.

Tanto *Unidad del mundo* como *Fábula de don Facundo Jeremías que pasó por el mundo y murió de pulmonía*, suman a lo mencionado otra complejidad: el propósito de producir una narración a través de la poesía visual, o dicho de otro modo, de producir *narración visual*. Ambas obras están condicionadas por el deseo de narrar, lo que con el tiempo José Antonio Cáceres concibe como pretencioso o, simplemente, un imposible. Si bien, en el primer caso, lo que se pretende es narrar la unidad del mundo a través de los fenómenos de la realidad, en el segundo, se pretende contar una historia, con inicio, nudo y desenlace, al modo de una novela (la paradoja resulta cuando se advierte que, la novela visual, no cuenta nada, o al menos no novelescamente, y lo que hace es narrarse a sí misma como artefacto visual ante la imposibilidad de narrar nada). De este modo realiza *Fábula de don Facundo Jeremías...*, inaugurando, en paralelo al género de la poesía visual, el de la novela visual, pudiendo considerarse esta obra la primera novela visual de la historia. Con *Unidad del mundo* aborda este interés desde la poesía visual, pretendiendo *contar* –o al menos *escrutar*– esa unidad del mundo que implica, además, una dimensión de lo trascendente, desde el propósito de dar cuenta de una mirada abarcadora respecto del fenómeno de la Vida y la existencia.

Unidad del mundo está realizada en un momento en el que José Antonio Cáceres transita por una etapa de rebeldía religiosa. Se trata, más bien, de una rebeldía contra el cristianismo, en el

que se educa durante los ocho años de Seminario que cursa, entre el Seminario Menor y el Mayor, en Plasencia. Aunque en el momento de realizar *Unidad del mundo* se declara ateo, al mismo tiempo, y desde sus años de estudiante en Madrid a principios de la década de 1960, profundiza en el budismo, el taoísmo o el sufismo. Ya desde finales del siglo XIX, al menos en Occidente, el arte se aleja progresivamente de cualquier idea de representación, y fundamentalmente de representaciones antropomórficas de lo divino vinculadas a la religión cristiana (desprendiéndose de lo que está más allá de sí como artefacto estético) (Nietzsche, 2013). Sin embargo, subyaciendo a su ateísmo declarado, se mantiene vigente en el artista un fondo de lo trascendente que, posteriormente, resurge en su obra –probablemente nunca desaparece–, y que, en lo que respecta a su poesía experimental, encuentra su máxima expresión en *Unidad del mundo*. Referente a esto, la idea de *Unidad* es deudora de las fuentes referidas, pero también del sufismo, particularmente de la noción de *unidad divina*, o de *lo uno* y *lo múltiple*, en Ibn Arabi (Arabi, 2008; 2020). Es por esto que, en *Unidad del mundo*, los fenómenos de la realidad ocupan el lugar de lo sagrado, poniéndose en el lugar de Dios para el cristiano o de los dioses greco-latinos para las civilizaciones clásicas. Claves ineludibles para aproximarse a la dimensión de lo trascendente que implica *Unidad del mundo* son, no sólo el viaje, vinculado al camino y a la errancia, como método inherente para la búsqueda de la Verdad en el misticismo sufí, sino también la singularidad de esta poesía mística, en la que lo divino –la Unidad misma bajo la referencia del Amado– es quien se pronuncia a través del poeta. Es por esto que, *Unidad del mundo*, puede comprenderse en la estela de obras de carácter sagrado que, en distintas religiones, vías o misticismos, han afrontado este interés.

3. MIRADA COSMOGÓNICA DE UNIDAD DEL MUNDO

La realidad científica y astrofísica de la época, a comienzos de la década de 1970, determinan el marco de extensión de *Unidad del mundo*, desde lo macro del cosmos hasta lo micro de las estructuras microscópicas, lo que posibilita que *Unidad del mundo* ofrezca una mirada cosmogónica de su tiempo. En ambos casos, la obra se enmarca entre estos dos mundos, cuyos fenómenos ocurren a una escala, *a priori*, no visible para el ojo humano, lo que lleva a considerar necesaria la misma fe en el conocimiento astrofísico que en el científico, de mismo modo que en la convención de cualquier religión.

La mirada sobre estos mundos es la del Hombre, y específicamente la del Hombre José Antonio Cáceres. No se trata de una mirada externa –pongamos, de otro Hombre, o de un Dios, que podría ofrecer una mirada más o menos *objetiva* del fenómeno de la Vida–, sino la de quien, desde sí mismo, mira a su alrededor para saber de qué complejidad forma parte, sabiéndose, además, parte de esa *Unidad*.

José Antonio Cáceres trabaja en *Unidad del mundo* una noción que, en este momento, conoce más bien desde el conocimiento ordinario, es decir, a través de textos, particularmente relacionados con el budismo o el sufismo, y que con el tiempo alcanza a conocer desde la experiencia. Se trata del momento que en su poesía denomina «Despertar», a partir de sus “Poemas de vejez (o del Despertar)” (Cáceres, 2020a, vol. II: 441 y ss.), cuando logra un estado de plenitud de la Consciencia que refiere como «Todo Consciente», donde el Conocimiento de eso se esplende desde el interior sí. Se sabe entonces parte de la Unidad y vive consciente la plenitud del Presente, alcanzando a Trascender, es decir, a trascenderse en tanto que ego.

4. CARACTERÍSTICAS MATERIALES Y ESTADO INACABADO DE UNIDAD DEL MUNDO

La obra *Unidad del mundo* permanece inédita. Forma parte de la colección del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) de Badajoz desde su adquisición en 2019 (MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2026). Su extensión es de 102 láminas/hojas. El tamaño de estas es variable, aproximándose al de DIN A3, con algunas excepciones. Se conservan organizadas en cuatro carpetas verdes o “Cuadernos”, que responden, al mismo tiempo, al mismo número de “Proposiciones” en los que se estructura la obra. A su vez se subdividen en “realizaciones” o “módulos” que suman un total de diecinueve.

Unidad del mundo es la única obra de poesía experimental de José Antonio Cáceres que queda inacabada. Declara que su incompletud responde a que, el propósito inicial –abarcar la unidad del mundo–, finalmente lo considera inabarcable. Al mismo tiempo, es necesario señalar que el artista abandona la poesía experimental, al menos en lo que respecta a esta década prolífica, en 1976. Los motivos que manifiesta son el desinterés, en esta altura, por la poesía

experimental, condicionado por diversas experiencias. Es probable, sin embargo, que este abandono esté, además, determinado por una grave crisis existencial y creadora en la que cae en ese momento, sujeta a lecturas como *Las enseñanzas de don Juan* (Castaneda, 1974). También con el hecho de que la poesía experimental no le ofrezca la posibilidad de abordar una dimensión de lo trascendente en la magnitud en la que comienza a requerirlo. Es por esto que renuncia a toda expresión creadora durante un lustro, y *Unidad del mundo* queda inacabada, abandonándose en el estado que tiene en 1974, siendo la única obra, de entre las experimentales, que paga este tributo.

A pesar de estar inacaba, *Unidad del mundo* alcanza un estado avanzado de realización. No obstante, cabe suponer que su estructura constitutiva hubiese podido variar –quizá escasamente, porque José Antonino Cáceres declara dejar planteado lo que quiere desarrollar– si hubiese quedado terminada.

5. ÍNDICE DE UNIDAD DEL MUNDO

A partir de los documentos originales puede deducirse lo que podría presentarse como índice de *Unidad del mundo*, según su estado, inacabado pero definitivo. El resultado posibilita, también de manera visual, apreciar su estructura organizativa, así como el decurso en el que se desarrolla la *narración visual*. Siguiendo la lectura convencional, de inicio a fin, se parte del “UNIVERSO CÓSMICO” para llegar al “UNIVERSO MICROCÓSMICO”, pasando primero por “LA TIERRA” y después por el “MUNDO DEL HOMBRE” (el más extenso, con diferencia, de los cuatro). Son, estos cuatro, los mundos por cuyos *paisajes* –por así referirlos– *Unidad del mundo* dirige al lector/visualizador. Su desarrollo narrativo y, por tanto, lineal, permite comprenderla como una epopeya que abarca el fenómeno de la Vida, el milagro de la existencia y el sentido del Hombre en el universo.

Índice de *Unidad del mundo* (102 láminas/hojas):

CUADERNO 1º

- Apariencia
- *Unidad del mundo*
- *Unidad del [mundo]*
- Primera proposición: UNIVERSO CÓSMICO
 - Grupos
 - s/t
 - Primera realización. Módulo: NEBULOSA
 - s/t
 - Segunda realización. Módulo: CONSTELACIÓN
 - s/t
 - Tercera realización. Módulo: SISTEMA SOLAR
 - s/t
 - Cuarta realización. Módulo: PLANETA
 - s/t
 - Quinta realización. Módulo: ASTEROIDES
 - s/t
 - Sexta Realización. Módulo: COMETA
 - s/t

CUADERNO 2º

- s/t
- Segunda proposición: LA TIERRA
 - Primera realización: Módulo: REINO MINERAL
 - s/t
 - s/t
 - Segunda realización: Módulo: REINO VEGETAL
 - s/t
 - Florescencia
 - s/t
 - *Autunno sbagliato [Otoño incorrecto]*
 - Tercera realización. Módulo: REINO ANIMAL
 - s/t
 - s/t

CUADERNO 3º

- s/t
- Tercera proposición: MUNDO DEL HOMBRE
- A) Universo social
 - Primera realización. Módulo: SONIDOS
 - s/t
 - s/t
 - s/t
 - s/t
 - Segunda realización. Módulo: SIGNOS, SEÑALES, SÍMBOLOS
 - s/t
 - Alternancia
 - Tercera realización. Módulo: PINTURA Y ESCULTURA
 - s/t
 - Cuarta realización. Módulo: ESCRITURA
 - aa, bb, cc, dd, ee, etc.
 - Grafismos
 - Escritura
 - Escritura simultánea
 - Grafos
 - Ideograma
 - Ideograma 2
 - Ideograma 3
 - Ideograma 4
 - Ideograma de las espigas
 - Quinta realización. Módulo: MÚSICA
 - s/t
 - s/t
 - s/t
 - Vientos musicales
 - Grupos cromáticos musicales
 - Música electrónica
 - Sexta realización. Módulo: ARQUITECTURA
 - Plano de ciudad
 - Plano de ruinas
 - Paisaje con pirámides
 - s/t
 - s/t
 - Evocación del Laberinto
 - s/t
 - Séptima realización. Módulo: MITO
 - Sísifo
 - Narciso
 - Metamorfosis de Narciso
 - Narciso
 - Telémaco
 - El sueño de Edipo
 - Venus y Adán
 - [¿Octava realización?]
 - Novena realización. Módulo: CIENCIA
 - s/t
 - s/t
 - Alternancia
 - Décima realización. Módulo: GUERRA-DESORDEN DEL CAPITAL
 - s/t
 - B) Universo psicológico
 - s/t
 - s/t
 - s/t
 - Estrategia del potere [Estrategia del poder]
 - Semiótica della società (Partita di calcio) [Semiótica de la sociedad (Partido de fútbol)]
 - Semiótica del concordato (Partita di ping-pong) [Semiótica del concordato (Partida de ping-pong)]

CUADERNO 4º

- *Cuarta Proposición. UNIVERSO MICROCÓSMICO*
- *Epicentro*
- *s/t*
- *s/t*
- *s/t*
- *s/t*
- *s/t*
- *s/t*
- *Ramas*
- *s/t*
- *s/t*

6. VIAJE POR LOS PAISAJES DE LOS MUNDOS DE *UNIDAD DEL MUNDO*

Si *Unidad del mundo* desarrolla una *narración visual* del mundo en extensión a través de los fenómenos de la realidad, desde lo macrocósmico a lo microcósmico, esta permite adentrarse en estos mundos para transitar los *paisajes* que los constituyen, y que constituyen, en suma, esa *Unidad*, que se entiende como el *prāṇa*¹ que todo alcanza. La *narración visual* mediante esta mirada abarcadora posibilita un viaje por los *paisajes temáticos* de los mundos, siguiendo el hilo argumental, que tiene a la narración misma del viaje como argumento: «José Antonio Cáceres se adentrará por la exploración sistemática de los universos simbólicos» (Oliva [com.], 2019: 118).

6.1 CUADERNO 1º/ Primera proposición: *UNIVERSO CÓSMICO*²

“Cuaderno 1º” comienza con un poema visual titulado *Apariencia*, con el que, desde el comienzo, se cuestiona –con ironía, pero también, hondura existencial, habitual en la poesía experimental de José Antonio Cáceres– la realidad. Está realizado sobre papel marrón mediante letraset negros y blancos, usando letras mayúsculas que se superponen, y un conjunto de letraset blancos en la zona inferior derecha (p. 1). Seguidamente se indica que *Unidad del mundo* es una obra: «En que se prueba cómo la diversidad externa del mundo es una unidad de fondo y cómo la unidad externa del mundo es una diversidad de fondo. O lucha dialéctica en forma de poemas», subrayando –lo que parece relevante en el caso de un artista– el término «forma» (p. 2). Este grupo introductorio se cierra con un diseño a lápiz, inacabado, de portada, o portadilla interior, para «UNIDAD DEL [MUNDO]» (p. 3).

La “Primera proposición: *UNIVERSO CÓSMICO*” (p. 4) se inicia con un poema visual en base a letraset, blancos y negros, sobre cartulina marrón, que parecen remitir, en el orden y desorden en el que se resuelven los signos caligráficos, a formaciones cósmicas, que en la lámina siguiente se desarrollan. Se inicia así una *narración visual* que sitúa al lector/visualizador en el enclave del cosmos (p. 5). La lámina siguiente, realizada a mano alzada con rotulador negro sobre papel blanco, ofrece un panorama de fenómenos del cosmos, mediante «Viento cósmico», «Formación de nebulosas», «Formación de astros» y «Formación de sistemas», en todos los casos con dos realizaciones cada uno, preclara de lo que seguidamente se desarrolla (p. 6). Las siguientes seis realizaciones, precedidas de sus títulos, se aproximan a formaciones cósmicas: *Nebulosa*, *Constelación*, *Sistema solar*, *Planeta*, *Asteroides* y *Cometa*. A excepción de *Cometa*, el resto de poemas visuales están realizados en base a puntos, un procedimiento utilizado por José Antonio Cáceres en su obra experimental temprana, como en *Cali-grafías / Cali-gramas* (Cáceres, 1966-1968) o *Ancia. Pido la paz y la palabra. Homenaje a Blas de Otero - Cuaderno italiano III* (Cáceres, 1966-1975). Se trabaja el punto, en tanto que signo caligráfico, que en sí mismo no significa nada como signo caligráfico –a diferencia de una letra, por ejemplo–, pero que agrupándose posibilita una imagen. En este caso rescata este procedimiento para elaborar escenas del cosmos (fig. 2). *Cosmos*, sin embargo, está realizado mediante letraset negros, y sigue un procedimiento similar al de los poemas visuales de “Cuarta proposición: *UNIVERSO MICROCÓSMICO*” –pudiendo considerarse que este poema visual podría haberse realizado junto a esta serie y, finalmente, variarse de lugar– (pp. 7-18). No en vano, una de las conclusiones

1. Término en sánscrito que, en el marco del hinduismo, viene a significar aliento o energía neumática, que dota de vida.

2 En tanto que la obra *Unidad del mundo* permanece inédita, se indica, entre paréntesis, en todos los casos, la lámina/hoja como página (p.) seguida del número de paginación manuscrito en el reverso de los originales, en: MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2026.

que puede extraerse de *Unidad del mundo* es que, las estructuras que se dan en el cosmos se pueden encontrar igualmente en lo microscópico, y viceversa, motivo por el cual estas dos partes no pueden dejar de leerse/verse desde esta correspondencia.

6.2 CUADERNO 2º / Segunda proposición: LA TIERRA

“Cuaderno 2º” está dedicado a la “Segunda proposición: *LA TIERRA*” (p. 19). Se inicia con un poema visual sobre cartulina marrón singularizado por una «T» roja, de gran tamaño y adherida, que parece vincularse a la letra inicial de «TIERRA», en torno a la cual, mediante letraset negros y blancos, se juega con la redacción del término de la letra, «T / e», y se le acompaña de (casi todas) las letras antecedentes y siguientes del alfabeto, «R», «S», «T», «U», «W», «X», «Y» y «Z» (p. 19).

La “Segunda proposición: *LA TIERRA*” está constituida por tres realizaciones (p. 20).

La “Primera realización: Módulo: *REINO MINERAL*” se plantea desde «resonancias rojas, verdes, azules, amarillas / letras grandes mezcladas con minúsculas / formando formas geométricas» (p. 21). Contiene dos poemas visuales sobre papel blanco. En el primer caso está realizado con letraset negros y responde a la idea, enunciada, de combinación de letras grandes y pequeñas, además de otros elementos, como puntos y líneas, también de letraset. En el segundo caso se utilizan pegatinas adhesivas cuadradas negras, que aparecen también en dos poemas visuales, sin título, del módulo “*ARQUITECTURA*” (pp. 67-68). Ambos comparten una constitución arquitectural que resulta, como se enuncia como interés, en formas geométricas, propias de las formaciones minerales. Las resonancias de color enunciadas, no aparecen (al menos con literalidad), en tanto que ambos poemas visuales se trabajan en negro, por lo que podría considerarse que este módulo podría haber sido más extenso si se hubiesen tratado estos intereses (pp. 23-24).

La “Segunda realización: Módulo: *REINO VEGETAL*” se plantea en base a «cuadrados y series / Poemas con letras desintegradas / y colores verdes, rojos y amarillos alargados». Está compuesta de cuatro poemas visuales que abordan las estaciones del año, desde el interés en lo vegetal, cuyo estado va variando cíclicamente: invierno [s/t]; primavera [*Florescencia*]; verano [s/t]; y, otoño [*Autunno sbagliato*]. El primer poema visual, sin título, se dedica al invierno. Está realizado sobre papel blanco con pegatinas adhesivas negras de estructuras arbóreas (utilizadas en la época por arquitectos para la proyección de estos elementos en proyectos), en alzado y planta. Se utilizan adhesivos similares en poemas visuales de *Corriente alterna* (Cáceres, 2019: 22³) y *Fábula de don Facundo Jeremías...* (2021: 39, 54; 2022: 39, 54). Podrían confundirse con estructuras microscópicas de un organismo. En muchas se advierten sólo las ramas, lo que remite a la caída de la hoja en la estación de invierno. Y se articulan en base a zonas geométricas trazadas a lápiz (p. 25). *Florescencia*, dedicado a la primavera, se realiza con letraset negros sobre cartulina verde, respondiendo a la idea enunciada de trabajar letras desintegradas –en este caso más bien signos y elementos de letraset– y el color verde. Remite a una construcción arquitectural, y particularmente, a la interna de una hoja vegetal, evocando el brote de los vegetales en la estación de primavera (p. 26). La lámina dedicada al verano, sin título, trata de un recorte de revista a partir de la fotografía de un bodegón, con frutas de temporada (limones y uvas) y una jarra de sangría fresca. En tanto que no hay más elaboración parece que queda inacabada como poema visual (p. 27). *Autunno sbagliato* [*Otoño incorrecto*] está realizado mediante letraset blancos sobre cartulina roja. Es de los pocos poemas visuales en los que José Antonio Cáceres trabaja exclusivamente con letraset blancos, de igual modo que en el poema visual *Blanco sobre blanco* de *Cuaderno irlandés nº 1*, con letraset blancos sobre papel blanco (Cáceres, 1971-1972: 5). Nuevamente responde al planteamiento enunciado de letras desintegradas, y en este caso, color rojo. Puede leerse «O / T / O / NNN / O», en relación a la estación, y «dry [seco]», conjunto que podría interpretarse figurativamente a modo de nube. Mediante fragmentos de signos caligráficos y otros elementos, como líneas, puntos o comas, se elabora, en la parte central, una suerte de lluvia que cae en oblicuo. En la parte inferior derecha, un grupo de letras invertidas que suponen las últimas del abecedario, «U», «V», «W», «X», «Y», «Z», parecen responden a una idea de tierra que recibe agua de lluvia. La imagen pluvial es la escogida para la representación de la estación de otoño (p. 28) (fig. 3).

³ En la primera edición de *Corriente alterna*, las posibilidades tecnológicas impiden reproducir algunos poemas visuales según se conciben, y se versionan. Entre ellos este, que el artista realiza a mano (Cáceres, 1975, p. 24), lo que se subsana –entre otras diferencias respecto de la idea original– en la segunda edición.

La “Tercera realización: Módulo: *REINO ANIMAL*” plantea «Poemas fonéticos, con rugidos, algún pensamiento sensible, etc.» (p. 29). El módulo se divide en tres realizaciones. Se trata del reino animal del agua, del reino animal del aire y del reino animal de la tierra. En los tres casos, las láminas parecen inconclusas en tanto que sólo están adheridos, al papel blanco, recortes de revistas basados en fotografías de escenas animales. Los animales del agua se representan mediante dos escenas de mar, con un pez y una langosta (p. 30). Los animales del aire se representan mediante una escena en la que aparece una gaviota volando (p. 31). Y los animales de la tierra se representan mediante dos escenas en las que aparecen jirafas en torno a árboles (p. 32). En los tres casos, el artista hubiese querido seguir trabajando las láminas, probablemente mediante letraset, para elaborar el interés enunciado sobre lo fonético, con rugidos y otros sonidos, producidos por animales.

6.3 CUADERNO 3º/ Tercera proposición: *MUNDO DEL HOMBRE*

“Cuaderno 3º” está dedicado a la “Tercera proposición: *MUNDO DEL HOMBRE*” (p. 34). Es el más extenso de los cuatro, con nueve módulos (del 1º al 10º, faltando el 8º) que abarcan temas vertebrales de este mundo, desde la expresión hasta el conocimiento: “*SONIDOS*”; “*SIGNOS, SEÑALES, SÍMBOLOS*”; “*PINTURA Y ESCULTURA*”; “*ESCRITURA*”; “*MÚSICA*”; “*AQUITECTURA*”; “*MITO*”; “*CIENCIA*”; y, “*GUERRA-DESORDEN DEL CAPITAL*”.

Esta parte se abre con un poema visual sobre cartulina marrón donde destacan dos «I» rojas, de gran tamaño y adhesivas, que podrían leerse/verse, desde su carácter vertical, como las figuras de hombre y mujer, en correlación. Una gran «T» en letraset blanco en la parte superior remite a la anterior «T» de «*TIERRA*». Entre el resto de signos, en letraset blancos y negros, se combinan letras mayúsculas blancas y letras minúsculas negras. Destacan dos «Q», cada una en un color (p. 33).

Le sigue, precediendo al primer módulo, un apartado que anuncia “A) *Universo social*”, que se vincularía a “B) *Universo psicológico*” integrado en el noveno (indicado como 10º) módulo. Para “*Universo social*” se enuncian, tachados, como intereses, «parrafadas sacadas de cuentos y novelas / recortes de periódicos / dibujos / anuncios con intención humorística o crítica». Este apartado, parece que se integraría en el “*MUNDO DEL HOMBRE*”, aunque inicialmente se plantea como una parte (quizá una parte más, independiente, o a desarrollar) –según se indica, también tachado: «Tercera / Segunda proposición / UNIVERSO SOCIAL»–, que no se desarrolla exactamente en base a los planteamientos redactados y tachados (pp. 34-35).

La “Primera realización. Módulo: *SONIDOS*” concibe este interés como «Arte temporal».

El primer poema visual, sin título, está realizado a mano alzada sobre papel blanco, a bolígrafos rojo, azul y negro, lo que lleva a considerarlo un boceto más que un poema visual concluido. En la parte central se redacta una columna de letras, en negro, y casi todas minúsculas. A derecha e izquierda, en rojo, se redactan fragmentos de palabras, como surgidos de la columna central, que pueden comprenderse a modo de onomatopeyas, como «uuuh», «arr», «jan» o «an-au». En la parte superior, en azul, contiene indicaciones sobre la realización, el módulo que inaugura o el interés específico que trata (p. 36).

El segundo poema visual, sin título, está realizado sobre papel negro. Contiene un recorte de prensa, con una imagen de un hombre desnudo y gesto de expresión. Se suman letraset blancos en mayúsculas donde pueden leerse las onomatopeyas, «AH», «OH», «UFF», «MMN», «PSSS», «ATCHIS», y otras similares, así como una referencia al movimiento «DADA», que también puede comprenderse como una forma, repetida (en presente de la tercera persona del singular), del verbo dar (p. 37) (fig. 4).

El tercer poema visual, sin título, está realizado sobre una hoja blanca, adherida, solamente por la parte superior, a un papel blanco de mayor tamaño, lo que permite que la hoja pueda levantarse. En esta, con letraset blancos, las letras minúsculas se combinan en tres líneas horizontales onduladas que conforman una suerte de forma nubosa, «r» y «s», que parecen remitir a sonoridades vinculadas al ronroneo o la llamada a silencio (rrrrr o sssss), y así mismo al sonido del viento (p. 38).

El cuarto poema visual, sin título, está realizado sobre papel blanco. Se trata de la huella de la mano de José Antonio Cáceres, pintada con tinta morada y transferida al papel. Podría considerarse que, este poema visual, podría tener más cabida en el módulo que comienza inmediatamente después, “*SIGNOS, SEÑALES, SÍMBOLOS*”. En este, en tanto que signo,

podría leerse/verse, entre otras lecturas/visualizaciones, al modo de una pintura del paleolítico basada en la transferencia de una mano a la pared de piedra, o también, como un signo para la parada. A este respecto, en el primer poema visual de “*SIGNOS, SEÑALES, SÍMBOLOS*”, aparecen cuatro manos, realizadas mediante distintos procedimientos y con diversas expresiones (p. 41), para las cuales esta mano morada sería un antecedente. Si a esto se le suma la ‘forzada’ lectura/visualización que este poema visual podría tener en el marco del módulo “*SONIDOS*”, podría considerarse, simplemente, que se habría traspapelado durante la organización y que abriría el siguiente módulo (p. 39) (fig. 4).

La “Segunda realización. Módulo: *SIGNOS, SEÑALES, SÍMBOLOS*” está dedicada, según se especifica, al «Arte espacial» (p. 40).

El primer poema visual, sin título, está realizado mediante letraset negros y rotulador negro sobre papel blanco. Pueden verse señales de tráfico que advierten peligro mediante diversas indicaciones: giro a la derecha; giro a la izquierda; curva sinuosa; paso de vacas; obras; paso de niños; superficie derrapante; entronque; o, incorporación de tránsito. También flechas de diverso tipo, que siguen trayectorias o que las indican, cerrando un trayecto inagotable al interior del poema visual. Y manos que expresan distintos significados, como la mano *cornuta* o la mano que expresa victoria. También puede verse el contorno de una mano, como las pintadas en las cuevas en el Paleolítico mediante primitivos aerosoles que permiten registrar el contorno. A esto se suma una escena, a rotulador, con dos rostros y una mano, que se incorporan a la dinámica del conjunto (p. 41).

El segundo poema visual, sin título, sigue al primero, utilizándose sobre papel blanco letraset negros. Por una parte, contiene señales de tráfico que advierten sobre el peligro del paso de animales. Por otro lado, flechas, que dirigen hacia estas señales (p. 42). Esta combinación, tanto en el primer como en segundo poema visual de este módulo, retrotraen a la caza prehistórica, a sus expresiones parietales mediante pinturas o grabados y a los signos previos al lenguaje en el hombre primitivo, todo lo cual José Antonio Cáceres trabaja especialmente en *Signos I - Cuaderno italiano I* (Cáceres, 1973-1975) y *Signos II* (Cáceres, 18/4/1976: 145-174).

La “Tercera realización. Módulo: *PINTURA Y ESCULTURA*” se dedica a estos dos medios de expresión del arte, podría decirse que consolidados como *lenguaje* artístico –aunque la creación estética no sea un lenguaje–, tras las expresiones que, a modo de protolenguajes, se trabajan en el módulo anterior (p. 43). Son medios de creación en los que José Antonio Cáceres desarrolla su trabajo, en el caso del dibujo y la pintura mediante una obra prolífica y con experiencias puntuales en el caso de la escultura.

Contiene una sola realización, sin título, basada en un recorte de revista sobre papel blanco. En el recorte de revista puede verse pintura y escultura de todas las épocas, o como dice un texto impreso en el recorte, «UN MILIONE DI ANNI D’ARTE [UN MILLÓN DE AÑOS DE ARTE]». Pueden encontrarse obras de arte griego, egipcio, romano, gótico, renacentista, barroco, impresionista, cubista o surrealista. La ausencia de más intervenciones, y el hecho de que sea la única lámina del módulo, lleva a considerar que queda inacabado (p. 44).

La “Cuarta realización. Módulo: *ESCRITURA*” es una de las más extensas de esta parte. De igual modo que, tras los protolenguajes, se abordan los *lenguajes* artísticos, se hace con la escritura, considerándose un «arte tempo-espacial», lo que suma las cualidades «temporal» y «espacial» de los módulos precedente (p. 45).

El primer poema visual, *aa, bb, cc, dd, ee, etc.*, está realizado a mano alzada, con bolígrafos azul, rojo y negro, sobre papel blanco. En negro se desarrollan dos columnas con combinaciones en base a las primeras letras del abecedario, desde la «a» hasta la «e». En estas combinaciones van surgiendo términos, con significado establecido, que se subrayan, como «de», «baba», «aca [acá]», «dada», «da», «ea», «bebe», «beba», y otros, finalizando con un «etc.» al agotarse el espacio de la lámina. Por su carácter manuscrito parece que se trataría de un borrador para pasar a limpio (p. 46).

En el segundo poema visual, *Grafismos*, unas líneas curvas sobre papel blanco tratan lo que el título indica, el carácter gráfico de la escritura, evocando, al mismo tiempo, un vuelo de aves. La definición espacial mediante las intervenciones es habitual en la poesía experimental de José Antonio Cáceres al implicar la composición y articulación de elementos, lo que en este caso también destaca. Se relaciona con una de sus primeras obras de poesía experimental, *Cali-grafías / Cali-gramas* (p. 47) (Cáceres, 1966-1968).

Los poemas visuales tercero y cuarto, *Escritura y Escritura simultánea*, comparten procedimientos e intereses, conteniendo trazos en negro, y azul en el segundo caso, a mano alzada sobre papel blanco, es decir, que desarrollan grafismos, y se tratan como antecedentes de una escritura definida mediante signos caligráficos con un significado convenido (pp. 48-49). Desde el interés en la graffía y la escritura simultánea se establecen vínculos con otras obras de José Antonio Cáceres (Cáceres, 1966-1975; 2020b; 2021; 2022).

El cuarto poema visual, *Grafos*, avanza en la estela de intereses que abordan los anteriores del módulo. Se definen, respecto de los anteriores, los signos gráficos, en cuatro columnas, alcanzando un estado previo al signo caligráfico, pero no dejando de ser un signo desde el dibujo. Se vincula a *Signos I - Cuaderno italiano I* (Cáceres, 1973-1975).

Los últimos cinco poemas visuales del módulo, el quinto, sexto, séptimo, octavo y noveno, conforman un grupo vertebrado por el interés en el ideograma, en tanto signo esquemático que posibilita la transmisión de un mensaje cifrado: *Ideograma*; *Ideograma 2*; *Ideograma 3*; *Ideograma 4*; e, *Ideograma de las espigas*. Los poemas visuales están realizados mediante letraset negros sobre papel blanco, y en el último caso, sobre papel amarillo. Se utilizan fragmentos de letras, coartándole la capacidad de significado al signo caligráfico en el lenguaje convenido, además de líneas, signos de puntuación, comillas o diseños preestablecidos. También comparten la elaboración espacial de la página mediante la intervención con letraset. *Ideograma* se elabora en la parte inferior izquierda, dando relevancia, por contraposición, al blanco del papel en la parte superior derecha. Pueden leerse (con fragmentos faltantes) los términos «MAGIA», «MAGIC [MÁGICO]» o «TÚ». *Ideograma 2* está resuelto en forma de cruz inscrita en un cuadrado, lo que podría remitir, entre otros, a una señal de tráfico o a una crucifixión, teniendo relevancia el blanco del entorno. *Ideograma 3* sigue las características de los anteriores, resolviéndose en una suerte de destello. En *Ideograma 4* parecen diferenciarse dos elementos, entre los cuales, las intervenciones mediante guiones se presentan como una suerte de elementos vinculantes, incluso, perceptibles como lluvia. En *Ideograma de las espigas*, sobre papel amarillo, la clave figurativa la ofrece el título. Se resuelve en la estela de los poemas visuales precedentes, y los letraset se organizan constituyendo una suerte de ramo de espigas, en torno al cual el espacio continúa siendo tan relevante, o más, que la intervención, no pudiendo, en ninguno de los casos, leerse/verse, la intervención y el espacio definido por esta, desvinculados (pp. 51-55) (Pavo, 2023: 12) (fig. 5).

La "Quinta realización. Módulo: *MÚSICA*", en la estela de los precedentes, tiene como interés este medio de expresión del Hombre, concebido como un «arte temporal» (p. 56). La música es un interés destacado en la obra experimental de José Antonio Cáceres (Cáceres, 1/1975; 1975; 2019; 2021; 2022), quizá –según su consideración– por la falta de habilidad para tocar instrumentos.

Los primeros tres poemas visuales conforman un grupo. Están realizados a bolígrafo de tinta negra o lápiz sobre papel blanco. Se basan en líneas curvas, con nudos en su trayectoria, que se desarrollan en horizontal. Podría decirse que se trata de una representación gráfica del sonido musical, particularmente, en base a una estructura de suerte de pentagrama, que en este caso no está presente. En los dos últimos poemas visuales del grupo, estas líneas se superponen, en el segundo caso mediante dos intervenciones y en el tercero mediante tres. En el margen izquierdo se indican cifras numéricas, del mismo modo que en las obras literarias se hace para numerar los versos, lo que lleva a comprender estas intervenciones, además, como poemas para el canto (pp. 57-59).

El poema visual *Vientos musicales* está realizado en base a tres signos caligráficos: corchetes, puntos y comillas inglesas. Se vinculan formalmente, desde arriba a la izquierda hasta abajo a la derecha, generando una dirección de lectura/visualización, como en una partitura. En el paralelismo, si los corchetes ocupasen el lugar del pentagrama, los puntos y comillas inglesas ocuparían el de las notas. El poema visual, vinculado a la idea de viento, genera, más allá del paralelismo, una imagen que podría comprenderse como una estampa marina (p. 60) (fig. 4).

Grupos cromáticos musicales está realizado a rotulador negro en un papel blanco, adherido por la parte superior a otro papel blanco de mayor tamaño, y que por esta característica posibilita que la hoja pueda levantarse. Está intervenido mediante líneas rectas horizontales que constituyen una suerte de pentagrama, donde se colocan cuadrados, que ocuparían el lugar de las notas. Se vincula a obras similares de José Antonio Cáceres (p. 61) (Cáceres, 2021: 90, 93; 2022: 90, 93).

El último poema visual del módulo es *Música electrónica*. Está realizado mediante letraset negros, fundamentalmente en base a líneas cruzadas en dos direcciones, lo que remite a las ondas de lo musical y electrónico. También contiene letras que configuran términos como «Zona», «en», «no», «si» o «ser». Por una parte, la música electrónica es un interés de la época en José Antonio Cáceres, que también trabaja en otros poemas visuales (Cáceres, 2019, pp. 20, 21, 24). Por otra, este poema visual sigue procedimientos similares al último de “Cuaderno 1º” dedicado al “UNIVERSO CÓSMICO” (p. 18), y a todos los de “Cuaderno 4º” dedicado al “UNIVERSO MICROCÓSMICO” (pp. 93-102), pudiendo considerarse que sean realizados al mismo tiempo (p. 62).

La “Sexta realización. Módulo: *ARQUITECTURA*”, siguiendo las manifestaciones del hombre en los módulos anteriores, se centra en esta como «arte espacial» (p. 63).

Los primeros tres poemas visuales, *Plano de ciudad*, *Plano de ruinas* y *Paisaje con pirámides*, conforman un grupo. El interés por el plano y la ruina remite a las experiencias de José Antonio Cáceres en Italia descubriendo el país y los restos de la cultura clásica. En los tres casos la intervención se resuelve en el centro de la lámina y el espacio entorno adquiere relevancia. Están realizados mediante letraset negros, con formas predeterminadas de carácter geométrico, puntos y representaciones antropomórficas, sobre papel blanco. En el caso de *Plano de ciudad* se ofrece una perspectiva en planta de una ciudad que se extiende desde un centro, organizada en un orden natural de expansión. En su entorno, podría considerarse que los puntos se corresponderían con zonas naturales o bosques (p. 64). El poema visual *Plano de ruinas* está elaborado en base al mismo procedimiento que *Plano de ciudad*, ofreciendo igualmente una perspectiva en planta, en el centro de la cual se advierten unas estructuras, en base a puntos y líneas, que pueden percibirse como ruinas de una ciudad anterior descubierta dentro de la actual (p. 65). Tanto *Plano de ciudad* como *Plano de ruinas* pueden remitir a estructuras macrocósmicas y microcósmicas, localizadas al comienzo y final de *Unidad del mundo*. El poema visual *Paisaje con pirámides*, a diferencia de los anteriores, ofrece una perspectiva cenital. En la escena los triángulos configuran una suerte de ciudad en base a pirámides, en torno a las cuales se encuentran elementos figurativos, propios de las señales de tráfico de advertencia, como coches, vacas, montículos, obreros o mujeres que llevan niños al colegio. De hecho, se separan las dos partes pertenecientes a los letraset de señales de tráfico: la parte triangular, como pirámide, y fuera de esta, la parte figurativa; lo que permite variar la relación entre elementos (p. 66).

Los dos poemas visuales que siguen, ambos sin título, podrían conformar una pareja por compartir procedimientos e intereses formales. Están realizados sobre papel blanco en base a pegatinas negras cuadradas que se adhieren formando un grupo de elementos. En torno a estas intervenciones, en el primer caso, se utiliza letraset negro, y tanto en el primero como en el segundo, rotulador negro. Si bien ambos podrían leerse/verse como planos de arquitectura, también sería posible considerar que respondan a elementos arquitectónicos: las pegatinas a modo de teselas o azulejos y las intervenciones a letraset y rotulador como acabados, decoraciones o columnas. En ambos se continúa dando relevancia al espacio en torno a la intervención (pp. 67-68).

Sigue *Evocación del Laberinto*. El interés por la leyenda del Laberinto y el Minotauro, perteneciente a la cultura clásica, surge en José Antonio Cáceres, probablemente, desde el Seminario, como metáfora de un monstruo encerrado en una construcción carcelaria, con la que se identifica desde su realidad. Esto se constata en su poesía (Cáceres, 2020a, T. 1: 416, 471; T. 2: 194, 304) y en obras registradas en diapositivas (Canto; Pavo, 2020, Álbum 5: 10-12). El poema visual está realizado a rotulador negro sobre papel blanco, por tanto, se trata de un dibujo. Se reconoce una isla, que sería la de Creta, en cuya parte superior hay una suerte de construcción arquitectónica, que se deduce el Laberinto, y sobre esta, una cabeza de toro, que sería la del Minotauro. Junto al Laberinto, dos cabezas, de mujer y hombre, de perfil, que pueden deducirse del rey Minos y su esposa Pasifae (ella, quien engendra al Minotauro, y él, quien solicita a Dédalo la construcción de un Laberinto para encerrarlo), o que podrían ser también las de Ariadna y Teseo (el héroe que mata al Minotauro y entra y sale del Laberinto gracias al hilo de oro que ella le facilita). En la parte inferior de la isla se erige un árbol y en la parte superior se encuentra una estrella (p. 69).

La última lámina del módulo, sin título, contiene un recorte de revista adherido a un papel blanco. Por una parte, la imagen recortada, con fotografías de vitrinas con monedas, contiene una estructura geométrica en blanco que remite a la construcción de una arquitectura o plano.

Por otra, las monedas, se presentan como elementos insertos en esa arquitectura. El recorte, cuyo trazado viene determinado por la imagen, también la construye. Por tanto, a pesar de no haber más intervención en la lámina, podría considerarse que, en este caso, el poema visual está concluido (p. 70).

La “Séptima realización. Módulo: *MITO*”, está dedicada a estas construcciones de carácter sagrado, simbólico y funcional, del Hombre. En la lámina que anuncia el módulo, se redacta una lista de intereses a desarrollar, tachada, y que en apreciación posterior de José Antonio Cáceres respondería a predilecciones mitológicas, a realizar, no sólo en *Unidad del mundo* mediante poesía visual, sino también, a través del dibujo o la pintura.

*Aracne, Penélope, las Parcas.
Tejer y destejer.*

*La muerte. Vida y muerte.
Prometeo, Sísifo, Cristo.
Castigados. Nos salvan.*

*Ulises. El camino de la vida.
En busca del centro. Perdido.*

*Hércules y sus trabajos.
Vida del hombre: castigo.*

*La luna. El sol. Muerte y vida.
Lo masculino. Lo femenino.
La tierra. La simiente.*

*Renacer. Primavera.
Belleza. Apolo.
Autoengaño. Adonis.
Alegría. Baco. Pasión. (p. 71)*

El módulo está compuesto por siete poemas visuales y se puede comprender como una serie: *Sísifo, Narciso, Metamorfosis de Narciso, Narciso* (nuevamente), *Telémaco, El sueño de Edipo* y *Venus y Adonis*. Se trata de mitos de la cultura greco-latina. En este momento de crisis religiosa, José Antonio Cáceres se adentra en la cultura clásica, pareciendo sustituir los mitos cristianos por los mitos clásicos. Parece evidente que, ver de primera mano el arte clásico en Italia, le condiciona respecto del interés en la cultura clásica. De hecho, contemporáneamente, realiza una serie de pinturas en relieve en las que elabora mitos clásicos mediante formas geométricas (Canto; Pavo, 2020, Álbum 5: 2-12), además de abordarlos en su poesía o en sus dibujos. Todos los poemas visuales comparten similares características procedimentales, en tanto que están realizados sobre papel blanco, mediante recortes de imágenes de revistas, adheridas y articulados a modo de collage, a lo que se suma texto a rotulador negro donde se lee el nombre del mito o la escena vinculada mediante la que se representa. Destaca en estos poemas visuales el erotismo, particular de las representaciones clásicas de estos mitos, motivo por el cual abundan los desnudos en los recortes de revista. En esta serie se diferencia un poema visual por resolverse de manera distinta: el segundo *Narciso* (p. 75). Está realizado sobre cartón pintado de marrón, y sobre este, adherido un pedazo de cartulina plateada reflectante, bajo el cual, mediante letraset blancos, se lee «NARCISO». El papel reflectante hace que, cuando el lector/visualizador se sitúa frente al poema visual, recibe su rostro como imagen, lo que se vincula a la leyenda de Narciso al contemplar su hermosura en el espejo de agua que le supone el río (pp. 72-78) (fig. 6).

Unidad del mundo no contiene Octava realización. Los módulos, tal y como quedan establecidos, tienen una numeración determinada, junto a la cual, se tachan otras numeraciones que se consideran con anterioridad para estos. En algún momento se baraja que la “Tercera realización. Módulo: *PINTURA Y ESCULTURA*” (p. 43), la “Sexta realización. Módulo: *ARQUITECTURA*” (p. 65) y la “Séptima realización. Módulo: *MITO*”, ocupen el octavo lugar, como Octava realización de la obra, según puede apreciarse bajo los tachados: «8º»; «octava» (pp. 43, 63, 71). Sucede algo similar con el resto de módulos, que van variando de orden, según puede constatarse por las numeraciones tachadas en las páginas que los presentan. Finalmente, el resto de módulos se organizan, pero la Octava realización queda sin desarrollarse, y no se encuentran indicaciones sobre el interés temático al que podría haberse dedicado.

La “Novena realización. Módulo: *CIENCIA*”, aborda el interés por el conocimiento científico, que podría, no sólo contraponerse, sino complementar el interés por el mito, en el sentido de que

la misma fe sería necesaria para creer en cada una, siguiendo la idea de la Biblia del *creer sin ver*: «Porque me has visto has creído. Dichosos los que no han visto y han creído», Juan 20: 29 (Biblia de Jerusalén, 2009: 1504). Este módulo se propone abordar (“desde los primeros [¿descubrimientos científicos?], hasta la teoría de Einstein y los cuanta) / la bomba atómica / el automóvil, el diseño industrial / los programadores, etc. / el átomo” (p. 79), y está compuesto de tres láminas.

La primera lámina, sin título, se trata de papel continuo utilizado para las impresoras de la época. Se despliega en varias hojas, lo que lleva a considerar que es material para desarrollar el poema visual. Si se considerase un poema visual concluido, sería de carácter muy distinto al resto, al menos desde la característica de tener que desplegarse (p. 80).

El segundo poema visual, sin título, está realizado sobre papel blanco, al que se adhieren cinco tiras de papel gris de distintos tamaños. Están agujereadas y tienen texto en inglés. Parecen cintas de papel que representan el Código de Boudot, utilizado en teletipos, de la marca «hp», lo que implica material tecnológico vigente en la época (p. 81) (fig. 4).

El poema visual *Alternancia* está realizado en base a letraset negros, para el que se escogen los signos de comilla inglesa y puntos. En el primer caso operan a modo de flechas que van alternando direcciones, de abajo a arriba y de izquierda a derecha. La parte superior se dirige hacia arriba como abriendo el poema visual. El interés puede vincularse a la corriente eléctrica, de tipo alterna, en la que varían cíclicamente la magnitud y el sentido, y que José Antonio Cáceres trabaja, coetáneamente, en la obra experimental *Corriente alterna* (p. 82) (Cáceres, 1975; 2019; Pavo, 8/2022).

La “Décima realización. Módulo: *GUERRA-DESORDEN DEL CAPITAL*”, se quiere desarrollar en base a «pinturas, poemas, fotografías» (p. 83). Está compuesto de siete poemas visuales, o, al menos, de comienzos de estos para ser desarrollados. Se trata del módulo en el que los poemas visuales quedan más inacabados, o abocetados, probablemente para ser pasados a limpio.

La primera lámina, sin título, reúne recortes de imágenes de revistas con escenas de guerra, que se combinan con recortes de imágenes de grabados. Por el texto de uno de los recortes puede deducirse que se trata de imágenes de la Guerra de Vietnam (1955-1975) durante un bombardeo a la ciudad de Hanoi.

Hanoi. I cadaveri di due contadini uccisi da un bombardamento alla periferia della citta. In basso: Hanoi. Nguyen Nga, un'insegnante del quartiere di Dong Yen, morta insieme con due scolari durante un'incursione aerea americana.

[Hanoi. Los cadáveres de dos agricultores asesinados por un bombardeo en las afueras de la ciudad. Abajo: Hanoi. Nguyen Nga, profesor del distrito de Dong Yen, murió junto con dos alumnos durante un ataque aéreo estadounidense.]

La lámina, a pesar de no contener más intervenciones, podría considerarse concluida, como collage, o poema visual que utiliza únicamente este procedimiento (p. 84).

Seguidamente se inserta el “B) *Universo psicológico*”, que se vincula a “A) *Universo social*”, que abre el “Cuaderno 3º”, y que se desarrolla, fundamentalmente, en base al interés por lo bélico e ideológico político en el mundo del Hombre (p. 85).

El poema visual siguiente, sin título, está resuelto a modo de pintura figurativa. Sobre papel blanco se dibuja a lápiz, mediante línea, un feto, y a acuarela ocre, se pinta una suerte de placenta. Para este módulo, según las tachaduras, se baraja el título «Muerte» (p. 83), y este poema visual parecería dedicarse, por oposición, al surgimiento de la vida (p. 86) (fig. 7).

El poema visual que sigue, sin título, está realizado a lápiz y rotulador azul, dibujándose y pintándose. Se ponen en relación dos zonas del mismo. En la zona de arriba puede leerse, «REVOLUCIÓN / AMOR / TRABAJO», situándose en el centro del texto el símbolo comunista de la hoz y el martillo. En la zona de abajo puede leerse, «REACCIÓN / CRIMEN / GENOCIDIO», situándose en el centro del texto la esvástica nazi (p. 87).

El siguiente poema visual no tiene título. Se indica que pertenece a la «Tercera realización. Módulo: *MUERTE*» –que finalmente no forma parte, como módulo, de *Unidad del mundo*–. Sin embargo, por la temática, parece adquirir sentido en el lugar en el que se encuentra. Un texto manuscrito sobre papel blanco dice: «Meditación ante la tumba / Más allá de la muerte / la

desesperación de una vida no cumplida. / El rencor, la horrible y desierta / esperanza». Bajo este texto se traza un dibujo a bolígrafo azul donde se representa una cadena industrial, en la que aparece cinco veces el símbolo comunista de la hoz y el martillo, y que dirige hacia una «ESTATUA DE LA (FALSA) LIBERTAD» que se encuentra al lado de una ciudad industrial. Parece evidente la crítica al sistema capitalista a partir de esa reflexión sobre la vida cuando llega la muerte. La lámina resulta, más bien, una idea o boceto para ser elaborado como poema visual (p. 88).

Los siguientes tres poemas visuales conforman un grupo. Están realizados sobre papel blanco a lápiz. Los títulos, *Estrategia del potere* [*Estrategia del poder*], *Semiótica della società (Partita di calcio)* [*Semiótica de la sociedad (Partido de fútbol)*], *Semiótica del concordato (Partita di ping-pong)* [*Semiótica del concordato (Partida de ping-pong)*], anuncian intereses sobre las estrategias bélicas y la semiótica de los sucesos sociales, todo lo cual se aborda desde la singularidad de las formas de los juegos de estrategia o deportivos, lo que implica ironía y crítica. De este modo, en *Estrategia del potere*, dentro de una construcción industrial, en el centro de la cual se encuentra un misil en el que puede leerse «CIA whit Love [*CIA (Agencia Central de Inteligencia) con amor*]», se redactan, sobre tubos, los términos «BURGUESIA», «CAPITALISTA», «POLIZIA [*POLICÍA*]», «STATO [*ESTADO*]», «BANCA», «INDUSTRIA», «PROPAGANDA», «FALSO PACIFISMO» o «ALIENAZIONE [*ALIENACIÓN*]», entre otros. De estos tubos salen signos caligráficos, como en una suerte de balbuceo que resulta de estos discursos, sobre los términos «PROLETARIATO [*PROLETARIADO*]» y «SOTTOPROLETARIATO [*SUBPROLETARIADO*]» (p. 89). *Semiótica della società (Partita di calcio)* se desarrolla en el esquema de un campo de fútbol. En torno al mismo está el «POPOLO [*PUEBLO*]», el «GOVERNO [*GOBIERNO*]» y la «CHIESA [*IGLESIA*]». En el campo de juego, que se divide en dos partes o equipos, se encuentra el «PAPA», el «PRESIDENTE», la «POLIZIA [*POLICÍA*]», la «BORGHESE [*BURGUESÍA*]», el «PRETE [*SACERDOTE*]» o el «ESERCITO [*EJÉRCITO*]», entre otros representantes de la sociedad, sus poderes e instituciones, que se enfrentan en un partido (p. 90). Y *Semiótica del concordato (Partita di ping-pong)*, se desarrolla en el esquema de una mesa de ping-pong, en torno a la cual está el «POPOLO [*PUEBLO*]», el «STATO [*ESTADO*]» y la «CHIESA [*IGLESIA*]». En el espacio de juego una pelota va siendo redirigida, de un lado a otro, de «PALLA [*PELOTA*]» a «BALLA [*BAILE*]», jugándose con la similitud entre términos y aludiéndose al baile de la pelota en la mesa (p. 91). En los tres casos, la realización a lápiz, lleva a considerar que estos poemas visuales sean bocetos para ser realizados de manera más definitiva.

6.4 CUADERNO 4º / Cuarta proposición: **UNIVERSO MICROCÓSMICO**

“Cuaderno 4º” está dedicado a la “Cuarta proposición: *UNIVERSO MICROCÓSMICO*”. En esta parte se desarrolla la proposición en base a diez poemas visuales. El grupo puede considerarse una serie, en tanto que todos están realizados en papel blanco mediante letraset negros y comparten el interés por las estructuras microscópicas. Sólo en el primer y segundo caso se utilizan, además, el bolígrafo y tinta negros. Todo ellos evocan, de un modo sugestivo, microestructuras, que pueden remitir a cualquier tipo de formación, o de fragmento de formación, en el campo de la biología o la materia, como estructuras cristalinas, atómicas o moleculares, vistas mediante microscopía. En *Epicentro* los fragmentos de letras y líneas se combinan, concentrándose los elementos en un núcleo, siguiendo al título. El segundo poema visual, sin título, remite a los poemas visuales de arquitectura y plano de ruinas por utilizar la combinación de los mismos elementos geométricos (pp. 64-65), al que se suma tinta negra para resolverlo en una suerte de imagen microscópica cuadrada. El tercer poema visual, sin título, está realizado fundamentalmente en base a líneas y puntos, con algunas letras, y remite igualmente a imágenes microscópicas. El cuarto poema visual, sin título, está realizado mediante flechas que combinan direcciones, lo que parece hacerlo pulsionar, dirigiendo hacia el exterior de sí. El quinto, sexto y séptimo poemas visuales del grupo, los tres sin título, están realizados a partir de líneas y puntos que se superponen oblicuamente, lo que los relaciona con los poemas visuales precedentes, sin título (p. 18) y *Música electrónica* (p. 62), pareciendo estar realizados en el mismo momento, y posteriormente colocados en distintas partes de *Unidad del mundo*. El octavo poema visual, *Ramas*, está realizado en base a guiones que trazan líneas ondulantes y flechas que señalan en la dirección de esas trayectorias. Quizá pueda ser excesivo elucubrar que, por el título *Ramas*, pudiera haberse podido considerar para la “Segunda realización: Módulo: *REINO VEGETAL*” de la “Segunda proposición: *LA TIERRA*”. El noveno y décimo poemas visuales, se laboran también

en base a líneas y puntos, construyendo geometrías, y en el segundo caso incorpora letras (pp. 93-102) (fig. 8).

7. DEMARCACIÓN DE *UNIDAD DEL MUNDO* DE JOSÉ ANTONIO CÁCERES

Unidad del mundo arraiga en claves del pensamiento filosófico, de planteamientos ideológicos y de concepciones místicas, para proyectar una mirada particular sobre el mundo, centrada en la existencia, que trata de responder a la realidad de lo que, en el marco del Universo, el Hombre es.

El viaje por el “*UNIVERSO CÓSMICO*”, “*LA TIERRA*”, el “*MUNDO DEL HOMBRE*” y el “*UNIVERSO MICROCÓSMICO*”, permite transitar estos mundos, constituyentes de la Unidad en la visión de José Antonio Cáceres, para contemplar lo que hemos referido como sus *paisajes*.

Se parte de los fenómenos cósmicos, para avanzar hacia la tierra y adentrarse en el mineral, el vegetal y el animal, y trasladarse al Hombre, donde sus expresiones pre-lingüísticas, mediante sonidos, signos, señales y símbolos, dan paso a expresiones del arte como *lenguajes* consolidados, mediante pintura, escultura, escritura, música y arquitectura, extendiéndose al mundo de las creencias, con los mitos, o el conocimiento, con la ciencia, hasta alcanzar su parte más atroz, la de la autodestrucción con lo bélico, y finalmente detenerse en la realidad microscópica, que no dista tanto de macroscópica. Este último apartado dirige al primero, como para volver a comenzar la *narración visual* de la obra, en un desarrollo que puede concebirse circular, quizá queriendo equipararse a la idea de que la unidad del mundo no tiene comienzo ni fin.

El sólo intento de realización de una obra como *Unidad del mundo*, por más que quede inconclusa –quizá no podía ser de otro modo– supone una victoria para un proyecto megalómano, seguramente inabarcable hasta un cierre definitivo, en un medio de vanguardia como el de la poesía experimental, y particularmente visual. Todo esto en un tiempo histórico en el que la dimensión de lo trascendente queda excluida, con excepciones, de la creación estética, en toda su extensión. La implicación de lo plástico, desde el dibujo o la pintura, y la dimensión de lo trascendente, inhabituales en la poesía experimental, destacan a José Antonio Cáceres en este medio de creación, desmarcándose de sus coetáneos, lo que encuentra en *Unidad del mundo* un caso excepcional en el contexto de sus obras de poesía experimental, y más allá de estas, en el marco de su tiempo en este medio de creación.

Unidad del mundo se presenta como una obra singular por las características que concita. Quizá sólo en el futuro –cuando la obra sea publicada, difundida, tensionada y estudiada en su contexto y en relación a casos coetáneos– podamos alcanzar a comprender su verdadera, profunda y extensa, dimensión.

.....

NOTA. Este texto se apoya particularmente en la entrevista “Imposibilidad de la *Unidad del mundo* y trascendencia de la realidad” que realicé a José Antonio Cáceres el 16 de enero de 2022. Esta entrevista forma parte del libro *Palabra hablada. Entrevistas a José Antonio Cáceres*, en proceso de publicación (Pavo, 2024). La entrevista, y en concreto las declaraciones de José Antonio Cáceres, complementan este artículo sobre *Unidad del mundo*.

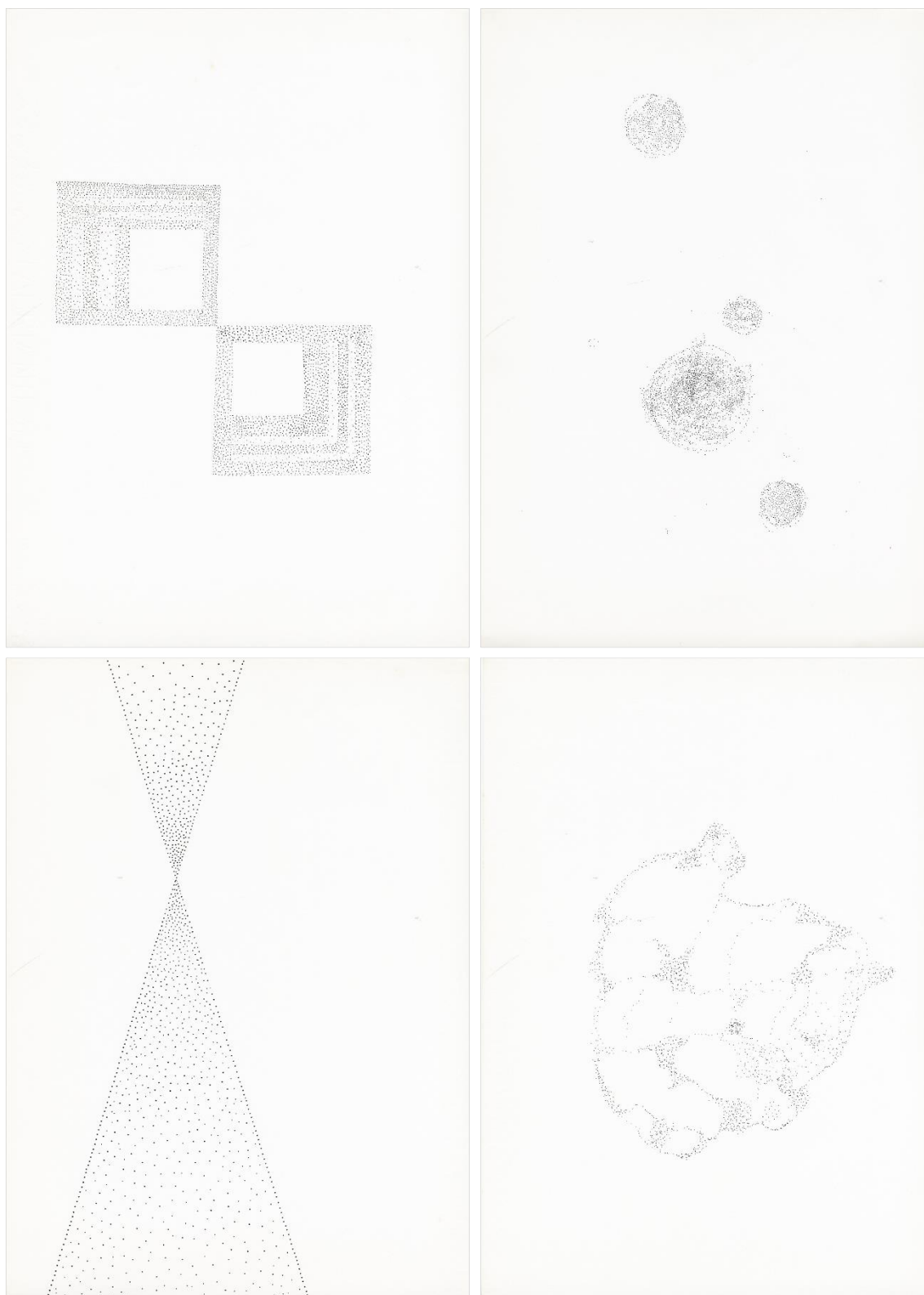


Figura 2

Poemas visuales de varios módulos de "Primera proposición: *UNIVERSO CÓSMICO*". De izquierda a derecha y de arriba a abajo: s/t. [Segunda realización. Módulo: *CONSTELACIÓN*] (p. 10); s/t. [Tercera realización. Módulo: *SISTEMA SOLAR*] (p. 12); s/t. [Cuarta realización. Módulo: *PLANETA CON SATÉLITE*] (p. 14); s/t. [Quinta realización. Módulo: *ASTEROIDES*] (p. 16). MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2026

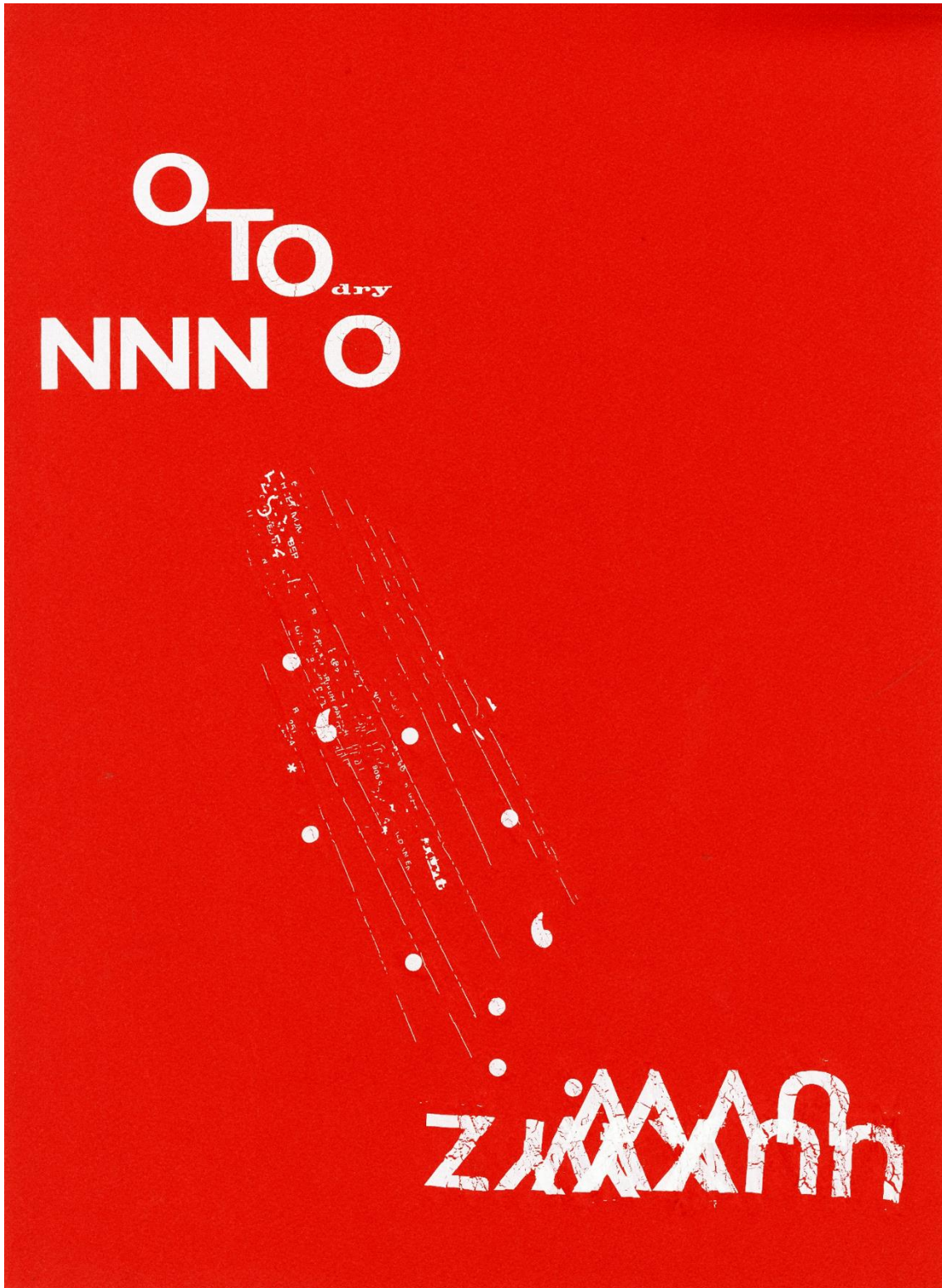


Figura 3

Poema visual de “Segunda realización. Módulo: *REINO VEGETAL*” de “Segunda proposición: *LA TIERRA*”: *Autunno sbagliato [Otoño incorrecto]* (p. 28). MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2026



Figura 4

Poemas visuales de varios módulos de “Tercera proposición: *MUNDO DEL HOMBRE*”. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: s/t. [Primera realización: Módulo: *SONIDOS*] (p. 37); s/t. [Primera realización: Módulo: *SONIDOS*] (p. 39); *Vientos musicales* [Quinta realización: Módulo: *MÚSICA*] (p. 60); s/t. [Novena realización: Módulo: *CIENCIA*] (p. 81). MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2026

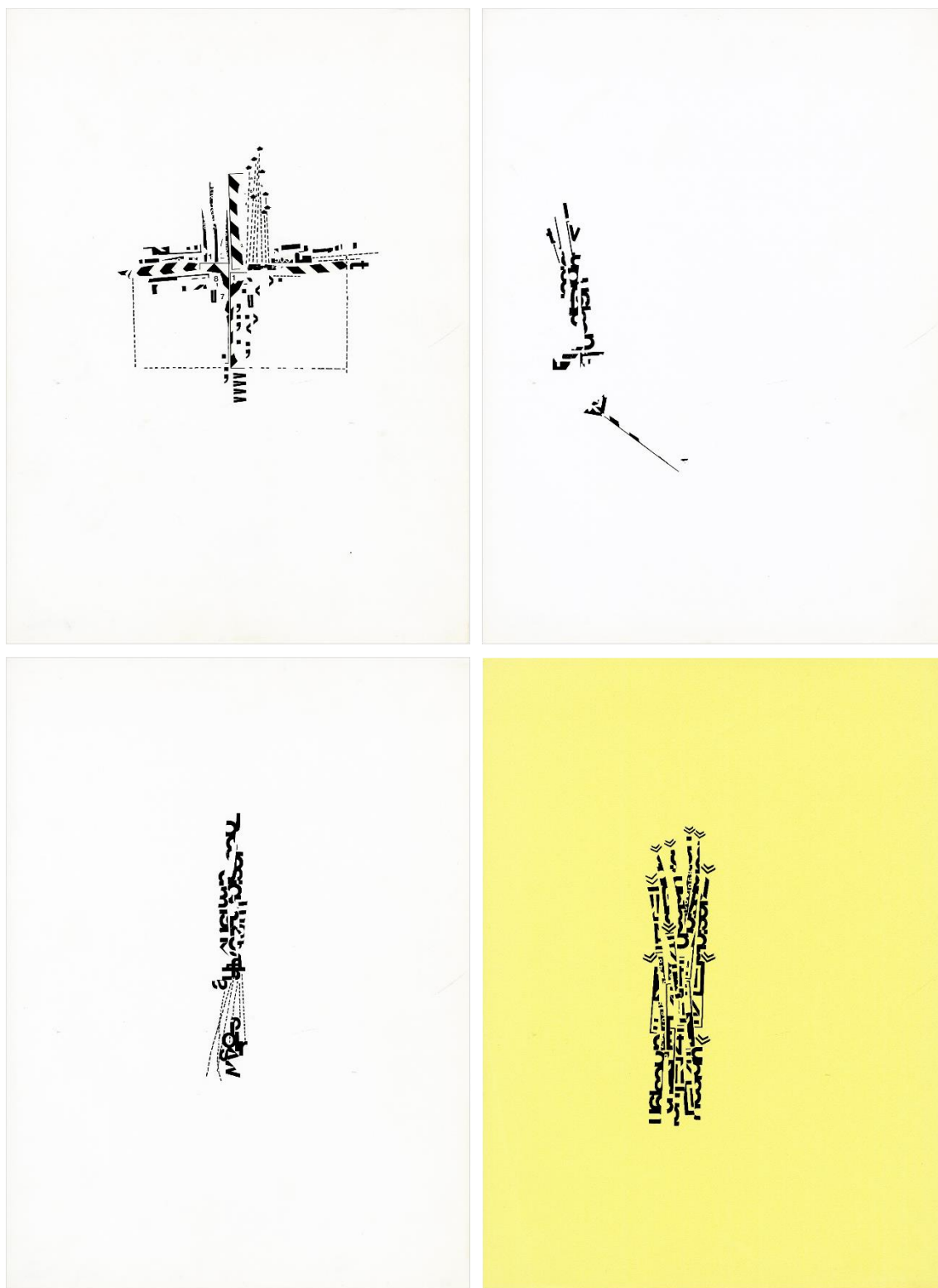


Figura 5

Poemas visuales de "Cuarta realización. Módulo: *ESCRITURA*" de "Tercera proposición: *MUNDO DEL HOMBRE*". De izquierda a derecha y de arriba a abajo: *Ideograma 2* (p. 52); *Ideograma 3* (p. 53); *Ideograma 4* (p. 54); *Ideograma de las espigas* (p. 55). MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2026

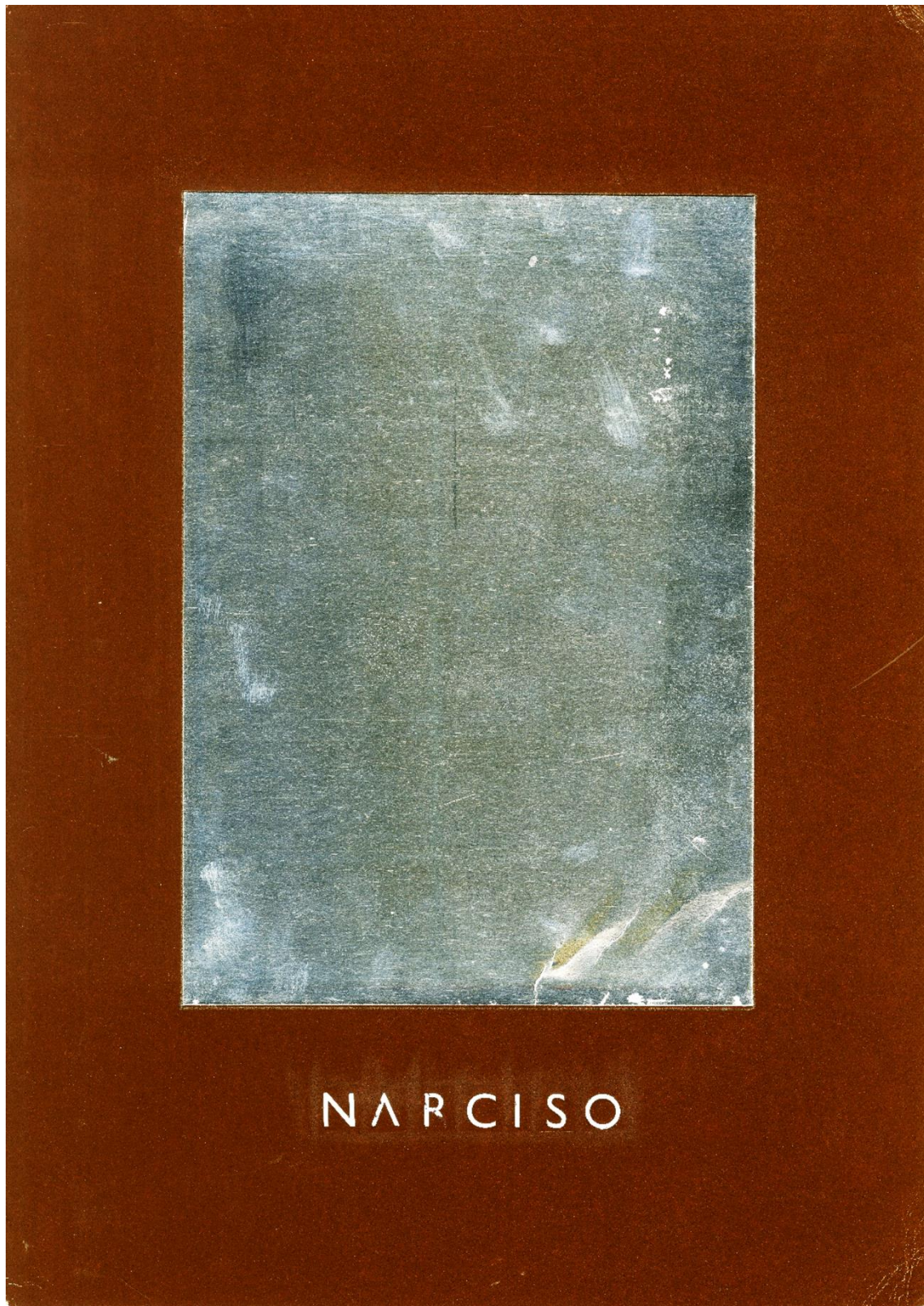


Figura 6
Poema visual de "Séptima realización: Módulo: *MITO*" de "Tercera proposición: *MUNDO DEL HOMBRE*": *Narciso* (p. 75). MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2026



Figura 7

Poema visual/pintura de "Décima realización. Módulo: *GUERRA-DESORDEN DEL CAPITAL*" de "Tercera proposición: *MUNDO DEL HOMBRE*": s/t. (p. 86). MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2026

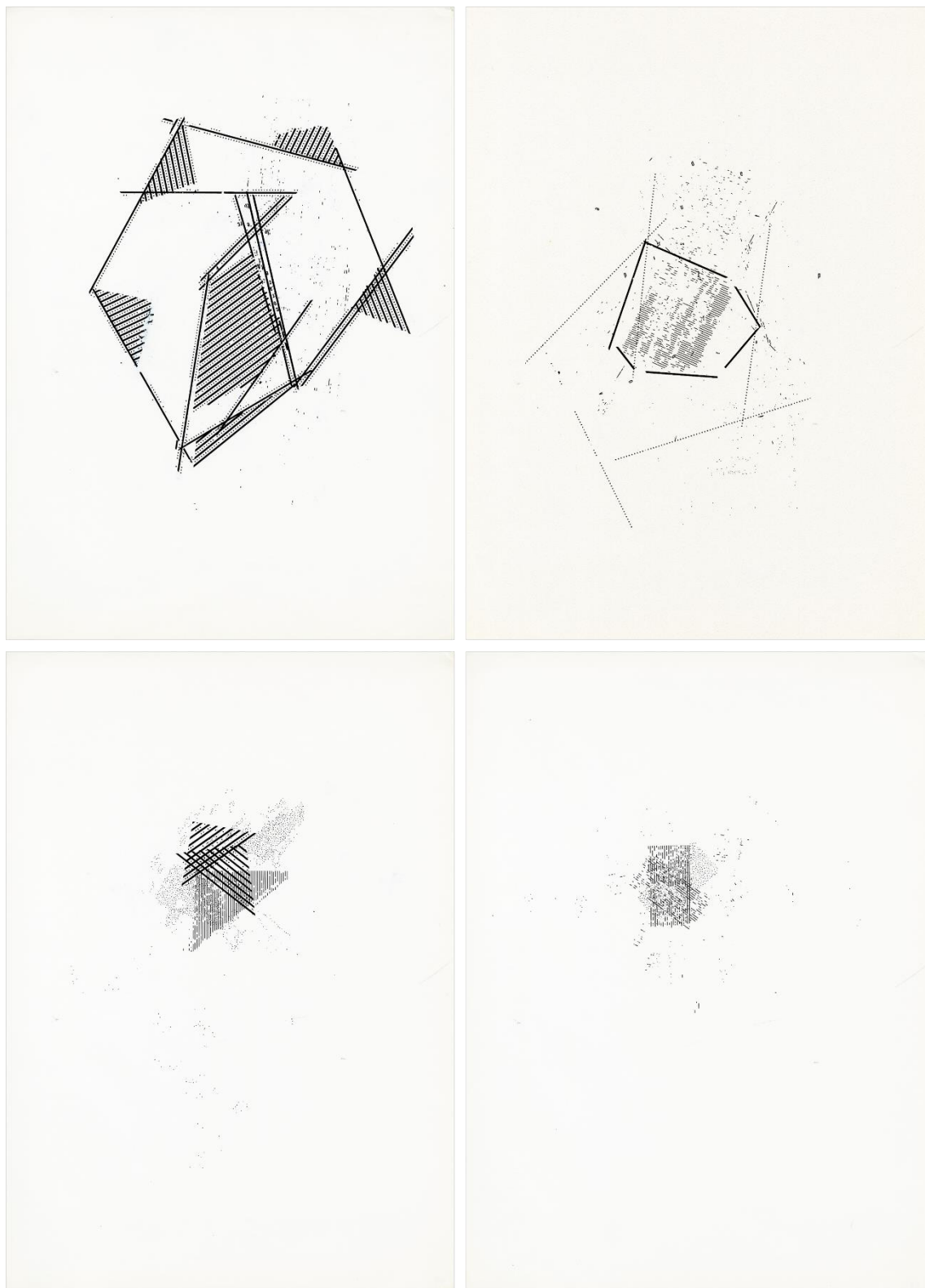


Figura 8

Poemas visuales de "Cuarta proposición: *UNIVERSO MICROCÓSMICO*". De izquierda a derecha y de arriba a abajo: s/t. (p. 95); s/t. (p. 97); s/t. (p. 99); s/t. (p. 102). MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2026

BIBLIOGRAFÍA

- ARABI, Ibn. *El divino gobierno del reino humano; Lo que necesita el buscador; Tratado sobre el Uno y lo Único*. Interpretados por Sheij Tosun y Bayrak al-Jerrahi al-Halveti, Córdoba: Almuzara., 2020.
- ARABI, Ibn. *El esplendor de los frutos del viaje*. Edición y traducción del árabe de Carlos Varona Narvi6n, Madrid: Ediciones Siruela, 2008.
- BARCIA TRELLES, Camilo. *El problema de la unidad del mundo posb6lico*. S6o Paulo: Faculdade de Direito de S6o Paulo, 1953.
- BIBLIA DE JERUSAL6N. 4ª ed., Madrid: Desclee de Brouwer, 2009.
- C6CERES, Jos6 A. *Cali-grafias / Cali-gramas*. Madrid: 21 p6ginas, 22 x 17 cm. [MEIAC. J. A. C6ceres. Sig. CE2016], 1966-1967.
- C6CERES, Jos6 A. *Analfabeto I, II, III* (Madrid): 45 p6ginas, 22 x 17 cm. [MEIAC. J. A. C6ceres. Sig. CE2015], 1966-1968.
- C6CERES, Jos6 A. *Ancia. Pido la paz y la palabra. Homenaje a Blas de Otero - Cuaderno italiano III* (Pisa): 28 p6ginas, 22 x 17 cm. [MEIAC. J. A. C6ceres. Sig. CE2021], 1966-1975.
- C6CERES, Jos6 A. *Cuaderno irland6s n6 1* (Derry). 24 p6ginas, 14,7 x 20,7 cm. [MEIAC. J. A. C6ceres. Sig. CE2019], 1971-1972.
- C6CERES, Jos6 A. *Unidad del mundo* (Pisa): 102 p6ginas, 23 x 33 cm. (variables) [MEIAC. J. A. C6ceres. Sig. CE2026], 1972-1974.
- C6CERES, Jos6 A. *Signos I - Cuaderno italiano I* (Pisa): 28 p6ginas, 17 x 22 cm. (Fotocopias intervenidas de original perdido) [MEIAC. J. A. C6ceres. Sig. CE2020], 1973-1975.
- C6CERES, Jos6 A. *R6quiem por la muerte de Miguel Hern6ndez* (Pisa): 26 p6ginas, 14,8 x 20,8 cm. [MEIAC. J. A. C6ceres. Sig. CE2022], 1, 1975.
- C6CERES, Jos6 A. "Problemas de la expresi6n" *Informaci6n*. Alicante, 27 de febrero, 1975; pp. 35-37.
- C6CERES, Jos6 A. *Corriente alterna*. Edici6n de Adriano Spatola, Turin: Edizioni Geiger. [MEIAC. J. A. C6ceres. Sig. CE2029], 1975.
- C6CERES, Jos6 A. *Cuaderno de Pisa* (Pisa). 15 x 15 cm. [MEIAC. J. A. C6ceres. Sig. CE2024], 18 de abril, 1976.
– *Trayectoria*: 59 p6ginas; pp. 1-58).
– *Direcci6n*: 30 p6ginas; pp. 59-89).
– *Puntos en movimiento*: 54 p6ginas; pp. 90-144).
- C6CERES, Jos6 A. *Palabras esenciales* (Pisa): 41 p6ginas, 9,7 x 9,9 cm. [MEIAC. J. A. C6ceres. Sig. CE2025], 1976.
- C6CERES, Jos6 A. *Corriente alterna*. Edici6n facsimilar restaurada, 50 ejemplares numerados y firmados, Badajoz: Asociaci6n de Amigos del Museo Extreme6o e Iberoamericano de Arte Contempor6neo, [MEIAC. J. A. C6ceres. Sig. CE2029], 2019 (1975).
- C6CERES, Jos6 A. *Autosugesti6n. Poesa completa*. Estudio de Emilia Oliv, M6rida: Editora Regional de Extremadura, 2020a (1955-2018).
- C6CERES, Jos6 A. *Figura*. Edici6n, estudio y notas de Emilia Oliva, C6ceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, [BIEX. Colecci6n de material gr6fico. MG 2972], 2020b 1966-1973)
- C6CERES, Jos6 A. *F6bula de don Facundo Jeremias que pas6 por el mundo y muri6 de pulmona*. Edici6n facsimilar, tirada de 50 ejemplares numerados y firmados, incluye estudio independiente de Emilia Oliva, Badajoz: Asociaci6n de Amigos (AA) del Museo Extreme6o e Iberoamericano de Arte Contempor6neo, [AA-MEIAC], 2021 (1969-1975).

- CÁCERES, José A. *Fábula de don Facundo Jeremías que pasó por el mundo y murió de pulmonía*. Edición facsimilar. Estudio prologal de Emilia Oliva. Badajoz: Asociación de Amigos (AA) del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC). [AA-MEIAC], 2022 (1969-1975).
- CÁCERES, José A. *Cuaderno español*. Edición de David Pavo, Girona: Luces de Gálibo, [MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2017], 2023 (1972).
- CANTO COMBARRO, Urtzi; PAVO CUADRADO, David. *Archivo Fotográfico Digital de José Antonio Cáceres*. Colaboración del Museo Pérez Comendador-Leroux, José Antonio Cáceres y Emilia Oliva, documento digital interno, 2020.
- CASTANEDA, Carlos. *Las enseñanzas de don Juan. Una forma yaqui de conocimiento*. Prólogos de Octavio Paz y Walter Goldschmidt, México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- ENGELS, Friedrich. *Dialéctica de la naturaleza*. Madrid: AKAL, 2017a.
- ENGELS, Friedrich. *La revolución de la ciencia de Eugen Dühring (Anti-Dühring)*. México: Publicaciones Editoriales XHGLC, 2017b.
- FERRERO, Guglielmo. *La unidad política del mundo*. Madrid: Aguilar, s.f. (c. 1930).
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- OLIVA, Emilia (comp.). *José Antonio Cáceres. La consciencia de ser*. Estudio principal de Emilia Oliva, textos de VV.AA., Badajoz: Asociación de Amigos del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2019.
- PAVO CUADRADO, David. *Palabra hablada. Entrevistas a José Antonio Cáceres*. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2024.
- PAVO CUADRADO, David. "Introducción", en: J. A. Cáceres, *Cuaderno español*. Edición de David Pavo, Girona: Luces de Gálibo, [MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2017], 2023 (1972); pp. 7-14.
- PAVO CUADRADO, David. (8/2022). "Corriente alterna de José Antonio Cáceres", *Revista Laboratorio. Literatura & Experimentación*, Escuela de Literatura Creativa, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 26, agosto, 2022. <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/224>
- ROBERTS, John M. *Historia Universal Ilustrada. Hacia la unidad del mundo*. España: Debate/Penguin, Círculo de Lectores, vol. 5, 1989.
- SCHMITT, Carl. *La unidad del mundo*. Madrid: Ateneo, 1951.

Azal grafikoak
Cubiertas gráficas

Couvertures graphiques
Graphic covers

Zainak: azal grafikoak. opuntia miragarria!

Alberto Díez Gómez

Artista eta doktoregaia Arte Ederren Fakultatean
Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco UPV/EHU

¡mira opuntia!

Argitalpen honen azalak landare-zatien lagin laburra jasotzen duten irudiek osatzen dituzte, *paisaia* irrikatua, poetikoa, gertagaitza... gogorarazten digutenak. Urrezko orla banaletan inskribatutako paradisuen irudiak; edo gertaera baten fede ematen duten zein egitate baten irudikapena osatzen duten estanpak. Horien artean benetako harremana existitzen baita, korrespondentzia bat. Batzuk besteetatik *jaiotzen* dira eta. Paradoxa baten aitzinean geundeke, alegia, irudirik gordinenak, bai eta *adierazgarrienak* ere, izaera amestuetatik eratorriak direla adierazten diguna, beste mundu bati dagozkionak baina, hala ere, izan badena.

Haiei buruz zerbait esan liteke, berorien konposizio formalari buruz: neurri txikiko irudi bat erabiltzeak, ia xehetasun gisa edo irudi intimo legez, begia kontu handiz jartzera gonbidatzen duena, bere intimitatea desestaltzera. Angeluak hautsi nahi izan baitira, ohiko argazki-formatu angeluzuzena, karratua, etab. Obaloa formarik onena ote den... zirkunferentzia hausten duen forma erregularra, honako hau ere. "Pisuak" konposizioan orekatzen diren (ala ez). Forma hura bestearekin "mintzo" ote den. Azalen artean harmonia dagoen (ala ez), eta abar luzea. Ezerk ez du axola, berariaz ezertxok ere ez. Badakigu *gauza bera* mila modu desberdinetan egin zitekeela.

Aitzitik, jarrera eta ekintza bati buruz hitz egingo dut, erreala eta autonomia bada ere, metafora bezala funtzionatzen duena. Azal horietan ikus ditzakezuen irudiak paisaia erabat pertsonal eta subjektibo bati dagozkio, uneren batez nigan eragina izan duena. Baina beroriek ere ez dira aipatzen ari naizen egintza, baizik eta lekukotasun-irudien izaera dute. Bistan denez, *orain* ez da gertatzen ari, *ez naiz egiten ari*, ezta hazi baten ernamunari edo aldaxka baten zatiketari ere ez natzaio urreratzen; diskurtso bat zutituz gorpuzten ari bainaiz, ekintza horrek niretzat duen sinbolikotasunari buruz.

Ekintza honen metodologia deskribatzen duten lau aditzak hauexek dira: lapurtu, zatitu, eroin eta landarea erreproduzitu. Lehenengoak ez du misterio larregirik.

"Hurrengo biak erreproduzizioari zerbitzu egiten dioten aditzak dira" –esan zuen bere baitarako, Orduan.

"Azken honek *bikoiztearen* edota *zabaltzearen* adiera bikoitza du" –esan zuen Orain, ahoa ireki gabe.

Patioko opuntiak bart gaueko haizeari besoak hausten utzi dio. Behin lurra ukituz gero, oso erraz utziko dute lehen arantzak zeuden tokian sustrai sendoak sortzen. Horrela bada, guretzat txit ezaguna den ihiaren antagonistak, bere partizioa beretzat bizitza-aseguru bihurtzen du.

"Bazkalorduan, diskrezioz, patioan eroritako puska horietako bat hartuko dut. Edertasun hori hartu eta nirekin eramango dut etorri naizen lekura. Opuntia miragarria! Zer nahi dut zugandik? Eternitatea nahi dut" –esan zuen bere artean, Orduan.

Iraila da Espainiako mendebaldean, beroa igarota, pinuek eta xarek izerdia jariatzen dute, ekaitzen ondoren iltze eta kamamila usaina nozitzen da, zedro olio leuna. Atzamarretan bere biskositatea nabari dezakezu, bere goizeko freskotasuna, baina baita bere arratseko airea ere, geldia, bildua, inguratzailea, lurrunaren tankerakoa. Orduan izaten da zomorroak beren zurtoinei itsatsita geratzen direnean eta hodeiak berrokalen gainean zabaltzen direnean.

Cita bibliográfica recomendada para este artículo:
DÍEZ GÓMEZ, Alberto

"Zainak: azal grafikoak. opuntia miragarria!",
Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, nº 41, 2023; pp. 161-163, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.27261.33769>

Balkoi hau, ikusten al duzu? Txunbera, mizpirondoa, granadondoa, sagarrondoa, epiphyllum, palmondoa, hau ez dakit zer den, baina loreak ematen ditu udaberrian, beti bizidunak, sasia, iratzea, papiroa, mahasti birjina, Adanen saihets-hezurra, gutxiagorik ez... eta orain kriseilua, hildakoen lorea, baina hau erositakoa da, ez du kontatzen –berekiko esaten ari baitzen, Orain. Nire lorategia da, nire lorategi gaixoa, beste paisaia batzuen atalez osatua. Hemen espezie horietako bakoitza altxatzen da, horma-hobietan bezala, nire bizitza presiditu dezaten” –eta handik gutxira– “Promesa oso bat sei metro koadrotan. Izan ezin duena izan nahi duen beste bat”.

Orduan esan zuen, isilik. “Eta hezur distiratsu hau hemen landatuko dut, itxaropen handirik gabe, amaren geranioaren ondoan. Zer nahi dut zugandik? Ez dut ezer nahi.

“Baina, zalantzarik gabe, ederragoa zara lurrian, hain indartsua, aberatsa, itxaropentsua. Ezin dizut eman eskatzen didazuna” –esan zuen beretzat, Orain.

“Era honetara egingo dugu: Madrilgo balkoi bakoitzak landare bana izan dezala” –esan zuen Isabel Díez Ayusok, ozenki. Obeditu dezagun, ergelok! Obeditu dezagun, o jakituna! Zer nahi duzue esatea?... *Paisaien errealitatea ahula da*, geure esku dago, horrek suposatzen duenarekin, eta naturaren menpe ere bai, beronek baitu beti azken hitza.

“Baina guk ordezkari horiek bezala egingo dugu, –esan zuen bere artean, Orain– jartzen gaituzten tokian haziz”.

*

Aurreko azaleko irudia: txunbera (*Opuntia ficus-indica*), San José de las Batuecas monasteriokoa (Salamanca). Zatia.

Atzeko azaleko irudia: Japoniako mizpirondoa (*Eriobotrya japonica*), mizpira baten hazitik jaioa, fruta-denda batean lan egin nuen urteetan jan nuena. Hazia.

Bilbo, 2023ko urria.



Irudia 1

Azalen kokapenaren adibidea. Alberto Díez
Jatorrizkoa: *opuntia miragarria!*, 2023. Argazki-muntaia

Paisaien errealitatetik: oratze artistiko, estetiko eta soziokulturala
Desde la realidad de los paisajes: abordaje artístico, estético y sociocultural

ANA ARNAIZ, XABIER LAKA ANTUXUSTEGI, ISUSKO VIVAS ZIARRUSTA, JUAN ANTONIO RUBIO-ARDANAZ EDS.

41



Zainak: cubiertas gráficas. ¡mira opuntia!

Alberto Díez Gómez

Artista y doctorando en la Facultad de Bellas Artes
Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

¡mira opuntia!

Las cubiertas de esta publicación están compuestas por imágenes que recogen un breve muestrario de fragmentos vegetales que evocan un *paisaje* anhelado, poético, improbable... Efigies de paraísos inscritos en banales orlas de oro; o estampas que dan fe de un suceso o constituyen la representación de un hecho. Entre ellas existe una relación real, una correspondencia. Unas *nacen* de las otras. Asistimos a la paradoja de que las imágenes más crudas, también las más *representativas*, deban su existencia a las más ensoñadas, a las que corresponden con otro mundo que, sin embargo, existe.

De ellas podría decirse alguna cosa respecto a su composición formal: sobre si el uso de una imagen de dimensiones reducidas, casi como un detalle o como una imagen íntima, invita a poner el ojo con sumo cuidado para descubrir su intimidad. Si se ha querido romper los ángulos, romper el formato fotográfico tradicional rectangular, cuadrado etc. Sobre si el ovalo es la mejor forma... una forma igualmente regular que rompa con la circunferencia. Consideraciones sobre si los “pesos” se equilibran (o no) en la composición. Si aquella forma “dialoga con la otra. Si existe una armonía (o no) en el conjunto de las cubiertas, y un largo etcétera. Nada, nada de esto importa realmente. Ya sabemos que *lo mismo* podría haber sido hecho de mil formas distintas.

Hablaré, por el contrario, de una actitud y de un acto que, si bien es real y autónomo, funciona también como una metáfora. Las imágenes que pueden ver en estas cubiertas se corresponden con un paisaje estrictamente personal, subjetivo, que ha tenido algún momento incidencia sobre mí. Pero ni siquiera ellas constituyen el acto al que me refiero, sino que son imágenes de carácter testimonial. Evidentemente *ahora* no está sucediendo, *no lo estoy haciendo*, ni siquiera asisto al germinado de una semilla, o a la partición de un esqueje; sino que estoy poniendo en pie un discurso acerca de lo simbólico que este acto tiene para mí.

Los cuatro verbos que describen la metodología de este acto son: robar, fragmentar, sembrar y reproducir el vegetal. El primero de ellos no tiene mayor misterio.

“Los dos siguientes son verbos intermediarios al servicio de la reproducción” –dijo para sí Entonces.

“El último tiene el doble significado de *duplicar* o *propagar*” –dijo Ahora, sin abrir la boca.

La opuntia del patio, ha dejado que el viento de anoche rompiera sus brazos. Una vez en contacto con el suelo, con suma facilidad dejarán brotar poderosas raíces donde antes había espinas. Es así como la antagonista del junco, bien conocido para nosotros, hace de su partición su seguro de vida.

“A la hora de la comida, con discreción, cogeré uno de esos pedazos caídos en el patio. Tomaré esa belleza y la llevaré conmigo al lugar del que he venido. *¡Mira opuntia!* ¿Qué quiero de ti? Quiero la eternidad” –se dijo Entonces.

Es septiembre en un lugar al oeste de España, el calor ya ha pasado y los pinos y las jaras segregan su savia que, después de las tormentas, huele a clavo y a manzanilla, a un aceite suave de cedro. Puedes notar en los dedos su viscosidad, su frescura de mañana, pero también su aire quedo de la tarde, recogido, envolvente, como un vapor. Es entonces cuando los bichos quedan pegados a sus tallos y las nubes se tienden sobre los berrocales.

Cita bibliográfica recomendada para este artículo:
DÍEZ GÓMEZ, Alberto

“Zainak: cubiertas gráficas. *¡mira opuntia!*”,
Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, nº 41, 2023; pp. 165-167
<http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.10484.12169>

“Este balcón ¿lo ves? Chumbera, níspero, granado, manzano, epiphyllum, palmera, esta no sé qué es, pero da flores en primavera, siempre vivas, zarza, helecho, papiro, viña virgen, costilla de Adán, nada menos... y ahora un crisantemo, la flor de muertos, pero esta es comprada, no cuenta –se iba diciendo Ahora. Es mi jardín, mi pobre jardín compuesto con pedazos de otros paisajes. Aquí cada una de esas especies se eleva, como en hornacinas, para que presidan mi vida” –y al rato– Toda una promesa en seis metros cuadrados. Otro que quiere ser lo que no puede ser”.

Entonces dijo callado. “Y este brillante hueso lo plantaré aquí, sin mucha esperanza, junto al geranio de ama. ¿Qué quiero de ti? No quiero nada.

“Pero, sin duda, eres más bello en la tierra, tan vigoroso, rico, esperanzado. No puedo darte lo que me pides” –dijo para sí Ahora.

“Vamos a hacerlo de esta manera: que cada balcón de Madrid tenga una planta” –dijo a viva voz Isabel Díez Ayuso. ¡Obedezcamos, necios! ¡Obedezcamos, oh docta! ¿Qué quieren que les diga?... *La realidad de los paisajes* es endeble, está a merced de nosotros mismos, con lo que eso supone, y aún a merced de la naturaleza, quien tiene siempre la última palabra.

“Pero nosotros haremos igual que estos representantes, –se dijo Ahora– prendiendo allá donde nos pongan”.

*

Imagen de portada: chumbera (*Opuntia ficus-indica*), del monasterio de San José de las Batuecas (Salamanca). El fragmento.

Imagen de contraportada: níspero del Japón (*Eriobotrya japonica*), de la semilla de un níspero que me comí durante mis años de trabajo en una frutería. La semilla.

Bilbao, octubre de 2023.



Figura 1
Ejemplo de colocación de las cubiertas. Alberto Díez
Original: *¡mira opuntia!*, 2023. Montaje fotográfico

Paisaien errealitatetik: oratze artistiko, estetiko eta soziokulturala
Desde la realidad de los paisajes: abordaje artístico, estético y sociocultural

ANA ARNAIZ, XABIER LAKA ANTUXTEGI, ISUSKO VIVAS ZIARRUSTA, JUAN ANTONIO RUBIO-ARDANAZ EDS.

41



VARIA

Mirada crítica sobre los estudios de las *Fêtes de Bayonne* *Baionako Bestak*

Critical review
of the *Fêtes de Bayonne*
Baionako Bestak

José Ignacio Homobono Martínez

Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
joseignacio.homobono@ehu.eus

BIBLID [ISSN: 1137-439X, eISSN: 2243-9940 (2023), 41, 171-187] Recepción: 08.09.2023
Aceptación: 30.10.2023

Resumen: En este artículo se realiza un estado de la cuestión del estudio de las importantes *Fêtes de Bayonne / Baionako Bestak*, a partir de diferentes miradas proyectadas sobre ellas desde la sociología y la geografía. Tras la revisión crítica de varias obras al respecto, así como de los estudios festivos en el sur de Europa, se concluye proponiendo una nueva visión, que haga recaer el protagonismo de las fiestas bayonesas sobre los agentes populares –peñas y cuadrillas– poniendo, además, el acento en su dimensión identitaria vasca.

Palabras clave: Fiestas. Espacio público. Peñas. Sociabilidad. Identidades colectivas. Garat. Joron. Steiner. Baiona.

Laburpena: Artikulu honek *Baionako Bestak / Fêtes de Bayonne* garrantzitsuen ikerketaren egoera aurkezten du, soziologiatik eta geografiatik proiektatzen diren ikuspuntu ezberdinetatik abiatuta. Gaiari buruzko hainbat lanen errepasso kritikoa egin ondoren, eta baita Europa hegoaldeko jaien azterketak ere, ikuspegi berri bat proposatuz bukatzen du, *Baionako jaien protagonismoa herri eragileengan –peñak eta kuadrillak–* kokatuz. Horretaz gain, bere euskal identitate-dimentsioa azpimarratzean jartzen du arreta.

Giltza-hitzak: Bestak. Espazio publikoa. Peñak. Soziabilitatea. Identitate kolektiboak. Garat. Joron. Steiner. Bayona.

Résumé: Prenant comme point de référence des perspectives sociologiques et géographiques, cet article présente un état de l'art des études réalisées sur les importantes *Fêtes de Bayonne / Baionako Bestak*. Un parcours critique a été réalisé à travers des recherches notables à cet égard, ainsi que des études sur les célébrations festives en Europe du Sud. Une nouvelle vision est proposée, qui place l'importance des fêtes de Bayonne sur les agents populaires –'peñas' et 'cuadrillas'– en mettant également l'accent sur leur dimension identitaire basque.

Mots clés: Fêtes. Espace publique. Peñas. Sociabilité. Identités collectives. Garat. Joron. Steiner. Bayonne.

Abstract: This article presents a state of the art of the study of the important *Fêtes de Bayonne / Baionako Bestak*, from different sociological and geographical perspectives. After the critical review of several works, and studies on the festivals in southern Europe, a new vision is proposed. This highlights the prominence of the popular agents –'peñas' and 'cuadrillas'– during the Bayonne festivals, and places emphasis on its Basque identity dimension.

Keywords: Festivals. Public space. Peñas. Sociability. Collective identities. Garat. Joron. Steiner. Bayonne.

Cita bibliográfica recomendada para este artículo:
HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio

"Mirada crítica sobre los estudios de las *Fêtes de Bayonne / Baionako Bestak*",
Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, nº 41, 2023; pp. 171-187, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.32976.07688>

El propósito de este artículo es doble. En primer lugar, elaborar un estado de la cuestión acerca del estudio de las *Fêtes de Bayonne / Baionako Bestak*¹, a partir de las obras de investigación dedicadas a ellas hasta el presente. Con especial énfasis en la más reciente, pero sin perder de vista las que la han precedido. Para, a continuación, concluir proponiendo un nuevo estudio que ponga el énfasis en los aspectos más relevantes y descuidados hasta hoy. Estado de la cuestión en el contexto de las investigaciones europeas de las últimas décadas – especialmente francesas y españolas– acerca de la fenomenología festiva². Todas aquéllas trascienden este relevante caso concreto, para proponer teorías generales sobre la “vida improductiva”, la “sociología de la alegría” o la recomposición de los espacios sociales, desde las perspectivas de la sociología de la cultura, de la económica o de la geografía sociocultural.

1. BAYONNE Y SUS FIESTAS

Las fiestas están en declive en la mayor parte de Francia –norte y centro– pero no en el Pays Basque o Iparralde (Bayonne, Zuberoa, etc.), ni en el departamento vecino de las Landas³ (Dax, Mont-de-Marsan...), ni tampoco en Bearne (Orthez, Josbaig, Pau) o en la Gironde⁴. Las fiestas populares urbanas ocupan un lugar preminente en el sudoeste de Francia –antigua Gascuña– y en el resto de Euskal Herria (Hegoalde⁵). En cuanto a las de Bayonne, son posibilidades por diversos agentes: el asociacionismo festero, la subvención municipal y la actividad del sector hostelero. Ocupándose, durante ellas, el espacio público por las peñas, los colectivos amicales⁶, las asociaciones barriales y la multitud festera. El ámbito de las fiestas bayonesas alcanza, por supuesto, al vecindario de la ciudad, al de los de las poblaciones de su entorno (Pays Basque, Landes, Béarn), al de las metrópolis regionales (Bordeaux y Toulouse) pero también a gran número de *festayres*⁷ procedentes de toda Francia, de Nafarroa y de Gipuzkoa, hasta alcanzar la cifra de 1.300.000 participantes en 2023⁸. Con lo que las de Bayonne se cuentan entre una corta relación de grandes festividades europeas⁹; combinándose en ellas la cultura e identidad locales y de otros niveles más amplios, con la economía, la sociabilidad y la efervescencia festivas¹⁰.

Las *Fêtes de Bayonne* convierten a la actual capital laburdina¹¹, y ciudad central de la pequeña conurbación litoral BAB, en territorio festivo. Bayona es una ciudad con inequívoca vocación de capitalidad del Pays Basque, aunque históricamente fue vasca y gascona a la vez, sin vinculación jurídico-política formal con los territorios históricos vascos de Iparralde. Geográficamente periférica con respecto a Iparralde (Euskal Herria norte) y socioeconómicamente capital de un territorio urbano que también comprende municipios no vascos y/o supra departamentales. La conurbación está integrada por los municipios de Bayonne / Baiona, Anglet / Angelu, Biarritz / Biarritze, Bidart / Bidarte, Boucau / Bokale... en el departamento de los

1. Fiestas de Bayona. Oficialmente, además de en francés y en euskera, se las denomina *Hêstas de Baiona*, en gascón.

2. Obras a cargo de naturales de Bayonne, a quienes el quehacer académico dispersó por el hexágono francés, pero cuya labor investigadora les reconcilia con su ciudad natal, en su reencuentro en medio de la efervescencia festiva Reencuentro operado por toda fiesta, mediante la efímera visita al lugar nativo de muchos “hijos” emigrados.

3. En cuyas principales poblaciones se celebran fiestas muy similares a la de Bayona.

4. Ni tampoco en poblaciones del Midi (Sur): la Occitania administrativa (Béziers, Montpellier, Nîmes) y Provenza. Región, esta última, donde destacan sus numerosas fiestas temáticas de nuevo cuño. Constituyendo este territorio, más el eje pirenaico –del Mediterráneo al Atlántico– una excepción en el desierto festivo galo. No en vano, esta Occitania histórica es el asiento de la “sociabilidad meridional”, como la definió el historiador Maurice Agulhon en 1966.

5. Pamplona / Iruña, Bilbao y Vitoria-Gasteiz. Unas *Jornadas sobre cultura y fiesta popular. Reavivar las fiestas populares de Iruña / Iruñeko jai herrikoiak berpiztu*, celebradas a iniciativa de la Federación de Peñas de Pamplona / Iruñeko Peñen Federazioa –14 y 15 de junio 2023– congregaron a especialistas y agentes festivos de las capitales vascas.

6. Basados en la amistad, las simpatías interpersonales y la afinidad electiva. Existen actualmente 64 peñas según la alcaldía, que cuentan con unos 4.000 miembros. Todas ellas con locales situados en la Petit y en la Grand Bayonne.

7. *Festayre* en el francés dialectal del sudoeste, es la persona participante en las fiestas. Y, en concreto, en las de Bayonne. Su equivalente, en francés, sería *fêteur*, en gascón *hestaire*, en vasco *bestazalea* y, en castellano, *festero*.

8. Multiplicando a diario por entre 29 y 39 el número de los habitantes del recinto festivo: 180.000 a 250.000 *festayres* para 6.350 residentes en la Grand y la Petit Bayonne.

9. Entre las que Steiner cita los *Sanfermines* (Pamplona / Iruña), la *Oktoberfest* (Munich) y el *Notting Hill Carnival* (Londres). Pero se olvida, cuando menos, de: la *Aste Nagusia* (Bilbao), las *Fallas* (Valencia), la *Semana Santa* y la *Feria de Abril* (Sevilla). Más la *Romería de la Virgen del Rocío* (Almonte), comprendiendo en su “territorio de gracia”: Sevilla, Huelva, resto de Andalucía, más las hermandades filiales del resto de España e incluso del mundo.

10. Con una faz diurna (desfiles y ceremonias) y otra nocturna (desorden y disfunciones: embriaguez, micciones).

11. Laburdi o Lapurdi en vasco, Labourd en francés, es uno de los tres territorios históricos de Iparralde, sin estatus administrativo alguno.

Pyrénées Atlantiques, donde Bayona es sede de una subprefectura; pero también por otros, de menor entidad demográfica, del departamento de las Landes (Tarnos, Ondres). Hoy forma parte de la *Aglomération Côte Basque-Adour* (ACBA)¹². Ente supramunicipal que se fusionó con otros para formar, en enero de 2017, la *Communauté d'agglomération du Pays Basque / Euskal Hirigune Elkargoa*, de la cual Bayona es la sede.



Figura 1
Fêtes - Bestak - Hèstas

El contenido de estas fiestas locales es de origen foráneo si bien arraigado desde hace décadas, pero el propósito de celebrarlas fue endógeno desde sus orígenes: atraer visitantes para potenciar, de este modo, la función comercial, básica para una ciudad asociada al tráfico marítimo y fluvial desde su fundación. Así como a los servicios que presta: administrativos, comerciales, educativos, financieros, militares, etc.) que, unidos a una modesta actividad industrial, la convierten en ciudad central de su aglomeración urbana, así como del amplio territorio de su hinterland. Y su forma –la distribución espacial de los festejos– se adecúa a la estructura y funciones de la ciudad del Adour. La morfología de esta ciudad central se organiza en torno al casco histórico, coincidente con el espacio festivo. Casco que comprende tres barrios: la Grand Bayonne o Baiona Handia¹³, en la orilla izquierda del Nive y del Adour, más la Petit Bayonne o

12. Con 134.189 habitantes en 2020, de los cuales 52.006 corresponden al municipio de Bayonne.

13. En el mismo están la sede de la Mairie (casa consistorial) y la catedral. Allí se encuentran, asimismo, los servicios judiciales, policiales y culturales. Con apenas unos 3.850 residentes, aunque muchos bayoneses residentes en la periferia se trasladan diariamente para trabajar aquí, en un movimiento pendular que los devuelve a aquella cada día.

Baiona Ttipia¹⁴, situada en la confluencia de ambos ríos. El primero es el núcleo comercial, administrativo, residencial y de negocios; mientras que el segundo alberga entre sus estrechas calles al pequeño comercio más los servicios hosteleros (café, bares y restaurantes), puntos nodales de la animación festiva. El tercero, Saint-Esprit, al otro lado del Adour, es un antiguo municipio, anexionado a Bayona en 1857, histórico asiento de la comunidad judía¹⁵, dotado también de un pequeño núcleo comercial más la estación ferroviaria.

La distribución espacial de la fiesta reserva para la Grand Bayonne los espectáculos festivos más formalizados: actos de apertura y de clausura, desfile de carrozas y pasacalles¹⁶... y en su periferia se sitúan la "fête foraine" (*barracas*), más las corridas en la plaza de toros de Arènes. El reducto de la Petit Bayonne es el de mayor arraigo de la red asociativa de tipo festero. A la multitud atraída por las barras que los bares instalan en sus calles y por los locales semipúblicos de las peñas, se unen los festejos más populares y participativos: *sokamuturra* (vaquillas), el *txikiteo*, la comensalidad, más los conciertos y las verbenas (Homobono Martínez, 1982, 2004a, 2004b). En cuanto a Saint-Esprit, su carácter periférico y la práctica ausencia en él de bares y locales de asociaciones, motiva que capte muy escasas animaciones festivas. El resto del espacio urbano bayonés permanece ajeno a una fiesta que no se aventura más allá de la ciudad histórica.

2. LOS ESTUDIOS SOBRE EL FENÓMENO FESTIVO BAYONÉS

Debido a su relevancia, esta celebración ha sido objeto de investigación desde hace tres décadas, a partir de varias ciencias sociales: geografía social (Isabelle Garat, 1994, 2001), sociología cultural (Philippe Joron, 2012). Pero el estudio más reciente y sistemático de las *Fêtes de Bayonne / Baionako Bestak*, corresponde al sociólogo Philippe Steiner, en su libro *Faire la fête. Pour une sociologie de la joie* (2023)¹⁷. Su trayectoria académica e investigadora se adscribe a la sociología económica, subdisciplina que trata de proyectar sobre el fenómeno festivo y, en concreto, sobre las fiestas de la capital de Iparralde. El propósito de Steiner es analizar el efecto de las fiestas populares sobre el refuerzo de los vínculos sociales. Para tratar de demostrarlo, estudia la historia de este evento anual, así como su dinámica cultural y económica. Realizando un análisis detallado de su desarrollo, así como de las tácticas de los *fes-tayres* bayoneses, para apuntalar su propuesta de una "sociología de la alegría".

Tras constatar que la fiesta constituye uno de los acontecimientos más significativos de la vida social y cultural, tan singular como potente, Steiner afirma que su estudio ha sido menospreciado por las ciencias sociales, al menos por lo que se refiere a las obras de referencia en francés. Y que pocos autores se han interesado por ella, con las relevantes excepciones de Émile Durkheim –fundador de la sociología¹⁸– y su concepción de la fiesta como efervescencia colectiva, más la escuela de sus seguidores¹⁹. El trazado de su peculiar hilo conductor, desde este origen hasta el presente, pasaría por los heterodoxos ensayistas Bataille y Caillois²⁰. Orientación de una cierta sociología de la fiesta prolongada por los trabajos de Jean Duvignaud²¹. Perspectiva de la efervescencia colectiva que, según Steiner, se prolonga a través de

14. Lugar de llegada de la inmigración del interior de Iparralde, así como de acogida de los exiliados *abertzales* durante el franquismo. Con apenas 2.500 residentes. Sede del *Musée Basque et de l'histoire de Bayonne* y del *Musée Bonnat-Helleu*, del campus *Nive* de la Université de Pau et des Pays de l'Adour, más *Iker*, centro de investigación de estudios vascos y multilingüismo (CNRS - Université de Bordeaux III).

15. Integrada por sefardíes, expulsados de Portugal en el siglo XVI. Introdutores del afamado chocolate de Bayonne, que se popularizó en Francia a partir de 1615. Comunidad con numerosos e importantes armadores, comerciantes y financieros.

16. De carrozas (*corso*), de la corte del rey León (mascota festiva). Sin olvidar la parada de los "petits géants" (cabezudos) y la tamborrada, más el encierro *txiki* desde la Petit Bayonne hasta el oeste de la Grand Bayonne.

17. El autor (Bayonne, 1955) de este libro es profesor emérito de sociología de la Université Phantéon Sorbonne (París) y miembro honorífico del Institut Universitaire de France.

18. En *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912).

19. Encabezada por su discípulo y sobrino Marcel Mauss, padre de la etnología francesa, en su trabajo sobre la sociedad esquimal (1904-1905), y proseguida por Robert Hertz y su referencial estudio de la romería alpestre de Saint Besse (1928). Más la revista *L'Année sociologique*, que se refiere constantemente a la fiesta. Steiner es un experto en la sociología durkheimiana.

20. Aunque estuvieran temporalmente adscritos al denominado *Collège de Sociologie de France* Grupo de intelectuales que, de 1920 a 1940, intentó elevar los planteamientos surrealistas a un nivel científico.

21. Para quien la fiesta representa la huida del mundo funcional para abrirse al imaginario y descubrir que, durante un breve lapso temporal, todo se convierte en posible.

Michel Maffesoli (1982), constituyendo no solo un principio de comprensión de los paréntesis festivos, sino también de la vida cotidiana. La estación término de esta vía analítica estaría, a su juicio, en el estudio de las fiestas de Bayonne, efectuado por Philippe Joron (2012), discípulo de Bataille. Concluyendo su escaso bagaje conceptual, al menos por lo que se refiere al estudio de la tradición sociológica francesa, Steiner cierra el primer capítulo de su libro *Faire la fête* glosando las propuestas que detecta en la sociología durkheimiana sobre la relación entre fiesta y vida social²².

Porque, según Steiner existiría una ausencia casi total de estudios relativamente recientes consagrados a la fiesta. Y la única excepción notable –según él– serían los que exploran el vínculo entre las festividades y las estructuras sociales, o de aquellas con el desarrollo económico, casuística prácticamente limitada –afirma– a los carnavales brasileños de Rio de Janeiro y de San Salvador de Bahía²³. Pero que, al estar connotados por su dimensión multiétnica en ese singular país, no serían extrapolables ni a las fiestas europeas²⁴ ni, en concreto, a las *Fêtes de Bayonne*²⁵.

A este respecto, y antes de continuar con nuestra revisión crítica, se hace preciso matizar cómo, en la tradición antropológica, el estudio de Marcel Mauss (1925) sobre el potlatch²⁶, más el de otros rituales de corte socioeconómico subrayan el carácter ostentatorio y las diferencias de estatus en fiestas, rituales y ceremonias tribales. Ya que en ellos se intercambian dones a cambio de prestigio. Por el contrario, las miradas hegemónicas en los estudios occidentales sobre las sociedades modernas ponen de relieve la difuminación de las diferencias sociales y la comunión fraternal durante el paréntesis festivo²⁷, al menos por cuanto se refiere a las celebraciones populares, con respecto a la estructura social y a la vida cotidiana, características de estas sociedades complejas²⁸.

3. EL CONTEXTO FRANCO-ESPAÑOL Y EUROPEO DEL ESTUDIO DE LAS FIESTAS

Estas especulaciones relativas al lugar marginal del estudio de la fiesta en las ciencias sociales, que le asigna Steiner, son –por endeble– fácilmente refutables. Quizás contribuya al hecho de mantenerlas el que se encuadren en una notoria tradición cultural como la francesa²⁹ –relevante y crítica– la cual, aunque en progresivo declive, tiende a menospreciar y a desdeñar cualquier contribución teórica o empírica que no sea la propia³⁰. Tradición ésta hoy subordinada cualitativa y cuantitativamente, pese a las muy brillantes excepciones de sus “maîtres à penser”, algunos de ellos ya mencionados.

22. Para afirmar que la efervescencia colectiva producida por la fiesta –aunque constreñida por instituciones mercantiles, normas de seguridad y reglas de buena conducta– produce efectos notorios sobre la vida social, mediante un ambiente que engendra una gran excitación, contagiada por los grupos de *festayres* al conjunto de la multitud.

23. Con autores como Roberto da Matta (1979), Maria-Isaura Pereira de Queiroz (1992), Franck Ribard (1999), Michel Agier (2000), Paulo Miguez (2008, 2012) o Julie Lourau (2016). Más el estudio de Rita Amaral (1958-2011) sobre las fiestas brasileñas en su conjunto (2001).

24. Nuestro autor de referencia soslaya al importante carnaval afrocaribeño de Notting Hill (Londres), una de las fiestas más importantes de Europa, al que solo cita de pasada.

25. Si bien es cierto que, en una nota a pie de página cita a varios autores europeos que han estudiado asimismo el carnaval: Julio Caro Baroja, Daniel Fabre y Albert Piette, dos de ellos francófonos, lo que no parece ser casual.

26. Más allá de nuestro foco de interés, el potlatch significa una producción colectiva del mundo mediante el mito.

27. Evidenciado en Baiona por el atuendo igualitario, actualmente uniformado y generalizado, de los *festayres*: camisa y pantalón blancos, pañuelo y faja rojos, adoptado hace décadas a imitación de los *Sanfermines* de Pamplona / Iruña.

28. Aunque algunas, como la *Oktoberfest*, fiesta temática creada en 1810, contribuyan a resaltar y validar las distinciones sociales, además de legitimar el poder de la élite gobernante y exaltar el nacionalismo particularista bávaro vinculado a la defensa de los preceptos federalistas (Landwehrlen, 2009). Muchas de las fiestas “populares” más vinculadas a la religiosidad –como la Semana Santa o las romerías de Andalucía– revalidan simbólicamente la separación fáctica entre diferentes clases sociales a través de la jerarquización de cofradías y hermandades (cfr. Isidoro Moreno Navarro, 1982, 2010, 2012). También las ceremonias seculares, particularmente las de los estados “nacionales” modernos, ponen su énfasis en afirmar distinciones de rango, estatus y poder.

29. De la cual me siento deudor en el ámbito de la socio-antropología y de la historia, identificándome con ella.

30. Obstinándose, por ejemplo, en denominar “mondialisation” al unánimemente aceptado concepto de globalización. O “ethnologie” a la antropología sociocultural. Menosprecio que, en el caso de Steiner, se agrava por ignorar incluso las ya clásicas contribuciones al estudio de la fiesta de Victor Turner (1969), quien distingue entre estructura (social) y *communitas* (que representa el significado desestructurador y liberador de la fiesta).

Quizás por ello, un autor francés como Steiner parece desconocer las importantes contribuciones antropológicas y sociológicas europeas que han presidido el debate, desde 1992 y durante las últimas décadas, sobre las hipótesis del declive (Nieto, 1980)³¹, continuidad (J. McClancy y R. Parkin, 1997) o revitalización (J. Boissevain [1928-2015]) de las fiestas³² (Boissevain, 1992 y 1999). Revitalización paralela a la buena salud y continuidad de la que gozan muchos rituales tradicionales en nuestras sociedades de la modernidad tardía y de la recuperación selectiva de otros (Delgado Ruiz, 1992; Segalen, 2005 [1998]; Velasco, 1996, 2005; Cruces Villalobos, 2010; Han, 2020). Con la proliferación de nuevos eventos “temáticos” de carácter más o menos festivo, el Halloween, más los nuevos rituales festivaleros generados por los movimientos feminista y gay³³. A los que se suma la metamorfosis y adaptación a la modernidad de las fiestas tradicionales, especialmente las del sur de Europa (Homobono Martínez, 2004a, 2006, 2011; Fournier, 2021; García Pilán, 2021), ámbito en el que constituyen un fenómeno social pleno de vitalidad, y donde no solo no han decaído en ningún momento, sino que experimentaron una verdadera eclosión a partir de 1976. Y de cuyos investigadores Steiner tendría mucho que aprender.

En el Estado Español, o más bien en las diversas naciones y/o regiones que lo integran, no hay prácticamente ningún antropólogo que, en algún momento de su trayectoria investigadora, haya dejado de estudiar la fiesta en sus diferentes expresiones; y son bastantes quienes la incluyen entre sus líneas de investigación preferentes (Homobono Martínez, 2004a, 2006, 2011; Ariño Villarroya y García Pilán, 2006; García Pilán, 2021).

En Andalucía y Extremadura³⁴, han sido objeto de estudio las fiestas más vinculadas a la religiosidad popular en sus agrocidades y capitalidades, comenzando por Sevilla: Semana Santa, Cruces de Mayo, romerías a santuarios, con expresiones como las hermandades, cofradías y exvotos; pero también aspectos como la sociabilidad, el asociacionismo y la consideración de las fiestas como patrimonio inmaterial. Más la traslación de algunas de ellas a la ciudad de Madrid, por parte de los emigrantes andaluces (Jiménez de Madariaga, 1997)³⁵.

También se han investigado fiestas de Castilla y de Madrid³⁶, de Cataluña³⁷, de Galicia³⁸ de Aragón³⁹, o de Cantabria⁴⁰. En Valencia la temática festiva es propia de sociólogos, que reflexionan sobre las fiestas emblemáticas de su ciudad, de las comarcas periurbanas y de la co-

31. Porque, algunas prácticas de carácter popular se ven amenazadas por los efectos uniformadores y homogeneizadores de la modernidad y de la globalización cultural.

32. Aquí se trata, tan solo, de esbozar esquemáticamente el estado de la cuestión que debiera servir como marco contextual de un adecuado estudio de las fiestas de Bayonne. Para mayores detalles se sugiere acudir a las referencias apuntadas.

33. Si bien estas modernas festividades deben ir, paso a paso, consolidando su legitimidad y efectividad para equipararse al modelo de acción colectiva que representan los rituales festivos tradicionales.

34. Por: Salvador Rodríguez Becerra (1985, 2000, 2006), Isidoro Moreno Navarro (1982, 2010, 2012), Celeste Jiménez de Madariaga (1997, 2020), Pedro Gómez García, Javier Escalera Reyes, Juan Agudo Torrico, Juan Carlos González Faraco y también Michael D. Murphy (EE.UU.), Hélène Peters Zwingelstein (Francia)... En Extremadura, por Javier Marcos Arévalo.

35. Este último fenómeno se da, asimismo, en varias poblaciones de la Ribera Navarra donde tienen lugar reproducciones de la Romería del Rocío (Azagra, Rada y Fitero). La Feria de Abril sevillana se celebra en importantes núcleos urbanos de Bizkaia, como el de Barakaldo, organizada por el Centro Andaluz local. También tienen lugar evocaciones, de esta feria o de la romería de referencia, en otras cuatro poblaciones de Bizkaia y seis de Gipuzkoa. Todas ellas a cargo de las respectivas comunidades de la inmigración andaluza. En Barakaldo, municipio del Bilbao Metropolitano, con trece centros regionales, también celebran sus propias fiestas las comunidades gallega, burgalesa, extremeña, santanderina, manchega, etc.

36. Honorio M. Velasco (1996, 2005) y Francisco Cruces (2009) se han ocupado de la difuminación o persistencias festivas en contexto de modernidad; así como Pilar Jimeno Salvatierra de la revitalización de los rituales festivos.

37. Manuel Delgado Ruiz (1992, 2003a, 2003b) investiga fiestas, identidades y ocupación del espacio público urbano. Josep Martí las fiestas pluriculturales en el espacio urbano (2010). Joan Prat i Carós y Jesús Contreras Hernández estudiaron las fiestas populares genéricamente, destacando su vinculación con la identidad catalana, así como los rituales del Carnaval.

38. Xosé A. Fidalgo Santamariña ha estudiado la relación entre las nuevas fiestas populares (temáticas) y la identidad; Xosé Manuel González Reboredo el *Entroido* (Carnaval); y Xosé Ramón Mariño Ferro las romerías, y también el *Entroido*.

39. Donde Carmelo Lisón Tolosana (1929-2020) planteó la fiesta como estrategia simbólica (1983). Jeanine Fribourg estudió el ciclo festivo de la ciudad de Zaragoza y Josefina Roma i Riu el carnaval y la fiesta en el Pirineo aragonés.

40. En esta comunidad autónoma el ensayista, antropólogo, poeta y editor Antonio Montesino González (1951-2015), estudió el Carnaval y otras mascaradas festivas, las Marzas y Mayos, la sociabilidad, el comensalismo votivo y las identidades colectivas. Tanto de los pescadores, como de los pasiegos y de las sociedades locales rural y urbana.

munidad autónoma⁴¹. Sobre sus metamorfosis, la sociabilidad festiva y su condición de patrimonio inmaterial; aportando una estimable contribución al análisis de los eventos festivos de éste y de cualquier otro territorio de España, siempre que se den en un contexto urbano.

En la transfronteriza Euskal Herria (Euskadi, Nafarroa e Iparralde) el socio-antropólogo José Ignacio Homobono Martínez estudia tanto romerías como fiestas urbanas, marítimo-pesqueras, mineras, pluriculturales y de tipo temático, más los rituales festivos de límites y los carnavales; enfatizando las expresiones de sociabilidad, comensalidad e identidades colectivas. Además, diversos antropólogos, etnólogos, sociólogos y politólogos vascos han investigado puntualmente fiestas concretas y/o algunas de las facetas de éstas⁴².

En otros países mediterráneos, como en Italia destacan contribuciones al estudio de las fiestas tradicionales y también de las más novedosas, de finales del siglo XX⁴³ y primeras décadas del XXI⁴⁴. Estudios que también existen en Portugal⁴⁵, y en la Suiza francófona⁴⁶.

La ignorancia o menosprecio, de Steiner, se hace extensible incluso a valiosas contribuciones –aunque no muy numerosas– de la antropología, la sociología o la geografía social francesas al estudio de las fiestas y, en concreto, a las de Bayonne. Presentamos aquí, sucintamente, algunas de ellas. Es en Francia donde el etnólogo Laurent Sébastien Fournier⁴⁷ se ha convertido, desde comienzos del siglo XXI, en el paladín “par excellence” de la investigación de las fiestas⁴⁸ (2005, 2009, 2021) porque, a su juicio, la importancia de la temática festiva se ha convertido en indiscutible para las ciencias sociales. Los rituales festivos perduran, pese a quienes pronosticaron su desaparición, en un mundo industrializado y urbanizado primero, globalizado después. En cuyas sociedades existe una oferta masiva de actividades recreativas cotidianas, además de una erosión de los rituales de cualquier tipo por el creciente individualismo que, presuntamente, convertirían la fiesta en un fenómeno superfluo y anticuado (Nieto, 1980). Pero ésta se ha renovado, constata Fournier, adaptándose a las nuevas condiciones socioculturales y transitando desde el rito, el folclore y la diversión hasta las nuevas expresiones de sociabilidad e identidad. Mereciendo, por ello, la consideración de patrimonio inmaterial, y vehiculando estrategias de valorización territorial, y de (re)construcción de identidades.

Guy Di Méo⁴⁹ es un geógrafo bordelés cuyo propósito ha sido el de la refundación de la geografía sociocultural, habiendo publicado varios libros al efecto, a partir de 1991. Por lo que

41. Como Antonio Ariño Villarroya (1992, 1996, 2006), Pedro García Pilán (2006, 2021), Gil-Manuel Hernández i Martí (2006) y Xavier Costa (2003).

42. Los antropólogos Kepa Fernández de Larrinoa, Eric Dicharry y François Fourquet investigaron las *Maskaradak* de Zuberoa (Iparralde). Así como el etnólogo Thierry Truffaut otro carnaval de Iparralde, los *Kaskarotak* de Laburdi y, en contexto comparativo, los *ihoadunak* de Ituren-Zubieta (Nafarroa). Por su parte Txema Hornilla trató de analizar, desde una perspectiva hermenéutica, las *maskaradak* y otros carnavales vascos, de una manera altamente especulativa. Igor Ahedo dilucidó los aspectos políticos de la fiesta en Iparralde. La antropóloga feminista Margaret Bullen el rol de la mujer en los Alardes de Irun y Hondarribia. Josetxu Martínez Montoya la fiesta patronal como ritual performativo e identitario. El antropólogo Juan Antonio Rubio Ardanaz, por su parte, ha explorado fiestas populares en Bilbao y celebraciones marítimo-pesqueras en el litoral vasco. Y se debe al historiador del Derecho Roldán Jimeno Aranguren –ejerciendo como antropólogo– el estudio de las peñas sanfermineras y también el de los mercados medievales navarros como fiestas itinerantes y de religiosidad popular. Jeanine Fribourg efectuó un estudio pionero de las peñas de Pamplona / Iruña (1976). También se debe al antropólogo F. Xavier Medina la investigación sobre la traslación de ciertas fiestas vascas a Barcelona; asimismo, el precitado Fernández de Larrinoa e Ignacio Irazuzta (2001) analizaron las fiestas vascas recreadas, respectivamente, en el Oeste americano (Reno) y en la ciudad argentina de Rosario. En este último lugar como parte de la *Fiesta de las Colectividades*, importante evento en la construcción ritual de la nación argentina, ya que congrega asociaciones, festejos y participantes oriundos de unas cincuenta nacionalidades.

43. Como las de Paolo Apolito, Ambrogio Artoni, Gian Luigi Bravo, Clara Gallini, Pier Carlo Grimaldi, Vittorio Lanternari, Luigi Lombardi Satriani (1936-2022), Lello Mazzacane, Arnaldo Nesti, Alessandro Testa y Natale Spineto.

44. A comienzos del XXI (2003) se celebró un congreso etnoantropológico, con la participación de 63 investigadores, editado por Laura Bonato (2005). En 2006 Bonato publicó, como autora singular, *Tutti in festa*, y, en 2017, *Antropologia della festa*. Y, poco antes, también Natale Spineto publicó *La festa* (2015).

45. Donde Pierre Sanchis estudió las *romarias* (1997). Asimismo, Graça Cordeiro (antropóloga) y António Firmino da Costa (sociólogo) las identidades barriales y las fiestas populares en Lisboa (Bica y Alfama, respectivamente).

46. Territorio en el que Suzanne Chappaz-Wirthner efectuó un notorio estudio sobre el carnaval en el Haut Valais.

47. (n. 1974). Professeur. Université Côte d'Azur.

48. A partir de Provenza. Consecuente con su afirmación de que, en el mundo global, las singularidades locales perduran, Fournier ha editado cinco libros colectivos sobre las prácticas festivas en la Europa posmoderna, uno de ellos en el año 2009, situando éstas en un contexto comparativo.

49. Bordeaux, 1945. Profesor emérito de la Université Michel-de-Montaigne (Bordeaux III). Director del instituto de planificación de la Université de Pau et des Pays de l'Adour.

concierno al estudio de la fiesta, dirigió uno colectivo⁵⁰ (Di Méo, 2001a), contribuyendo además al mismo con varios artículos (1996, 2001b, 2005). Su propósito fue explicar la naturaleza geográfica de los rituales festivos. Di Méo abre una vía de análisis sociocultural de la fiesta desde la geografía, y demuestra que la dimensión cultural no es patrimonio exclusivo de los antropólogos. Estudia fiestas de tipo efímero y recurrente que cualifican lugares públicos, especialmente aquellos ya dotados de un valor patrimonial y/o simbólico, recurriendo a su anclaje memorial en el tiempo y en el espacio. Evidenciando las identidades grupales y locales –el desiderátum de pertenencia– y su alteridad con respecto a las de otros del entorno⁵¹. Todo ello pese al aparente caos lúdico y a la puesta en escena de la agresividad juvenil, que conjura el verdadero riesgo de desencadenamiento de la violencia (Homobono Martínez, 2004b; Garat, 2021).

4. LAS FIESTAS DE BAYONNE, DESDE LAS CIENCIAS SOCIALES

Isabelle Garat⁵² escogió como objeto de estudio de su tesis la ciudad de Bayonne, como ejemplo de la recomposición de los espacios en una población de tamaño medio, y también desde la geografía social. Uno de los indicadores más netos de este proceso serían las fiestas de la ciudad. Donde sus aspectos netamente populares tienen lugar en el espacio urbano de la Petit Bayonne, “quartier basque et dionysiaque”. Garat compara los pomposos espectáculos diurnos, que tienen como escenario a la Grand Bayonne y que encarnan el componente apolíneo de la fiesta, con el locus dionisiaco de la Petit Bayonne, donde se desarrollan las vaquillas, el txikiteo, la sociabilidad y la comensalidad (Garat, 1994a, 1994b, 2001, 2021). Viejo barrio central, jalonado por afiches y grafitis, vinculado a la identidad étnica, al euskera y al patrimonio cultural vasco; a la sociabilidad de sus jóvenes residentes, articulada –en la cotidianeidad y en las fiestas– en torno a los cafés-bares. Y a un denso entramado asociativo –amical, gastronómico, militante y/o festivo–. Durante las *Fêtes*, los bares colocan sus barras en plena calle, y las peñas abren sus locales a todos los *festayres*⁵³. Todo ello hace del barrio el territorio por excelencia de las *Fêtes de Bayonne / Baionako Bestak*, momento ritual de máxima exaltación identitaria (Homobono Martínez, 1982, 2004b).

Para Garat estas fiestas son un collage de festejos acarreados desde los *Sanfermines* (peñas y toros), de las fiestas tradicionales vascas (música y danza, canciones y *txikiteo*), así como de las fiestas urbanas españolas (verbena) o francesas (*corso*). De referente original gascón –como la propia ciudad– se asocian hoy a una parafernalia simbólica, folclórica y política donde los elementos vascos gozan de absoluto predominio. La mutación signica de los rasgos culturales vascos, de mero folclore a referente identitario resultan indicadores de estos cambios (Homobono Martínez, 2004b). Ya en su tesis doctoral, Isabelle Garat había afirmado que la ciudad de Bayona no se reduce a su morfología y materialidad, sino que también es un producto simbólico, asentado en identidades. Las fiestas sintetizan a la perfección el imaginario bayonés, y ponen de manifiesto la adscripción a una identidad vasca y popular (Garat, 2005). En esta autora puede adivinarse una cierta nostalgia por el pasado gascón de la ciudad, aunque constata el inexorable proceso de la hegemonía vasca –ya por entonces prácticamente absoluta– de sus fiestas. Sus diversos artículos sobre las fiestas bayonesas emanan de la aludida tesis previa, acerca de los espacios sociales de la ciudad (1994a). “Todo ello sin concesiones complacientes para con ninguno de los agentes –festivos o políticos– en presencia, con un posicionamiento crítico y subjetivo [aunque] susceptible, sin duda, de suscitar posiciones encontradas por parte de aquéllos, de los analistas y de cualquier lector avezado” (Homobono Martínez, 2004a). En conclusión: la mirada de Garat, pese a provenir de la geografía, es la que mejor capta los aspectos socioculturales de las fiestas en cuestión.

50. En el que, además del corpus teórico de la obra, se le deben tres capítulos, más la introducción y las conclusiones. Libro que reseñé en *Zainak* 26, 2004, 823-826. La autoría de otro de los capítulos corresponde a Isabelle Garat, y trata de las fiestas de Bayonne / Baiona.

51. Como los vínculos de una sociedad local con sus vecinas, para construir territorios supralocales o regionales; en un momento en el que la movilidad y la globalización tienden a desterritorializar las relaciones sociales.

52. Maître de Conférences HDR de la Université de Nantes en géographie, aménagement régional et urbanisme. Isabelle efectuó su tesis de geografía –dirigida por Di Méo– sobre los espacios sociales en la ciudad de Baiona.

53. Extremos, todos ellos, que yo mismo había subrayado tras una breve –y primera– estancia de campo, y posterior reflexión, en las fiestas de Bayona (Homobono Martínez, 1982: 113-114). La complejidad de estudiar a fondo estas fiestas, me hizo posponer esta tarea, acuciado como estaba por otras tareas de investigación. Aplazamiento reiterado en diversas ocasiones más recientes (2004), pero que ya no admite más dilaciones.

Philippe Joron⁵⁴, efectuó el primer análisis sociológico de las fiestas de Bayonne (2012), a partir de una teoría general de la vida improductiva en términos económicos, basada en Bataille aunque confrontada con teorías más recientes sobre el imaginario social. Joron lleva a cabo una reflexión general sobre el fenómeno festivo, pero a partir del estudio empírico y microsociológico de las fiestas de Bayonne; apoyado en la observación, en algunas entrevistas y en una sólida bibliografía. Estas fiestas formarían parte, así pues, de prácticas y de mentalidades al propio tiempo locales y universales, cuya concreción expresa la sed de comunión dionisíaca, de anhelo de absoluto a partir de lo nimio, del dispendio improductivo, del deseo de “estar juntos, entre los nuestros y con los otros”. Con los *festayres* procedentes de todas partes, de cualquier edad y de diverso origen sociocultural. El fenómeno festivo es contemplado por Joron como efervescencia⁵⁵ transferida desde el ámbito religioso, y de la dialéctica entre la transgresión popular y las estrategias del poder. Las de Bayonne son fiestas caracterizadas por propiciar un “ser conjunto” jovial, desinhibido y amical, “en busca de esos momentos donde intentamos abrazar la eternidad y fundirnos en ella”. Con el importante rol desempeñado por las asociaciones y sus locales, así como con la omnipresencia de las euforizantes bebidas etílicas. Existiendo, afirma, prácticas categorizadas por diferentes barrios y lugares del centro, con las peñas y asociaciones como agentes festivos. Y con participantes procedentes de un extenso ámbito, de todos los medios socioculturales, pero transformados en fraternidad. Atento, por otra parte, a las mutaciones de la práctica festiva, inherentes a la dinámica del cambio social, así como a la canalización del riesgo de violencia (2009). Para él, las fiestas de Bayonne Serían “celebraciones de la nada, sed de lo absoluto”, como lo expresa el subtítulo de su libro (2012). Por lo que la mirada de Joron resulta demasiado esencialista como para comprender adecuadamente el tan complejo evento festivo a estudiar, a partir de postulados socioculturales.

Las *Fêtes de Bayonne* fueron creadas en 1932, como un conjunto de festejos más o menos atractivos a la vez que populares, con el explícito propósito de dinamizar la economía y el comercio locales⁵⁶ captando turistas de la Côte Basque –desde el inmediato polo turístico de Biarritz hasta Hendaye– y del veraneo español en Donostia - SS.; careciendo de referentes religioso, histórico o político que las legitimen⁵⁷. Y se desarrollan en los barrios viejos centrales de la ciudad: la Petit Bayonne –más popular– donde tiene lugar el *txikiteo* o *poteo*, la deambulación por los bares consumiendo bebidas y *pintxos* (tapas); y la Grand Bayonne, espacio de los actos oficiales y de los espectáculos⁵⁸. En ellas se daría una dialéctica entre dos polos, la racionalidad y la efervescencia festiva. Mediatizada la tensión entre ambos por la organización de las fiestas, que recae sobre la alcaldía, la *Commission extra-municipal des Fêtes* y el GAB (*Groupement des Associations Bayonnaises*). Organización que produce lo que Steiner denomina “construcción social de la multitud”. Ardua tarea que exigiría la programación de las fiestas, más una serie de actividades económicas (de los bares, restaurantes y peñas) que engendren una forma de racionalidad festiva. Pero también sería preciso un hecho social específico: el “ambiente”, la alegría que contribuye a crear la efervescencia festiva. Construir la fiesta sería participar de la iniciativa popular, pero, sobre todo, domesticar el evento por la autoridad.

La prohibición de circular automóviles en el recinto festivo habría permitido a los participantes ocupar este espacio público –calles y plazas– durante todo el día. Donde la apuesta de los organizadores consistiría en desplazar el tiempo de fiesta desde la noche al día, con el fin de controlar los “desórdenes nocturnos” de una “multitud festiva⁵⁹” incontrolable⁶⁰. La fiesta noc-

54. Philippe Joron (n. Bayonne) es profesor de sociología en la Université Paul-Valéry (Montpellier III), director del LEIRIS (Laboratoire interdisciplinaire d'études sur l'imaginaire et le réel). Estudioso de la sociología del imaginario, de la fiesta y de la violencia mediática, es uno de los mayores intérpretes del pensamiento de Georges Bataille. Director de la revista *Sociétés*, desarrolla sus actividades de investigación y de enseñanza en Francia, Brasil y Corea del Sur.

55. Una de sus mayores contribuciones consiste en la distinción entre diferentes tipos de efervescencia festiva, clasificando la de Baiona como “agoracéntrica”, en torno a espacios nucleares de reconocimiento ciudadano y a colectivos populares juveniles.

56. Ya en decadencia al acusar los efectos de la crisis económica mundial, iniciada en 1929.

57. Aunque, a partir de 1960, se habrían creado rasgos rituales y simbólicos, como el de lanzar las llaves de la ciudad desde el balcón de la Mairie (casa consistorial) al público juvenil, dispuesto a apropiarse del espacio público.

58. Más las barracas –“fête foraine”– junto al puente y frente al barrio de Saint-Esprit.

59. Aunque compuesta por pequeños grupos que realizan un circuito de *txikiteo* por bares y/o locales de las peñas.

60. Con comportamientos –como las “micciones salvajes”, los vómitos y las peleas– imputables a los abusos del alcohol y/o de las drogas por los jóvenes participantes. Pero en la que la vista de gentes vestidas uniformemente de blanco y rojo produciría el placer de formar parte de la multitud, emoción reforzada por el ruido emanado de las calles, el contacto corporal, un olor característico más el consumo masivo y compartido de bebidas (Steiner, 2023a, 2023b).

turna encarnaría, de esta forma, la ruptura de la racionalidad de las conductas. Por lo que se haría preciso controlar a la multitud⁶¹, regulando la presencia excesiva de *festayres*, por ejemplo, mediante el pago de la tarifa de acceso a un recinto festivo delimitado por las murallas; adoptando precauciones, como hacen los comerciantes⁶². Y desplegando un numeroso servicio de seguridad. Es preciso, afirma Steiner, proceder a la (re)construcción social de la multitud: ofreciendo espectáculos diurnos atractivos y fomentando el consumo de bebidas y alimentos, para incrementar “l’*economie de la foule festive*”⁶³. El autor de referencia coloca su punto de mira sobre unas fiestas que encarnarían, supuestamente, una realidad caótica a encauzar.

Sería preciso, según Steiner, dilucidar las complejas relaciones de la fiesta con la vida cotidiana y con las actividades económicas, evidenciando –de esta forma– una sociología de las emociones, de la producción de la alegría que emerge de la estructura de la multitud festiva. Al efecto divide su libro en tres partes, la primera de ellas consagrada a una sociología histórica de las fiestas públicas. Dedicando la segunda a la economía de las fiestas. En la tercera se entra de lleno en la “economía de la multitud festiva” y su creatividad⁶⁴. Porque, contrariamente al Carnaval, la fiesta no sería, necesariamente, un momento de subversión del mundo establecido sino, ante todo, un artificio de producción de alegría. En definitiva, el ejemplo de las fiestas de Bayona contribuiría a apuntalar su propuesta de una “sociología de la alegría” que, afirma, no sería reducible ni a la sociología de la racionalidad ni a la de la dominación. Steiner se interesa, además, por la fiesta como momento de utilización diferenciada del espacio público y de las interacciones sociales. Fiesta que constituiría un momento deambulatorio marcado por la impronta de fluctuaciones y de movimientos. Su análisis desemboca en un intento de realizar una sociología “simmeliana” de la fiesta, en el sentido de una sociología de los sentidos. Porque se trataría de pensar, también, la celebración a partir de un estudio sociológico de los significados sensoriales y la forma que asumen durante la fiesta.

5. CRÍTICA DE LOS POSTULADOS DE STEINER

Resulta oportuno iniciar nuestra reflexión crítica sobre los postulados de este autor en torno a la metodología y las líneas de reflexión del mismo, para evaluar, a continuación, el resultado de su intento. Porque su propósito consiste en reparar la supuesta postergación del fenómeno festivo partiendo de este estudio de caso, para extrapolarlo al conjunto de su peculiar sociología de la fiesta, que él denomina “sociología de la alegría”. Ante todo, se hace preciso reconocer que su investigación se apoya en un exhaustivo trabajo empírico. A partir de una metodología mixta, que combina la observación directa sobre el campo, con el examen de publicaciones periódicas regionales y fuentes documentales del archivo municipal⁶⁵, más entrevistas⁶⁶ y un detallado cuestionario en línea, cuyos principales resultados se detallan a modo de anexo metodológico. Aspectos, todos ellos, desarrollados a lo largo de tres años –de 2017 a 2019⁶⁷– y considerados por él como material imprescindible para reflexionar sobre la relación entre las fiestas y la vida económica. Tareas, todas ellas, facilitadas por la condición personal de un autor que residió en Bayona durante su infancia y su adolescencia, visitando después recurrentemente

61. En términos que evocan el pastoreo de un rebaño. Textualmente afirma, en la contraportada de su libro: “[...] pour que la liesse advienne il faut faire venir la foule, la distribuir dans la ville sur les différents lieux de consommation et d’animation, la sécuriser et, finalement, la disperser au milieu de la nuit afin de lui permettre de revenir le lendemain”.

62. Protegiendo sus escaparates o cerrando sus establecimientos durante el tiempo festivo.

63. En suma, fomentar la llegada de esta multitud de participantes, para distribuirla entre los diferentes lugares de consumo y de animación, controlarla mediante los servicios de seguridad y dispersarla si fuera preciso.

64. Se produce un ambiente logrado por impresiones sensoriales: músicas, gritos, cantos y risas. Las fiestas producen la inmersión en este ambiente, la interrelación, la emoción, en una palabra, la alegría.

65. Como es sabido, esta categoría de fuentes prima la perspectiva de la autoridad municipal. En el caso de la fiesta, es ésta quien da detallada cuenta de la actuación edilicia –y de su comisión– al respecto, que aprueba o rechaza solicitudes de individuos, colectivos y asociaciones populares, emitiendo además decretos prohibitivos o reguladores del evento festivo, sancionando conductas que juzga inapropiadas. Y pone sordina a la voz de las personas o entes peticionarios, que se dirigen a la corporación en tono de súplica y evidenciando una autocensura que posibilite y legitime sus peticiones. Por supuesto, los archivos municipales –el de Bayonne entre ellos– no conservan documentación de los agentes festivos populares: peñas y asociaciones.

66. A diferentes agentes festivos: alcaldes y concejales, miembros de la administración municipal y de los servicios de seguridad, restauradores y su personal, comerciantes y empresarios, militantes nacionalistas exiliados o autóctonos, miembros de las peñas y partidarios de la actividad festiva. En una proporción que prima a los actores institucionales (19), económicos (8), y políticos (6), con evidente detrimento de los populares y verdaderamente festivos (9).

67. Que iban a ser cuatro con la edición de 2020, finalmente suspendida por el contexto sanitario de pandemia.

temente su ciudad tras largos periodos de ausencia durante los que se dedicó al estudio, la docencia y a la actividad profesional⁶⁸. Para Steiner, como para muchos autóctonos dispersados por toda la geografía francesa, cada edición festiva supone una nueva oportunidad de reencuentro con amigos, familiares, vecinos y con la propia ciudad natal.

Pese a lo afirmado por Steiner, para cualquier observador avezado es la multitud, en primera instancia, el sujeto que protagoniza la ocupación festiva del espacio público, restituyendo a la calle su valor de uso y su condición de *común*, durante el lapso festivo. De ahí el miedo que profesa la autoridad a la pérdida de control de este espacio, privatizado en la cotidianeidad y sometido a usos sujetos al valor de cambio, como la circulación⁶⁹. Prevención manifiesta contra la multitud festiva que lo ocupa, en clave de “revuelta festiva”. A pesar del acto, por parte del ayuntamiento, de lanzamiento de las llaves de la ciudad a la multitud de *festayres* congregados ante la casa consistorial, sede y símbolo de la autoridad local. Y, con él, un gesto simbólico de transferencia de la autoridad desde las instituciones al pueblo en fiestas.

La estrecha vigilancia policial⁷⁰ no se efectúa tanto para garantizar la seguridad de los ciudadanos sino como garante del orden burgués. Steiner participa de este miedo a la multitud⁷¹, como paladín de una sociología sujeta a los dictados de la economía –capitalista– y de un relato sometido a los intereses de los “notables”, la burguesía y el poder local.

Aun reconociendo sus indudables aportaciones, válidas a menudo y sistemáticas siempre, es preciso efectuar una crítica de la mirada que Steiner proyecta sobre las *Fêtes de Bayonne* y de sus conclusiones a partir de la misma. Porque, en primer lugar, en la imagen que propone se prima el papel de las instituciones y de los poderes económicos, que prevalecen –afirma– sobre la iniciativa de los agentes festivos populares, desde las iniciales bandas musicales a las posteriores peñas y asociaciones, así como de esa “multitud” que parece desdeñar. Asimismo, por lo que respecta al origen de las fiestas, minusvalora la iniciativa de los colectivos populares de entonces –versión más aceptada por los observadores– frente al papel organizativo de un promotor institucional⁷². Soslayando después la rápida evolución de las *Baionako Bestak*, desde su origen “temático”, hasta una fiesta popular y participativa, profundamente vasca e incluso de construcción nacional. Steiner privilegia el peso de la economía festiva –obtención y puesta en acción de recursos materiales y financieros–, colocando el valor de cambio por encima del de uso y de los factores socioculturales. En definitiva, prima los valores de la estructura social frente a la eclosión festiva de la *communitas*, contemplada por él en clave negativa. Aproximando ambas nociones, poco le falta para negar sustantividad a la fiesta como evento extraordinario, opuesto a la cotidianeidad.

Steiner demuestra una verdadera obsesión por el control de las fiestas, por su economía y su organización a cargo de agentes institucionales y mercantiles. Por el presupuesto y la financiación del evento⁷³, por la seguridad y la “protección” –policial y sanitaria– del espacio público

68. Circunstancias personales muy similares a las de Joron.

69. Para las tendencias más autoritarias y de la política y el urbanismo, la calle debe ser ante todo un lugar de circulación en el seno de una determinada topografía urbana. La inquietud de los poderes ante lo que pasa o está siempre a punto de pasar en las calles se ha plasmado, en cualquier ciudad y en toda época, en fiscalizaciones y represiones.

70. A pie de calle por la gendarmería, pero también por la retaguardia –acuartelada, aunque presta a intervenir– de los cuerpos antidisturbios del Estado (CRS).

71. Miedo que el urbanista crítico Álvaro Sevilla Buitrago ha analizado, a partir de su tesis y en diversos momentos de su tarea investigadora hasta el presente. La multitud representaría un peligro potencial de desorden social para el poder establecido. Por ello es contemplada por éste como un cuerpo social que ha de ser pastoreado y sometido, y que debe ser convertida en objeto gobernado por los aparatos institucionales. Porque la multitud desorganizada ha tendido a adoptar, históricamente, formas de contestación violenta, de revueltas y disturbios. De ahí que “[...] el miedo a la multitud, a sus prácticas, a sus conflictos, a su ingobernabilidad, a su potencial revolucionario, etc., ha sido uno de los acicates para la adopción de medidas y la creación de técnicas y saberes que permitieran suprimir o, al menos, regular, estas contradicciones” (2012: 37-38). Entre estos saberes instrumentalizados estaría el propio urbanismo.

72. *Batsarous* y *Errobiko Erroskilak*, simpatizantes de los *Sanfermines*. Frente a Benjamin Gomez, arquitecto, concejal, emprendedor cultural y presidente de un comité de fiestas integrado por notables y comerciantes. Aferrándose, en definitiva, a la “teoría de los grandes hombres” decisivos en la historia, en vigor durante el siglo XIX, hasta que fue derogada por la historia social primero y por la marxista después, más atentas al protagonismo de los factores socioculturales y de las clases subalternas. Es decir, en nuestro caso, al papel desempeñado por las peñas y otras asociaciones, la multitud de *festayres*, e incluso del gremio de los “cafetiers” (propietarios de bares y de restaurantes).

73. Solventados en buena parte mediante el pago por el acceso al espacio festivo. Hecho este insólito en unas fiestas populares –caracterizadas por la participación y la gratuidad– y excepcionalmente implantado en grandes espectáculos festivos, como en el “sambódromo” del carnaval de Río.

y por las “molestias” al comercio. Acorde con la óptica del poder⁷⁴, local en este caso, contempla a la multitud de *festayres* más como una masa emotiva a vigilar y encauzar, que como protagonista de la libertaria efervescencia festiva. Además, como buen chauvinista, impregnado de un nacionalismo nada banal –francés– constata el progresivo peso de la cultura vasca en estas fiestas lo que, a su juicio, supone una “contaminación” *abertzale* (ideológica y política) de las mismas, un peligro para el patriotismo galo.

El balance de las *Fêtes de Bayonne* efectuado por Steiner es más que negativo. Porque ve en ellas –sobre todo– la ocasión de excesos alcohólicos, de micciones “salvajes”, de suciedad ambiental, de ruidos excesivos, de desórdenes como peleas, robos y agresiones⁷⁵ (2021/2, 2023). Disfunciones presentes en las *Baionako Bestak* pero también en cualquier tipo de fiestas populares y, particularmente, en las urbanas. Inevitables unas y catalizadoras de la efervescencia colectiva otras, como el beber en común. En cambio, no se ocupa suficientemente de sus aspectos positivos y propios de la fiesta por excelencia: diversión, sociabilidad, comensalidad, reencuentros interindividuales, efervescencia y afirmación de identidades colectivas (grupales, local, vasca); más la apropiación multitudinaria y fraternal de los lugares y espacios públicos, controlados casi exclusivamente por las autoridades, mediante ordenanzas y presencia policial, en la cotidianeidad (Homobono Martínez, 2009: 221-222; 2013: 146-147; 2016: 117-118).

En definitiva, su propuesta de una “sociología de la alegría”, a partir del análisis de la fenomenología festiva de este único –y sesgado– estudio de caso, resulta endeble y equívoca. En primer lugar, la fiesta tiene más facetas que la económica –sobre la que carga el énfasis– y la lúdica. Steiner tampoco se apoya en los paradigmas hegemónicos, ni en el relativo consenso académico –en las ciencias sociales– acerca de las principales facetas de las fiestas populares⁷⁶; sin que aporte tampoco una conceptualización alternativa, relevante y/o novedosa, a la que parece aspirar.



Figura 2
Cubiertas de los libros *La Fête à pleins bords* (Philippe Joron), *La géographie en fêtes* (Guy Di Méo) y *Faire la fête. Sociologie de la joie* (Philippe Steiner)

74. Todo orden político ha manifestado una desconfianza crónica hacia el espacio público, cuyo control deja de estar garantizado por el tumulto festivo y por otras acciones puntuales, por lo que ha procurado mantener estrictamente vigilados estos eventos, recurriendo incluso a la fuerza para garantizar dicho control.

75. Robos y agresiones controlados y repelidos, en la medida de lo posible, por los propios *festayres*. o *bestazaleak*.

76. Pese a que no exista una teoría general al respecto, ni un marco conceptual acabado.

CONCLUSIONES Y PROPUESTAS

Estas fiestas fueron un constructo en el sentido literal del término, una “tradición inventada” –en términos de Hobsbawn– por la institución municipal. Aunque, una vez puestas en marcha, se han revelado como eficaz catalizador de identidades urbanas y étnicas, experimentando radicales cambios en la composición de sus agentes festivos: del municipio, de la comisión y de los primeros grupos amicales (bandas y cuadrillas), hasta el asociacionismo formal de las peñas y asociaciones similares. Así como de sus identidades asociadas: desde la local y gascona hasta las étnica y nacional vascas. Bajo su aparente caos festivo, imputable a la suspensión temporal del orden, subyace todo un entramado de cuadrillas, peñas y sociedades, además de cafés y de bares emblemáticos (Larraburu, 2010), cuyas barras o mostradores expanden a la calle, y más allá de su círculo asociativo, el espíritu alegre del *convivial* festivo y su función de cohesión social (grupal, local, nacional). Propiciando, de paso, los reencuentros anuales entre residentes y emigrados, más la integración a la fiesta de los turistas (Homobono, 2004a, 2004b). De este modo, tales agrupaciones y sus locales favorecen la integración de los *festayres* de todo tipo y origen, en el seno de los dos barrios antiguos y en el climax de la efervescencia festiva.

A modo de conclusión, se hace preciso afirmar que las *Baionako Bestak* aún aguardan la realización de un nuevo análisis, a partir de una conceptualización más adecuada y de validez general, más allá del caso concreto; pero que, además, las sitúe en el contexto de la ciudad, de sus funciones y de su cultura local (cfr. Homobono, 1982, 2004). Tarea que requiere una previa revisión y, en lo que proceda, deconstrucción, como la aquí efectuada, de lo investigado y/o publicado hasta el presente. Para proyectar sobre ellas una nueva mirada⁷⁷ que ponga el énfasis en el protagonismo de los agentes populares: en la participación en la multitud de *festayres*, a través de las peñas y de las cuadrillas que las integran, colectivos de sociabilidad amical festera ya estudiados en otras ciudades y poblaciones importantes de Euskal Herria (Fribourg, 1976; Gamarra, 2012; Homobono Martínez: 1994, 2000, 2013, 2016). Reparando, además, en los locales que las albergan⁷⁸, espacios semipúblicos cuya privacidad cotidiana se rompe para dar cobijo, junto con la calle (pública) apropiada por los *bestazaleak*, a la efervescencia colectiva que se adueña de la ciudad en fiestas.

Nueva mirada que resalte, además, el espíritu de la convivialidad festiva, de su función de cohesión social. Que ponga de relieve la cualidad de sociable que resulta de la interacción de los *festayres*, a título individual, y de los diferentes grupos de participantes en las fiestas entre sí. Que explique cómo los espacios públicos devienen en lugares mediante la acción festiva, que los carga de significado. Y que repare, asimismo, en las diferentes formas de vivir y entender las fiestas por diferentes categorías de bayoneses, de militantes *abertzales* y de visitantes foráneos de variada procedencia. Cargando también el énfasis sobre otras dimensiones festivas: lúdica, sociable e identitaria –grupal, local, nacional– y en la consideración de la fiesta como patrimonio inmaterial. Poniendo el acento, por último, sobre el creciente aspecto festivo de construcción cultural vasca e incluso de su inserción en la estrategia del proceso de nacionalización⁷⁹, como celebración de la identidad. Faceta que han adquirido progresivamente estas *Baionako Bestak*, y que cumplimentan asimismo otras muchas fiestas de todo tipo y romerías de Euskal Herria (Homobono Martínez, 2012, 2016, 2020).

Y que destaque, también, la rápida evolución de las *Fêtes de Bayonne*, desde la inicial animación festiva de interés turístico hasta unas fiestas consolidadas, que se han ido dotando de sus propios rituales y símbolos. El enraizamiento local y el carácter cíclico de estas fiestas, como de muchas otras, permite a los agentes festivos populares una rememoración de experiencias anteriores y favorece una intensa generación de emociones que refuercen sus víncu-

77. Que yo mismo he esbozado en diversas ocasiones (Homobono Martínez, 1982, 2003, 2004a, 2004b), aunque sin desarrollar aún el oportuno estudio acorde con las premisas apuntadas aquí.

78. Por lo que no estaría de más cotejar las de Baiona con otras fiestas populares urbanas de Vasconia de similar magnitud: como los *Sanfermines* de Pamplona / Iruña y la *Aste Nagusia* de Bilbao. Siempre en un contexto comparativo, que salvaguarde la especificidad bayonesa. Y de una forma acorde con el estudio de los grupos para el ritual festivo de otras latitudes (cfr. Luna Samperio, 1989).

79. Como afirmé en su día: “Estas fiestas también se vinculan a un intento de erigir el espacio regional en territorio nacional, el de Euskal Herria, inscribiéndose en la identidad vasca que se apropia de una ciudad de tradición [hegemónica] gascona. Y posibilitando el protagonismo de agentes nacionalistas, con sus eslóganes, iconografía y agitación” (Homobono Martínez, 2004b: 826). Desde entonces el proceso, ya avanzado, se ha consolidado en grado superlativo.

los. Sucesivas celebraciones concilian rasgos procedentes del pasado, convertidos en patrimonio inmaterial, con otros novedosos y con proyectos de futuro. Rasgos de tipo local, nacional(es) y global que evidencian su carácter híbrido, con neto predominio de los emanados del acervo cultural vasco. Atributos propios de unas fiestas ya tradicionales, tras más de noventa años, pero plenamente incardinadas en la transmodernidad. La multitudinaria participación de dichos agentes y el carácter intensamente vivido de las fiestas bayonesas hace que se produzca una continua reelaboración de las mismas, lo que pone de relieve su arraigo, a la par que su acentuado dinamismo y que, además, se convierte en señal de distinción identitaria, a diferentes niveles.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIÑO VILLARROYA, Antonio. *La ciudad ritual. La fiesta de las fallas*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- ARIÑO VILLARROYA, Antonio. "La utopía de Dionisos. Sobre las transformaciones de la fiesta en la modernidad avanzada", *Antropología. Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, 11, 1996; pp. 5-19.
- ARIÑO VILLARROYA, Antonio; GARCÍA PILÁN, Pedro. "Apuntes para el estudio social de la fiesta en España", *Anduli. Revista andaluza de ciencias sociales*, 6, 2006; pp. 13-28.
- BOISSEVAIN, Jeremy (ed.). *Revitalizing European Rituals*. Londres: Routledge, 1992.
- BOISSEVAIN, Jeremy. "Notas sobre la renovación de las celebraciones populares públicas europeas", *Arxius de Sociologia*, 3, 1999; pp. 53-67.
- BONATO, Laura. *Festa viva. Continuità, mutamento, innovazione* (vol. 1); *Tradizione, territorio, turismo* (vol. 2). Torino: Omega Edizioni, 2005.
- COSTA, Xavier. *Sociabilidad y esfera pública en la Fiesta de las Fallas de València*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003.
- CRUCES VILLALOBOS, Francisco. "De rituales festivo-ceremoniales a patrimonio intangible. Nuevas recreaciones de viejas tradiciones", en: *Fiestas y Rituales, X Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos*. Lima: Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura, 2009; pp. 51-66.
- CRUCES VILLALOBOS, Francisco. "Sobre el estudio del ritual en las sociedades contemporáneas", en: *Símbolos en la ciudad. Lecturas de antropología urbana*. Madrid: UNED, 2010; pp. 47-79.
- DELGADO RUIZ, Manuel. *La festa a Catalunya, avui*. Barcelona: Barcanova, 1992.
- DELGADO RUIZ, Manuel. "Festa i carrer. L'ocupació festiva de l'espai públic", *Espai, L': revista de recerca i divulgació*, 6, 2003a; pp. 6-17.
- DELGADO RUIZ, Manuel (coord.). *Carrer, festa i revolta. Els usos simbòlics de l'espai públic a Barcelona (1951-2000)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2003b.
- DI MÉO, Guy. "Production des identités et attachment au lieu", en: Y. Lamy (dir.), *L'alchimie du patrimoine. Discours et politiques*. Talence (Bordeaux): Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1996.
- DI MÉO, Guy. "Introduction", "Fête et construction symbolique du territoire", "Coda", en: G. di Méo (dir.), *La géographie en fêtes*. Paris: OPHRYS, 2001a; pp.1-21, pp. 45-66, pp. 249-257.
- DI MÉO, Guy. "Le sens géographique des fêtes", *Annales de Géographie*, 2001b; pp. 622- 646.
- DI MÉO, Guy. "Le renouvellement des fêtes et des festivals, ses implications géographiques", *Annales de Géographie*, 643, 2005; pp. 227-243.
- DI MÉO, Guy; GARAT, Isabelle. "Le quartier dans la ville, idéologie territoriale ou espace vécu?", *Villes et territoires*, P.U.M. Toulouse, 5, 1992; pp, 283-298.
- DURKHEIM, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal, 1982 (1912).
- DUVIGNAUD, Jean. *Fêtes et civilisations*. Gêneve: Librairie Weber, 1973.
- FOURNIER, Laurent Sébastien. *La fête en heritage. Enjeux patrimoniaux de la sociabilité provençale*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 2005.

- FOURNIER, Laurent Sébastien. “¿La fête est-elle non-essentielle?”, en: *La vie des idées*, 2021; pp. 1-12. <https://laviedesidees.fr>
- FOURNIER, Laurent Sébastien, et al. (dirs.). *La fête au présent. Mutations des fêtes au sein des loisirs*. Paris: L’Harmattan, 2009.
- FRIBOURG, Jeanine. “Les peñas sanfermineras de Pampelune”, en: VV. AA.: *L’Autre et l’Ailleurs. Hommage a Roger Bastide*. Nice: Institut d’études et de recherches interethniques et interculturelles, 1976; pp. 284-300.
- GAMARRA, Garikoitz. “Bilbao mutante. Ciudad, ideología y fiesta”, en: A. Larrea (coord.), *Euskal Hiria*. Bilbao: Ex] Liburuak, 2012; pp. 273-321.
- GARCÍA PILÁN, Pedro. “Fiesta y ritual: las continuas metamorfosis de lo invariable”, *Sociología Histórica*, 11, 2021; pp. 1-8.
- GARAT, Isabelle. *La recomposition des espaces sociaux dans une ville moyenne: l’exemple de Bayonne*. Tesis de doctorado (dir. Guy di Méo), Université de Pau et des Pays de l’Adour, 1994a.
- GARAT, Isabelle. “Vivre à Bayonne intensément. Mise en scène de l’identité et de la citoyenneté urbaine à travers la fête”, *Sciences de la société. La ville en question*, 31, 1994b; pp. 109-124.
- GARAT, Isabelle. “Bayonne: la fête urbaine et le pays”, en: G. Di Méo (dir.). *La géographie en fêtes*. Paris: OPHRYS, 2001; pp. 133-154.
- GARAT, Isabelle. La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentations d’une société idéale”, *Ann. Géo.*, 643, 2005; pp. 265-284.
- GARAT, Isabelle. “Guy Di Méo. Géographe, bâtisseur de théories et de laboratoires”, *Mondes Sociaux. Magazine des sciences humaines et sociales*, 7 septembre, 2021. <https://sms.hypotheses.org/25460>
- GARAT, Isabelle. “Bayonne”, en: Benoît Goffin, Nicolas Escach. *Atlantique. Dublin, Belfast, Liverpool, Cardiff, Saint-Malo, Fougères, Nantes, Bordeaux, Bayonne, Saint-Jacques-de-Compostelle*. Lyon: ENS, 2021.
- HAN, Biung-Chul. *La desaparición de los rituales. Una topología del presente*. Barcelona, Herder, 2020.
- HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil-Manuel. “Los estudios falleros. El desarrollo de la investigación social sobre las Fallas de Valencia”, *Anduli. Revista andaluza de ciencias sociales*, 6, 2006; pp. 93-114.
- HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio. “Bayona en fiestas”, *Lurralde*, Espacio y fiesta en el País Vasco”, 5, 1982; pp. 91-119.
- HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio. “Grupos y asociaciones amicales. La sociabilidad en Euskal Herria”, *Inguruak. Revista vasca de Sociología y Ciencia Política*, 8, 1994; pp. 231-253.
- HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio. “De la taberna al pub. Espacios y expresiones de sociabilidad”, en: VV. AA., *El bienestar en la cultura*. Bilbao: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 2000; pp. 249-290.
- HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio. “Fiesta, ritual y símbolo. Epifanías de las identidades”, *Zainak. Antropología-Etnografía*, 26, 2004a; pp. 33-76.
- HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio. “Reseña de Di Méo, Guy (dir.), “La géographie en fêtes”, *Zainak. Antropología-Etnografía*, 26, 2004b; pp. 33-76.
- HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio. “Las formas festivas de la vida religiosa. Sus vicisitudes en la era de la glocalización”, *Zainak. Antropología-Etnografía*, 28, 2006; pp. 27-54.
- HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio. “Las nuevas fiestas y su resignificación. De lo local a lo transnacional”, en: J. I. Homobono: *Fiesta, sociabilidad e identidad. Cronotopos de la glocalización*. Santander: Editorial Límite, 2009; pp. 207-229.
- HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio. “Las nuevas fiestas, cronotopos de la glocalización. De la casuística vasca a la europea”, en: A. M. Nogués y F. Checa (eds.), *La cultura sentida. Homenaje al profesor Salvador Rodríguez Becerra*. Sevilla: Signatura, 2011; pp. 393-418.

- HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio. "Dimensiones nacionalitarias de las fiestas populares: lugares, símbolos y rituales políticos en las romerías vascas", *Zainak. Antropología-Etnografía*, 35, 2012; pp. 43-95.
- HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio. "Fiestas populares y apropiación de los espacios públicos en Bilbao", *Zainak. Antropología-Etnografía*, 36, 2013; pp. 145-168.
- HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio. *Fiestas marítimas populares. Patrimonio inmaterial de la Ría de Bilbao, El Abra y la costa occidental de Bizkaia*. Bilbao: Itsasmuseum, 2016.
- HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio. *Patrimonio material e inmaterial de la cuenca minera de hierro. En el hinterland portuario de la Ría de Bilbao y de Castro Urdiales*. Bilbao: Itsasmuseum Bilbao, 2020.
- IRAZUZTA, Ignacio. *Argentina: una construcción ritual. Nación, identidad y clasificación simbólica en las sociedades contemporáneas*. Bilbao: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 2001.
- JIMÉNEZ DE MADARIAGA, Celeste. *Más allá de Andalucía. Reproducción de devociones andaluzas en Madrid*. Sevilla: Fundación Blas Infante, 1997.
- JIMÉNEZ DE MADARIAGA, Celeste. "La espectacularización de los rituales festivos religiosos", en: S. Rodríguez Becerra y J. M. Valadés Sierra (eds.), *La cultura vivida. Homenaje al profesor Javier Marcos Arévalo*, Badajoz: Fundación CB, 2020; pp. 799-821.
- JORON, Philippe. "Les sens de la fête" y "Communautés festives et stratégies de la salissure", *Transversalités festives, Cahiers de l'Imaginaire*, 19, 2000; pp. 3-6, pp. 71-78.
- JORON, Philippe. "Quand la fête se fait violence. Tolerance zéro, panoptisme festif et festoires", en: S. Fournier, D. Crozat, C. Bernié-Boissard, C. Chastaner (dirs.), *La fête au présent. Mutations des fêtes au sein des loisirs*. Paris: L'Harmattan, 2009; pp. 343-353.
- JORON, Philippe. *La Fête à pleins bords. Bayonne: fêtes de rien, soif d'absolu*. Paris: CNRS Éditions, 2012.
- LANDWEHRLIN, Thomas. *L'Oktobertfest de Munich: portée sociale et politique*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- LARRABURU, Colette. *Rendez-vous, Place Saint-André. Trente ans de vie du Café des Pyrénées*. Donostia-San Sebastián: Elkarlanean, 2010.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo. "Aragón festivo. La fiesta como estrategia simbólica", en: *Antropología simbólica y hermenéutica*. México: FCE, 1983; pp. 43-84.
- LUNA SAMPERIO, Manuel (coord.). *Grupos para el ritual festivo*. Murcia: Editora Regional, 1989.
- MAFFESOLI, Michel. *L'Ombre de Dionisos. Contribution a une sociologie de l'orgie*. Paris: Librairie des Méridiens, 1982.
- MACCLANCY, Jeremy, PARKIN, R. "Revitalisation or continuity in European ritual? The case of san Bessu", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 3, 1, 1997; pp. 61-78.
- MARTÍ, Josep (ed.). *Fiesta y ciudad: pluriculturalidad e integración*. Madrid: CSIC, 2008.
- MAUSS, Marcel. "Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques", *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, 1980 [1925]; pp. 143-279.
- MONTESINO GONZÁLEZ, Antonio. *Rezar, cantar, comer y bailar. Rito, religión, símbolo y proceso social*. Santander: Editorial Límite, 2004.
- MORENO NAVARRO, Isidoro. "Cofradías andaluzas y fiestas: aspectos socioantropológicos", en: H. Velasco M. (ed.), *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Madrid: Tres-Catorce-Dieciséiete, 1982; pp. 71-93.
- MORENO NAVARRO, Isidoro. "Rituales festivos e identidades colectivas en tiempos de globalización", en: J. Marcos, S. Rodríguez y E. Luque (eds.), *Nos-Otros: Miradas antropológicas sobre la diversidad*. Mérida: Asamblea de Extremadura, 2010; pp. 725-748.
- MORENO NAVARRO, Isidoro. "Las fiestas andaluzas", en: I. Moreno, J. Agudo (coords.), *Expresiones culturales andaluzas*. Sevilla: Aconcagua, 2012; pp. 165-217.
- NIETO, J. A. "La fiesta y sus funerales", *Revista de Occidente*, 2, 1980; pp. 54-68.
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador. *Las fiestas de Andalucía. Una aproximación desde la Antropología cultural*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador. *Religión y Fiesta. Antropología de las creencias y rituales en Andalucía*. Sevilla: Signatura, 2000.
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador. "Fiestas y religión", en: *La religión de los andaluces*. Málaga: Editorial Sarriá, 2006; pp. 145-196.
- SANCHIS, Pierre. *Arrajal la fête d'un peuple: les pèlerinages populaires au Portugal*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1997.
- SEGALEN, Martine. *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza Editorial, 2005 (1998).
- SEVILLA BUITRAGO, Álvaro. "Urbanismo y reproducción social. Una introducción a su historia", *Cuadernos de investigación urbanística*, 80, 2012.
- STEINER, Philippe. "Mictions impossibles. Uriner dans l'espace publique aux fêtes de Bayonne", *Ethnologie française*, 51, 2021/2022; pp. 425-440.
- STEINER, Philippe. *Faire la fête. Pour une sociologie de la joie*. Paris: PUF, 2023a.
- STEINER, Philippe; JEANNINGROS, Hugo; SIMIONI, Melchior. "La foule festive. Le cas des Fêtes de Bayonne", *Sociologie*, 14, 4, 2023b; pp. 395-412.
- TURNER, Victor W. *El proceso ritual. La estructura y la antiestructura*. Madrid: Taurus, 1988 [1969].
- VELASCO, Honorio. "La difuminación del ritual en las sociedades modernas", *Revista de Occidente*, 184, 1996; pp. 103-123.
- VELASCO, Honorio. "La desaparición no cumplida de los rituales tradicionales", en: J. A. Roche Cárcel y M. Oliver Narbona (eds.), *Cultura y globalización. Entre el conflicto y el diálogo*. Alicante: Universidad de Alicante, 2005; pp. 253-279.

Evocación poliédrica del segador (Navarra)

Polyedric evocation of the reaper (Navarre)

Ricardo Gurbindo Gil

Etnógrafo e historiador
r.gurbindo@gmail.com

Recepción: 27.06.2023

BIBLID [ISSN: 1137-439X, eISSN: 2243-9940 (2023), 41; 189-206] Aceptación: 10.09.2023

Resumen: Antes de la industrialización y a consecuencia de la carencia de maquinaria, la recolección del cereal en la agenda agrícola del pasado otorgaba un protagonismo significativo a los jornaleros y temporeros empleados en este cometido. Este artículo expone diversas facetas de la realidad del segador que contribuyen a esbozar su imagen, más allá de las típicas cuestiones de procedimiento.

Palabras clave: Agricultura. Oficio tradicional. Tipos populares. Navarra.

Laburpena: Industrializazioaren aurretik eta makineriarik ez zegoenez, zereala biltzeak iraganeko nekazaritza-agendan protagonismo handia ematen zien zeregin horretan aritzen ziren jornalarietara eta aldizkako langileei. Artikulu honek segalariaren errealitatearen hainbat alderdi azaltzen ditu, ohiko prozedura-kontuetatik haratago, bere irudia zirriborrazten laguntzen dutenak.

Giltza-hitzak: Nekazaritza. Ofizio tradizionala. Pertsonai herrikoia. Nafarroa.

Résumé: Avant l'industrialisation et à cause du manque de machines, la récolte des céréales dans le calendrier agricole du passé donnait un rôle important aux faucheurs et aux saisonniers dédiés à ce travail dans la campagne. Cet article expose différentes facettes de la réalité du faucheur en dessinant son image, au-delà des questions typiques de procédure descriptive.

Mots clés: Agriculture. Métiers traditionnels. Personnages populaires. Navarre.

Abstract: Before industrialization and as result of the lack of machinery, the harvesting of cereals in the agricultural agenda of the past gave a significant role to day laborers and seasonal workers employed in this task. This article presents various facets of the reality of the harvester that contribute to outlining his image, beyond the typical procedural issues.

Keywords: Agriculture. Traditional trade. Popular persons. Navarre.

*Al buen segador, nunca se le olvida la hoz
(Centro Virtual Cervantes. Refranero)*

*Sagalariai ez zaio sega ahaztutzen
(Gotzon Garate. Atsotitzak)*

PRESENTACIÓN

Aunque las primeras segadoras mecánicas surgen en el cambio de centuria, todavía en muchos lugares de Navarra durante las primeras décadas del siglo XX la recolección del cereal se realizaba con hoces o guadañas. En las zonas meridionales la siega se iniciaba en el mes de junio, pero en los pueblos de la Cuenca de Pamplona era en los primeros días de julio, en vísperas de los Sanfermines, cuando se procedía a recoger la cosecha. Más al norte esta tarea se prolongaba hasta agosto, lo que propiciaba el desplazamiento de un considerable número de cuadrillas de agosteros o jornaleros (gallegos, castellanos y levantinos principalmente) a la comunidad, de segadores de la Ribera a la zona media y montañosa, y de guipuzcoanos y montañeses al entorno de la capital (VV. AA., 1990, t. 10: 342).

Eran jornadas largas, en las que el segador trabajaba de sol a sol. Como protección vestían sombrero de paja o tela en la cabeza y un mandil rústico a la cintura para evitar estropear sus ropas. Mientras con la mano derecha empuñaban la hoz, en la izquierda se colocaban una especie de guante de madera para protegerse los dedos, que recibía el nombre de zoqueta o cazoleta. La mies recogida se juntaba en gavillas o manadas, que luego los benjamines de la casa se ocupaban de agrupar.

Dada la enorme importancia de esta labor agrícola desde tiempos inmemoriales, la figura del segador pasó a convertirse en un tipo popular determinante, siendo referencia obligada en cualquier representación de las costumbres y actividades de las sociedades tradicionales. Pese a este origen ancestral, diversas razones –como la estacionalidad de la ocupación o la humilde procedencia social de quienes a ella se dedicaban– explican la ausencia de un asociacionismo gremial de tipo formal que, a través de sus ordenanzas o estatutos, nos permita conocer mejor la articulación y elementos definitorios de este nutrido colectivo laboral.

Sin embargo, aparte de los testimonios de quienes en su juventud conocieron o participaron en este quehacer, el repaso de la hemeroteca y diversa documentación de la época nos aporta interesante información de todo lo relacionado con la actividad de los segadores. Fruto de esa revisión, exponemos a continuación una serie de puntos sobre algunos aspectos relacionados con la realidad de este típico personaje. El tratamiento dado a los temas abordados no pasa de ser una mera aproximación a los mismos, pero estimamos que en cierta manera se contribuye a conocer mejor distintas facetas del perfil del segador que las meramente procedimentales y, al mismo tiempo, pueden suponer un primer paso para estudios más concienzudos sobre estos particulares.

De este modo, en los siguientes apartados vamos a reparar en diversas cuestiones ligadas a la ocupación, como son la organización de estos trabajadores temporales en equipos de trabajo, las medidas establecidas para facilitar el transporte de dichos grupos, las retribuciones percibidas por la labor desempeñada, el alto riesgo vinculado al oficio, la polémica introducción de la maquinaria en el sector o la adaptación lúdica de la actividad. Así mismo, para finalizar incluimos una pequeña referencia a las resonancias que la ocupación ha tenido en la esfera creativa del arte y la literatura.

1. COHESIÓN GRUPAL

El tamaño de las parcelas de cereal, unido al oportuno imperativo estacional de la recolección eran factores que hacían necesaria la implicación en la tarea de grupos amplios de jornaleros para poder acometer esta de una sola vez y en el momento propicio para ello. Por otro lado, la unión de varios segadores otorgaba a estos un mayor margen de negociación de cara a mejorar los ajustes con los empleadores. Del mismo modo, la cobertura que confería la agrupación ante cualquier incidencia imprevista era siempre un elemento positivo a considerar a la hora de emprender el trayecto de la temporada. Así pues, la organización en cuadrillas respondía a diferentes causas que hacía mucho más eficiente y llevadera la campaña.

Si bien no existía un patrón determinado de la composición y funcionamiento de estos equipos laborales, el escritor, corresponsal y político falangista Felipe Ximénez de Sandoval, en una crónica periodística redactada tras compartir con ellos unas semanas de trabajo, aportó una idea bastante

aproximada sobre su organización¹. Por lo general, cada cuadrilla estaba formada por un número variable de entre nueve y doce hombres que, en el momento de segar, se dividían en grupos de tres formados por dos hoces y un atador. Este último era conocido “rapaz” en los grupos procedentes de Galicia y su cometido era amarrar bien los haces o gavillas segados. Un componente fundamental del grupo era el mayoral, pues por su experiencia y capacidad era quien asumía la representación de todo el conjunto.



Figura 1
Segador Gallego. Grabado de Juan Carrafa
(Biblioteca Digital Hispánica)

Entre las responsabilidades asumidas por el mayoral una de las más importantes era la de ajustar las tarifas y condiciones de la contratación con los propietarios o arrendatarios de los cultivos, quienes a su vez podían negociar de forma directa o a través de un capataz. Así mismo, correspondía al delegado de las cuadrillas el solventar de forma amistosa cualquier problema o incidente que pudiera surgir durante el tiempo transcurrido en cada hacienda.

Por último, era también el mayoral quien –siempre una vez finalizada la tarea y en metálico– recaudaba la cantidad estipulada en la contratación y la repartía entre sus compañeros. De acuerdo con las costumbres de cada zona de origen, el dinero podía repartirse de forma equitativa entre todos los componentes de la cuadrilla –así lo hacían los grupos de segadores procedentes de Castilla–, o bien hacer la distribución conforme a la categoría y pericia de cada segador. En este último caso se tenía en cuenta la clasificación en hoces de los jornaleros (primera hoz, segunda, tercera...) con las que se había llevado a cabo la faena.

1. *Diario de Navarra*, 11/09/1958.

El ajuste del precio del trabajo podía incluir o no la manutención del grupo. Normalmente las cuadrillas más experimentadas y organizadas, que buscaban sacar el mayor beneficio económico de su esfuerzo, tendían a contratar sus servicios al “seco”, esto es, sin el sustento alimenticio. Para ello solían llevar consigo a una persona que hiciera las veces de cocinero, a menudo la mujer o algún pariente de uno de los integrantes del grupo. Aunque una parte de los productos alimentarios empleados en el rancho diario podían ser adquiridos en el mismo lugar donde se operaba, era habitual que la cuadrilla llevara consigo sus propios víveres, entre los que no podía faltar el vino, verdadera fuerza motriz de la maquinaria humana empleada en la siega. Sin embargo, los aperos de cocina, escudillas, cubiertos, etc., de ordinario eran aportados por el patrono.

Por lo común, los jornaleros tomaban tres comidas diarias: el almuerzo mañanero –compuesto frecuentemente por una sopa de ajo, un huevo y un torrezno–, la comida central de la jornada en el mismo campo –a base de un cocido de legumbres con pedazos de carne, como tocino, chorizo o porciones de oveja o cordero– y una cena del mismo estilo, pero más reposada y con algún capricho del tipo de una sopa caliente o una salsa de pimientos.

A pesar de la consistencia del menú, a veces era necesario contar con un complemento extraordinario para mantenerse dinámico en el tajo. En esas ocasiones, el segador podía hacer uso de la rebanada de hogaza que algunos portaban en el cinto y había costumbre de tomar empapada en vino², lo cual revitalizaba más que cualquier barrita o bebida energética actual. De cualquier modo, es seguro que la dieta no hacía ganar peso a los segadores y, por consiguiente, pocos o ningún obeso formaba parte de su continuo ir y venir.

2. AUXILIO A LOS DESPLAZAMIENTOS

Para poder hacer efectiva la siempre puntual movilización de la enorme masa de temporeros empleados en la labor de la siega, era preciso contar con medios que permitieran el traslado de estos hacia los territorios necesitados de tan imprescindible dotación de mano de obra. Por lo tanto, el posibilitar y facilitar el transporte de las cuadrillas de segadores desde sus lugares de procedencia al destino donde estas debían desarrollar su labor era un asunto que bien pudiera considerarse de servicio público. La forma más accesible y directa de desplazarse en el pasado era el tren, por lo que anualmente, una vez comenzaban las diferentes tareas estacionales del campo, las compañías de ferrocarriles hacían públicas las condiciones y plazos para acogerse a ciertos descuentos que, con la colaboración de la Administración, se establecían para propiciar ese tránsito.

Aunque en un principio pareciera que las tarifas especiales dispuestas para los jornaleros beneficiaban sobre todo a este tipo de viajero falto de recursos, en verdad su transporte era una cuestión esencial para la economía de las zonas agrícolas deficitarias en fuerza de trabajo, las cuales dependían de la llegada de estos convoyes masivos para poder llevar a cabo la recolección. Del mismo modo que el ferrocarril era el mejor modo de moverse entre regiones, la prensa constituía el instrumento ideal para informar a los interesados sobre estas ventajas. Así pues, al comienzo de cada campaña los periódicos difundían anuncios, como el publicado por *La Lealtad Navarra* a finales del siglo XIX³ en el que se daba a conocer al público que «la tarifa de billetes de tercera clase a precio reducido para viajeros, jornaleros del campo y segadores» quedaba «restablecida durante el período de primero de febrero a treinta de septiembre». Para acogerse a la tarifación económica era necesario que «los viajeros de la clase de jornaleros de campo y segadores» formasen «grupos de cinco por lo menos y cumplir las demás condiciones exigidas».

Esta política tuvo su continuación en la siguiente centuria con la aprobación de la Real Orden de 8 de agosto de 1900, dedicada a establecer la «tarifa temporal de precios reducidos de billetes de tercera clase para el transporte de jornaleros del campo y segadores». La aplicación de esta disposición concernía exclusivamente a los trayectos realizados en trenes mixtos, es decir, a los que combinaban la conducción de mercancías y viajeros.

Aunque el acoplamiento de vagones carga y de personas se acabó aplicando a todo tipo de líneas, en un principio las rápidas de primera y segunda clase quedaron excluidas de esta fusión. De esta manera, en un primer momento los ferrocarriles mixtos se dedicaron solo al transporte de mensajería, mercancías y la tercera clase (integrada por indigentes, expósitos, jornaleros, expatriados y penados). Cuando el carácter mixto se extendió también a los servicios más veloces, los carruajes de

2. *La Avalancha*, núm. 1063, 8/08/1939.

3. *La Lealtad Navarra*, 29/01/1901.

primera quedaron dispuestos en el centro del convoy, comprendidos y protegidos por los vagones de segunda, los de tercera a continuación y, por último, los de mercancías. Con esta disposición consecutiva se buscaba amortiguar el impacto de un posible accidente del coche ubicado en la posición central (Cobos & Martínez, 2006: 8, 10). A fin de cuentas, tanto un sistema como otro no hacían sino reflejar la misma estratificación social que precisamente llevaba al segador a dedicarse a tan rigurosa ocupación.



Figura 2
Segador de la Cuenca de Pamplona
Fotografía de Julio Altadill (Archivo Municipal de Pamplona)

Dejando de lado estas circunstancias, lo cierto es que el sistema de descuentos y ayudas al traslado de segadores y otros jornaleros del campo se mostró eficaz, pues cumplió con creces el objetivo de movilizar la fuerza de trabajo para el que estaba diseñado. Según los cálculos realizados por el investigador José Rodríguez (1991: 49) en su estudio sobre el trabajo rural en el último tercio del siglo XIX y el primero del siguiente, solo en la campaña para la recolección del cereal de 1930 fueron movilizados por este medio más de 53.000 jornaleros, procedentes sobre todo de Galicia, Asturias y León. Es preciso tener en cuenta que para esa fecha ya había hecho acto de presencia la mecanización de las tareas agrícolas, por lo cual la asistencia de trabajadores manuales no era tan apremiante como en las décadas anteriores, cuando la presencia de los segadores sí era del todo imprescindible.

Por otro lado, para que los desplazamientos fueran objeto de este auxilio debían cumplir la condición de ser superiores a los 200 kilómetros de distancia. Este requisito evidenciaba la voluntad de subvencionar solo el movimiento de trabajadores originarios de regiones con un cierto alejamiento del

punto de llegada, pues entre lugares más cercanos o una vez en la región de destino las cuadrillas de segadores debían moverse por sus propios medios, siendo habitual el traslado a pie.

La incomunicación de estos temporeros agrícolas con su entorno familiar era otra de las dificultades que estos debían afrontar. Desde que el jornalero dejaba del hogar, sus allegados lo tenían bastante complicado para mantener correspondencia escrita con él, ya que era difícil conocer su emplazamiento exacto en cada momento. En consecuencia, ante cualquier emergencia o acontecimiento crucial que debiera ser notificado al segador de manera urgente, una alternativa era hacer uso de los medios de comunicación, entonces prácticamente limitados a la prensa escrita.

Si bien este aislamiento afectaba en mayor medida a los temporeros muy alejados de su región, aquellos que no salían de su comunidad tampoco lo tenían fácil dada la deficiencia de las comunicaciones y el carácter itinerante de la ocupación. A una situación de este tipo nos remite el suelto dirigido a Joaquín Beaumont que fue publicado por *El Eco de Navarra* en el verano de 1900⁴. Según daba a conocer su esposa, este vecino de Sangoain había marchado «el 24 de junio último a buscar trabajo de segador en la comarca de Sangüesa» y, como urgía «enterarle de un asunto que podía ser para él de transcendencia», se rogaba a los alcaldes de esa zona que si tenían «noticia de su existencia» hicieran «la caridad de encargarle presentarse en su domicilio».

3. REMUNERACIÓN FLUCTUANTE

El requisito de recolectar el grano en el punto adecuado de maduración, sin que este llegara a “pasarse”, y la dureza e intensidad de las largas jornadas de la siega implicaban que las retribuciones percibidas por quienes en ella se ocupaban fueran más altas que las correspondientes a otro tipo de tareas agrícolas. Igualmente, La falta o exceso de mano de obra, así como la mayor o menor premura por llevar a cabo la recolección eran factores que hacían fluctuar sensiblemente el importe de los jornales.

En ocasiones, era posible que la oscilación de precios tuviera lugar incluso en diferentes fases de una misma campaña. Eso es lo que se observa al reparar en las noticias del campo difundidas por la prensa local en el verano de 1912 acerca de los efectivos de segadores disponibles en los pueblos navarros⁵. A tenor de las informaciones difundidas, ese año la llegada de segadores –procedentes de Valencia, Albacete, Asturias y otras regiones– había sido más alta que nunca, pues estos habían llegado por bandadas. Sin embargo, mientras en el mes de junio se dudaba sobre si todos ellos llegarían a ocuparse porque se constaba no existir apuro para la contratación, tan solo diez días más tarde se daba cuenta de que los ajustes estaban alcanzando «las 6 pesetas y la costa, pero dicen que siegan mucho». Sin duda, con esta última coletilla, que admitía lo elevado del jornal, se daba a entender que esto era asumible si con ello se conseguía culminar en plazo la faena.

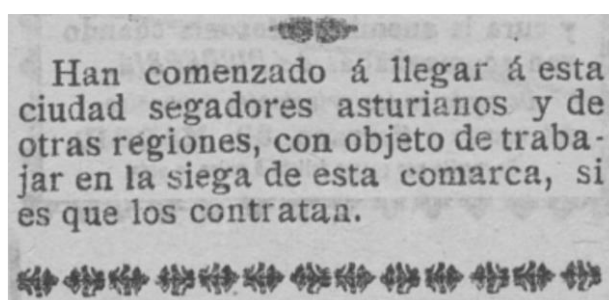


Figura 3
Afluencia de segadores
Suelto publicado por *El Demócrata Navarro* (27/06/1912)

Según la coyuntura de cada momento, esta fluctuación en las remuneraciones podía tener tanto consecuencias positivas como negativas para las partes interesadas. Aunque parece que el elemento contratante era el que en mayor medida estaba en disposición de hacer frente a una modificación

4. *El Eco de Navarra*, 15/07/1900.

5. *El Demócrata Navarro*, 27/06/1912. *El Eco de Navarra*, 06/07/1912.

desfavorable del coste de la mano de obra, antiguamente fue la más interesada en establecer unos precios fijos para los temporeros ocupados en estas labores.

Las ordenanzas municipales de la villa de Artajona correspondientes a 1761, transcritas por José María Jimeno Jurío (2011: 429), incluyen algunos preceptos en esta línea. De cara a regular los precios y evitar su alteración en cualquier sentido, esta norma local establece que «a los segadores de cebada se les pague a 5 cuartillos de jornal y no más, y lo mismo si al mismo tiempo se segasen centenos y toda costa, y vayan a trabajar al amanecer y trabajen hasta el oscurecer»⁶. En los braceros ocupados en la siega del trigo la duración de la jornada es idéntica pero la retribución asciende hasta los 2 reales por jornada y la manutención, si bien se advierte de la imposibilidad de «salir a segar a la montaña ni otras partes, habiendo siega en estos términos, hasta que preceda bando público o licencia, bajo la pena de 8 reales al que saliere».

Con el paso del tiempo, para bien o para mal, la aplicación de los principios del liberalismo económico hizo que finalmente acabara imponiéndose la ley de la oferta y la demanda en este sector. No obstante, lo cierto es cada época siguió contando con unos precios de referencia. Sobre este particular, José Joaquín Arazuri (1970: 116) señalaba las tarifas diarias generalizadas en Pamplona y Comarca en el paso del siglo XIX al XX. A seco, esto es, sin darles de comer ni beber, los jornaleros obtenían de 1,25 a 2,25 pesetas diarias, y los que trabajaban con costa, es decir, con pan, comida y vino, solamente cobraban de 0,75 a 1 peseta por día. Las retribuciones no variaban apenas de las abonadas en otros ámbitos laborales similares. Por ejemplo, entre los ocupados en la construcción del fuerte de Alfonso XII que se estaba llevando a cabo en esa época, los aprendices cobraban 1,25 pts. al día, 1,50 los peones y de 2, 50 a 3 los mamposteros y oficiales.

La inclusión de la costa en el salario no era un asunto baladí, si nos atenemos a la alta cantidad de vino que los segadores tomaban para hidratarse en las largas jornadas de trabajo a pleno sol. Con el propósito de exaltar las propiedades del vino, un artículo periodístico de finales del siglo XIX aludía a los beneficios de su ingesta como excelente tónico para convalecientes, ancianos y aquellas personas ocupadas en trabajos penosos. Entre estos últimos, se hacía una referencia especial a los braceros empleados en las labores del campo «y, sobre todo, a los segadores», de quienes se decía que bebían «un litro en el desayuno por la mañana, otro en la comida del mediodía, otro en la merienda de las cuatro y otro por la noche con la cena». El escrito concluía afirmando que, «a pesar de tal largueza, jamás se observaron en dichos individuos los accidentes del alcoholismo»⁷.

Un método utilizado con vistas a mantener fresco el vino en el campo consistía en guardar la bota en un hoyo realizado en la tierra y, posteriormente, cubrir esta con un trapo húmedo. Una de las parradas fijas determinadas por la costumbre, para refrescarse y reponer fuerzas con el preciado líquido, solía tener lugar cuando uno de los miembros de la cuadrilla encontraba alguna de las cruces de mayo colocadas por los agricultores, tras ser debidamente bendecidas, en los límites de sus tierras. El jornalero daba cuenta del hallazgo y todos ellos cesaban en su trabajo un instante para echar un trago siempre reconfortante.

Otras formas de satisfacer el trabajo de los segadores no tenían en cuenta el tiempo empleado en su cometido, sino que se valoraban otras cuestiones más directamente relacionadas con la producción, como la extensión de superficie cosechada o la cantidad de grano recogido. La primera fórmula era la habitual a mediados del siglo pasado en localidades como Viana, donde los hombres que acudían a la plaza y eran contratados por un hacedor, en nombre de los terratenientes, cobraban en torno a las 25 pesetas por robada⁸. Por lo general, en esta modalidad de pago no se incluía la costa, salvo en alguna ocasión en la cual los braceros hicieron piña y de manera conjunta reclamaron medio litro de vino por cada robada segada, «si no, ahí se quedaba el trigo tieso» (Barandiaran, & Manterola, 2017: 859).

De todos modos, el método retributivo basado en un porcentaje del volumen del total de la recolección era el que más convenía a los grandes propietarios. La mayoría de estos compartían el parecer al respecto de Nicolás Casas (1801-1872), catedrático, académico numerario de la Real Academia de Ciencias y miembro de los Reales Consejos de Agricultura, Industria y Comercio. Para este experto en la materia, lo peor que podía hacer un hacendado era ajustar el jornal y la manutención del segador, pues en su opinión estos «nunca están contentos con la comida y adelantan poco para que dure». Además, «cuando es a dinero, dejan alto el rastrojo, extienden demasiado el brazo y aga-

6. El cuartillo era una moneda de vellón (cobre con plata) con el valor de un cuarto de real.

7. *El Eco de Navarra*, 27/10/1880.

8. La robada es una medida agraria de superficie usada en Navarra desde la Edad Media, equivalente a 898,4560 m².

rran con la mano izquierda la mayor cantidad de paja que pueden, dando el golpe sin cuidado y dejando caer al suelo muchas espigas», inapropiado proceder del cual «las espigadoras sacan buen partido».

La solución propuesta por Casas (t. 4: 244) para que la siega se llevase a cabo con más escrupulosidad y menos pérdidas pasaba por apostar por una especie de «mancomunidad de bienes». Mediante este sistema no se retribuía a los segadores con dinero, sino que se les ofrecía un tanto por ciento del grano recogido. La fracción de la cosecha asignada al trabajador era muy diferente de unos casos a otros, pues mientras los arreglos más ventajosos para este alcanzaban hasta una tercera parte del producto, otros reducían esta cuota hasta una séptima porción.



Figura 4
Escena de la recolección en la localidad de Burlada
Publicada por el anuario *Vida Vasca*, 1948
(Fotografía: Ramón Videgáin)

Aunque teóricamente este planteamiento era bastante coherente y favorecía a ambas partes, lo verdad es que en la práctica el segador de a pie apenas tenía capacidad por sí mismo para dirigir estas negociaciones sobre el terreno y dependía de las gestiones de un capataz. Del mismo modo, la administración de la remuneración pactada también recaía en manos de este apoderado, pues era él quien después de acometida la faena otorgaba a cada segador el salario correspondiente en virtud del trabajo culminado o de su categoría. A fin de cuentas, el resultado final apenas variaba se tratase de una modalidad de contratación u otra. Lo que está claro es que la ocupación no deparaba al bracero beneficios tan elevados como para salir de la miseria y evitar de esta manera el verse en la necesidad de retornar, una temporada tras otra, a un trabajo tan duro como este.

4. TAREA ARRIESGADA

Además de la propia severidad de la actividad en sí —con jornadas interminables, realizando un esfuerzo físico más que considerable, en una posición física forzada y encorvada—, el quehacer del segador también tenía asociado un alto componente de riesgo externo dependiente del medio en el que se operaba. El exceso de calor propio del período canicular en el cual se desarrollaba la siega constituía la mayor amenaza para estos temporeros, que no pocas veces fueron víctimas de golpes de calor a consecuencia del esfuerzo realizado a tan altas temperaturas.

Por desgracia, era bastante habitual que cada temporada varios segadores perdieran la vida por los efectos de una prolongada exposición al sol sin cesar de trabajar a buen ritmo. Otra cosa es que en muchos casos no se quisiera relacionar directamente estas muertes con la ocupación desempeñada. Este proceder se puede entrever de la información publicada por *El Tradicionalista* en relación al fallecimiento de un segador en la localidad de Funes durante la campaña estival de 1893⁹. Según señalaba el rotativo carlista, el temporero, procedente de Cornago, murió durante su descanso en una cama en la casa del propietario que había requerido sus servicios, al parecer por causas naturales.

Lo cierto es que cuando el deceso no sucedía en el mismo campo no se iba más allá en la búsqueda de las causas, por más que estas fueran evidentes. Un año después del suceso de Funes, en la presa del molino a orillas del río Ebro de la vecina localidad ribera de Azagra, fue localizado el cadáver de un individuo que no pudo ser identificado, por lo que se suponía fuera forastero. El elevado ardor estacional y la presencia en el brazo del difunto de un típico manguito de segador era una coincidencia de la cual tampoco en esta ocasión se sacaron mayores conclusiones¹⁰.

Esta realidad se mostraba más inequívoca en las regiones del interior en las que el rigor estival era más intenso y donde la climatología aún tenía menos piedad con estos trabajadores. Las vacilaciones sobre el origen de las anteriores muertes aludidas no tenían lugar en el caso del segador llamado Juan Real, pues ese mismo verano de 1894 cayó asfixiado en la pieza de cereal de Ballesteros de Calatrava en la cual ejercía su oficio. La prueba de que estos tristes sucesos no eran ninguna excepción la encontramos en la repetición del suceso justo un año más tarde en Valverde, localidad también perteneciente a la provincia de Ciudad Real y cercana a la anterior¹¹.

Alguna vez la reiteración de este tipo de acontecimientos funestos llegó hasta tal punto que incluso motivó la manifestación de llamadas de atención al respecto. Así sucedió nada más iniciarse el siglo pasado, cuando, antes de adentrarse de lleno en la campaña de 1902 y sin finalizar el mes de junio, la prensa daba a conocer que «a consecuencia de los terribles calores hechos los días pasados en Aragón», habían «muerto asfixiados ¡doce! segadores». El informante del infortunio no podía sino lamentar «el triste destino de esas pobres gentes que, para ganar el pan y alimentar a sus hijos», dejaban «sus familias para morir víctimas del trabajo, lejos de ellas». La crónica finalizaba denunciando la falta de leyes de trabajo y reglamentaciones, así como la inexistencia de protestas, ante el cruel destino de los segadores¹².

Aunque las zonas más septentrionales y frescas no padecían esta tragedia al mismo nivel, tampoco estaban exentas de experimentar este tipo de calamidades. Además, no todos los desastres personales de esta índole se debían al exceso de calor, las inesperadas tormentas estivales, con sus descargas de electricidad, también provocaron muchas de estas desgracias. Esto es lo que corrobora una noticia, difundida en julio de 1884 por el diario *Lau-buru*, dando cuenta de que una chispa eléctrica había matado a un segador vecino del pueblo de Arre que, en compañía de su esposa, estaba trabajando en una heredad próxima a la Trinidad¹³.

Más pormenorizada fue la información difundida respecto a un suceso similar acaecido en Pamplona una década después. Nuevamente en esta ocasión, el perjudicado resultó ser uno de los mozos que «se hallaban segando en una heredad próxima al portal de San Nicolás». Una vez estalló el temporal, el perjudicado tuvo la mala idea de colocarse bajo un árbol, ya que, «en lo más fuerte de la tronada, cayó un rayo en las ramas superiores y, recorriendo el tronco y descortezándolo, mató repentinamente al pobre segador». El fallecido se llamaba Fermín Ilarregui, era soltero y contaba 30 años de edad.

9. *El Tradicionalista*, 22/06/1893.

10. *El Aralar*, 24/07/1894.

11. *El Aralar*, 23/06/1894 y 29/06/1895.

12. *El Eco de Navarra*, 28/06/1902.

13. *Lau-buru*, 20/07/1884.

Por supuesto, estos peligros no afectaban en exclusiva a los segadores. De hecho, casualmente ese mismo día la aflicción fue doble debido a que otro rayo acabó con la vida del pastor Joaquín Pérez. Este se encontraba con su rebaño en las inmediaciones de la venta de Sarbil, en el término de Etxauri, cuando sobrevino la tormenta y «una exhalación le causó la muerte al instante»¹⁴. De todas formas, parece evidente que los trabajadores humildes ocupados en este tipo de actividades tenían muchas más probabilidades de padecer estos accidentes que otros sectores de la sociedad, pues pensar en una mayor propensión de los primeros a la siniestralidad no resulta un argumento muy convincente.

5. CONTROVERTIDO ARRANQUE DE LA MECANIZACIÓN

El comienzo del final de la siega a mano tuvo lugar a finales del siglo XX con la aparición de las primeras y aún muy rudimentarias segadoras mecánicas. Aquel primitivo sistema fue mejorándose paulatinamente, primero con la incorporación de aspas de madera para tracción de la mies hacia la sierra, y con la introducción de las segadoras-atadoras después. Estas últimas son consideradas como el precedente más inmediato de las modernas cosechadoras actuales (VV. AA., 1990, t. 10: 342).

Sin duda, la progresiva introducción de esta maquinaria facilitó sobremanera la realización de tan dura tarea agrícola y supuso una verdadera mutación de las costumbres rurales. Con las primeras segadoras todavía no se alcanzaba bien a recoger la cosecha de los rincones y bordes de las piezas, por lo que durante un tiempo siguió siendo necesario el trabajo a mano, pero, evidentemente, en bastante menor medida (Gurbindo, 2018: 104).

Desde luego, la implantación de los nuevos sistemas mecánicos no resultaba para nada económica. Por lo general, los grandes propietarios de tierras no tenían mayor problema para afrontar una inversión de tal envergadura. Los agricultores más modestos y con menos recursos, por su parte, optaron por otro tipo de soluciones, como la adquisición o alquiler en común, así como el encomendar la faena a un maquinista a cambio de un porcentaje de lo cosechado.

Una muestra de la valoración que desde este ámbito se hacía de la mecanización de la siega lo encontramos en uno de los clásicos diálogos de Cándido Testaut (1884-1956), periodista de *Diario de Navarra* que firmaba bajo el seudónimo de *Arako*. Estas narraciones, que simulaban conversaciones entre aldeanos y elementos del pueblo llano, transmitían de forma simpática las costumbres y caracteres humanos de los naturales de la Zona Media y Baja Montaña.

El *Dialogando* al que nos referimos, redactado en 1914, tiene como protagonistas a dos hacendados cuencos¹⁵ que charlan sobre el increíble adelanto que supone la segadora a la hora de recoger la cosecha, llegando a la conclusión de que «puede que no s'haiga hecho inventar cosa mejor nunca». En opinión de los tertulianos, «lo malo es que cuesta muchos dineros», pero ambos asumen que a la larga sale rentable porque la inversión equivale a lo gastado en el salario de los segadores en un período aproximado de cuatro años.

El más convencido de los propietarios reconocía que con la extensión de tierra que cultivaba en ese momento sería «imposible rematar bien la siega», dado que «antes, con la *mitá* de robadas, solíamos andar no poder buscar segadores, y eso que les dábamos mucho jornal y comida y vino a todo pasto, y la mayor parte de las veces te cortaban mucho alto y dejando todo lleno de hebras». Por el contrario, desde que adquirió la máquina, afirmaba cortar «todo en cuatro días y con la ventaja de no tener que andar haciendo gavillas», las cuales el nuevo artilugio las ataba «todavía mejor que las personas» (Testaut, 2003: 155).

En cambio, la percepción del fenómeno era bien diferente para quienes dependían del jornal de la siega para sacar adelante la vida, pues, dentro de su precariedad, contemplaban la irrupción de la maquinaria como una amenaza ante una de sus principales fuentes de ingresos. Esta circunstancia no era una simple impresión, sino una realidad que requirió el pronunciamiento de las organizaciones que representaban a la clase trabajadora.

La Segunda República constituye un periodo ciertamente significativo a este respecto, ya que la materialización de esta mecanización en el campo coincide con un momento en el que las asociaciones en defensa de los asalariados alcanzan uno de sus momentos de mayor apogeo. Como era de

14. *El Eco de Navarra*, 28/06/1893. *El Tradicionalista*, 29/06/1893.

15. Se conoce así a los naturales o con raíces en los pueblos ubicados en los alrededores o Cuenca de Pamplona.

esperar, los sindicatos anteponían los intereses de los jornaleros al proceso de expansión de la maquinaria de labranza. En consecuencia, las Bases del Trabajo Rural promulgadas por el Jurado Mixto el 9 de junio de 1933 contenían algunas disposiciones que tendían a procurar cierta estabilidad a los segadores¹⁶.

De esta manera, el artículo 52 de este ordenamiento, aprobado precisamente poco antes de comenzar a recoger la cosecha de ese año, establece que, «habiendo segadores prácticos parados, no se podrá segar a máquina en los campos que no sean de los dueños de la misma». En cualquier caso, «estos no podrán exceder de dos por máquina». Otras medidas adoptadas en el acuerdo con la patronal evidenciaban el carácter esencial de esta labor agrícola, puesto que la siega era una de las pocas ocasiones en las que se permitía el trabajo agrícola en domingo. Obviamente, esta actividad en festivo debía tener su contrapartida en el jornal del bracero. En concreto, la compensación acordada suponía un recargo del cincuenta por ciento sobre la remuneración habitual, el mismo porcentaje aplicado al tiempo que excediese de la jornada de ocho horas durante los días laborales.



Figura 5
Empleo de una rudimentaria segadora en la zona de Sangüesa
Grupo Cultural Enrique II de Albret
(Archivo Fotográfico de Sangüesa-Zangoza, Fondo Beúnza)

No obstante, la vigencia y continuidad de estos pactos dependían en buena parte de la estabilidad de los gobiernos republicanos, algo que realmente no se produjo. Sin pasar mucho tiempo desde su aprobación, algunas de las mejoras obtenidas por los trabajadores de la tierra fueron modificadas o directamente anuladas durante el conservador y contrarreformista bienio negro, situación que derivó en una convocatoria de huelga de jornaleros a comienzos de junio de 1934, justo cuando estaba a punto de comenzar la época de la recolección.

Entre los diversos argumentos esgrimidos por los organizadores de la protesta, se denunciaba que la clase patronal anunciaba burlonamente que le sobraban «máquinas y cuadrillas de segadores a bajo precio para prescindir y matar en plena cosecha a los braceros organizados». A este respecto, en el anuncio de huelga general se reivindicaba la validez de la reglamentación del empleo de maquinaria que prohibía su empleo absoluto allí donde hubiera «escasez de trabajo o exceso de brazos».

16. *Trabajadores*, 23/06/1933.

En todo caso, los aparatos mecánicos quedaban excluidos para estas labores en tanto no hubiera «seguridad de dar un mínimo de cuarenta jornales a cada segador del censo provincial»¹⁷.

Estos dos ejemplos nos ilustran sobre las contrapuestas posturas ante el avance de la mecanización de la siega mantenidas por los dos principales agentes implicados en dicha labor, como eran empleado y empleador. Como sabemos, la oposición a dicha dinámica modernizadora no pudo frenar la culminación de un proceso que para entonces ya era imparable. La inmensa mano de obra ocupada en la práctica tradicional de la agricultura fue absorbida por una industria que, tras emerger tímidamente, pasó a convertirse en el elemento más decisivo del panorama económico. Aunque en el estado español la parálisis causada por la instauración del régimen dictatorial franquista pudo contener tanto el inicio como la intensidad de este traslado masivo del sector primario al secundario, el trabajo manual en el campo tenía los días contados y la figura del segador cada vez estaba más cerca de ser el emblema ideal de un pasado secular.

6. VERTIENTE RECREATIVA DEL OFICIO

A pesar del efecto, prácticamente inmediato, de la mecanización de las labores agrícolas, la siega a mano todavía mantuvo durante un tiempo su vigencia en el entorno rural, al menos en lo que a su faceta más lúdica se refiere. Es conocido que las diferentes modalidades de deporte rural o *herri-kirol* existentes en la actualidad tienen su origen en los juegos y retos basados en diversas actividades ejercidas en la vida cotidiana. Un ejemplo claro de esta traslación del desempeño laboral habitual a la esfera del ocio es la relación directa del aprovechamiento maderero con las exhibiciones y competiciones entre *aizkolaris*. Otro tipo de expresiones recreativas de la misma naturaleza desaparecieron a una con la extinción del específico quehacer originario de la cual derivaban, o bien se ajustaron a los nuevos tiempos, como acabó sucediendo con las carreras de layas.

En el caso concreto que nos ocupa, podemos decir que la adaptación ociosa del cometido de los segadores experimentó una evolución dual: mientras los campeonatos de siega de hierba se han mantenido hasta nuestros días, las contiendas a segar cereal, por el contrario, acabaron con la extinción de la última generación que practicó este trabajo de forma manual. De la primera variante da cuenta Nikolas Ormaetxea, *Orixe* (1976: 266), en su extenso poemario sobre las costumbres y tradiciones vascas, en el cual dedica una composición a las antiguas apuestas de *segalaris* llevadas a cabo en el entorno de Larraun. Sobre su práctica de una forma más oficial, el primer concurso con premios en metálico tuvo lugar en Gipuzkoa en 1954 (Aguirre, 1983: 78). La extensión de la contienda al conjunto de provincias vascas se produjo en la siguiente década, con la celebración en 1966 de una prueba de *segalaris* en las campas de Larrainzar, disputa con la que, de paso, se inauguraron los I Juegos Populares Vasco-Navarros¹⁸.

Sin embargo, por mucho que no hubiera concluido el proceso de la misma forma, la recolección de la mies a hoz también fue objeto de su propia readaptación al ámbito del entretenimiento. De hecho, una de las primeras experiencias en esta línea y con un carácter realmente formal fue planteada en la temprana fecha de 1880. La iniciativa de celebrar un concurso de siega a máquina y a brazo durante las fiestas de San Fermín partió de la Asociación Euskara, entidad surgida principalmente para la promoción de la lengua vasca que operó entre 1877 y 1897, si bien desde 1886 apenas desarrolló actividad alguna. Además de por la defensa y expansión del euskara, la agrupación también se preocupó de otros aspectos de la cultura local. No en vano, la amplitud de sus propósitos quedó bien reflejada en su carta de presentación, en la que al objetivo primordial de «conservar y propagar la lengua, literatura e historia vasco-navarras», se añadían otros no menos importantes, como el de «procurar el bienestar moral y material del país» (Nieva, 2000: 29).

Precisamente, con la convocatoria de este campeonato de siega la asociación pretendía «contribuir en la medida de sus escasas fuerzas al desarrollo de las fuentes de riqueza que encierra este país». Las bases del certamen fueron incluidas en el programa de la Exposición Provincial de Agricultura organizada por la Junta Provincial de Agricultura, Industria y Comercio, así como por medios periodísticos afines a la Asociación Euskara¹⁹. Según este condicionado, en la sección de la competición de siega a brazo se conformaron las siguientes modalidades: primera clase, siega con hoz (con un máximo de ocho segadores), segunda clase, siega con guadaña (se admitía hasta seis participantes) y tercera clase, siega con *balau* o machete.

17. *Trabajadores*, 18/05/1934.

18. *Diario de Navarra*, 19/06/1966.

19. *El Arga*, 10/06/1880.

Para cada una de estas categorías se establecían un primer premio de 40 pesetas y otro menor de 25. Quedaba en manos del jurado valorar la cantidad de mies recogida en la extensión propuesta en la prueba en base a la calidad del trabajo realizado. Los segadores debían personarse al certamen con sus propios aperos y, al margen de la recompensa otorgada a los ganadores, todos ellos recibirían una indemnización de 5 pesetas por su trabajo. Así mismo, si el tribunal consideraba que alguno de los no ganadores también había realizado un trabajo esmerado, se le concedería un diploma de honor reconociendo su labor.

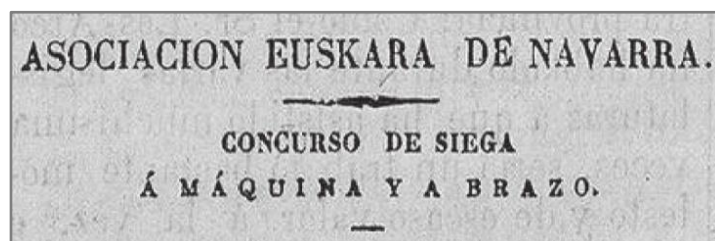


Figura 6
Competición de segadores convocada por la *Asociación Euskara*
(*El Arga*, 10/06/1880)

No fue esta la única ocasión en que la Asociación Euskara se implicó en este tipo de propuestas, dado que ese mismo año y el siguiente mantuvo una activa colaboración en la organización de los «Concursos de prácticas agrícolas» celebrados sucesivamente en las localidades Olite y Estella. Con su compromiso en la organización de estos certámenes el grupo buscaba «fomentar y mejorar todos los ramos de la agricultura, promover el conocimiento de los distintos instrumentos y aparatos utilizados por el labrador, a la vez que premiar sus penosos sacrificios» (Gurbindo, 2022: 84).

Sin embargo, la verdadera esencia de la dimensión recreativa de estas labores cotidianas, –de la cual, como decíamos, han derivado varias de las modalidades actuales de deporte rural–, guardaba una mayor vinculación con los desafíos personales o colectivos de algunos de sus practicantes, en este caso particular, de segadores sobradamente experimentados y competentes en su oficio. Esta actitud retadora tenía mucho que ver con el amor propio de quien protagonizaba este tipo de demostraciones o pruebas. El caso es que la doble acepción del concepto de orgullo puede tener consecuencias tanto positivas como negativas según en qué medida prevalezca la autoestima sana por la capacidad y los logros obtenidos, o bien se impongan la arrogancia y exceso de vanidad que también puede generar este sentimiento.

Por ejemplo, la actuación de un segador de Grávalos a comienzos del siglo pasado puede ser entendida en el marco del primero de los anteriores supuestos, pues la exhibición realizada no perseguía ni tuvo mayores consecuencias que la satisfacción personal obtenida por la labor realizada. Todo surgió del deseo de Sabas Martínez Gil –de veintidós años y natural de esa localidad riojana próxima a la Ribera navarra–, por «saber hasta dónde podía llegar con la hoz en la mano»²⁰. El resultado de la jornada ascendió a «doce cargas de trigo puro, de a doce fajas o haces cada una», sumando en total «ciento cuarenta y cuatro, de buen tamaño, con una limpieza extraordinaria, sin sentir el cansancio, dando conversación a cuantos con gran interés lo presenciaban y dispuesto a verificarlo en los días sucesivos». La única pena del joven era que, de no haberle faltado la mies en algunos pedazos de terreno, hubiera podido llegar a las trece cargas. Aun así, los ancianos de la comarca manifestaron «no haber conocido en esta ni en los alrededores tal hazaña».

En cambio, otros testimonios evidencian una visión menos complaciente del honor de estos trabajadores. El mencionado *Arako*, en una de sus entrevistas simuladas de 1925, escenifica esta cuestión al exponer el tremendo agravio realizado a uno de sus personajes cuando le dijeron «que era mal segador y que seguro que le ganaba a segar la criada de los de casa el estanco». Como era de esperar, tal comentario solo podía acabar con la enemistad eterna de las familias de los dos labradores implicados en el debate. La recreación de esta percepción de la honra no era para nada exagerada si

20. *El Eco de Navarra*, 28/06/1902.

reparamos en un lamentable suceso que tuvo lugar en ese mismo período²¹. La discusión entre dos residentes del Asilo San Jerónimo de Estella, «sobre quién de los dos había sido mejor segador», acabó con la muerte de uno de ellos a consecuencia de la herida producida por el navajazo asestado por el otro.

Desde luego, no siempre se llegaba a tales extremos, pero es evidente que algunos de quienes transformaron su destreza laboral en soberbia, hicieron gala de esta hasta el final de sus días. Así lo ponía de manifiesto el lanzamiento de determinados retos, como el propuesto a través de la prensa por un anciano guipuzcoano a desafiar públicamente a cualquiera que quisiera competir con él a segar más trigo en menos tiempo. Lo más sorprendente e inusual de este caso eran los 80 años que sumaba el impulsor de la convocatoria²².

La realización de este tipo de apuestas permaneció en el tiempo hasta mediados del siglo pasado. Sin embargo, tal y como adelantábamos, no en todas las ocasiones se llegaba a los extremos anteriores. De hecho, cuando el desarrollo de las pruebas no superaba los límites del sentido común, apenas se derivaban consecuencias nocivas, sino que surgía un ambiente festivo más bien propio de un espectáculo. Esta era la atmosfera que se creó en torno al desafío personal planteado, en el verano de 1955, por un joven artajonés que afirmaba ser capaz de segar a mano hasta seis robadas de trigo en una sola jornada. La iniciativa de José Flamarique Ortiz, más conocido como *el Charro*, despertó gran emoción entre la juventud del lugar, la cual quedó dividida entre quienes confiaban en el poderío de su vecino y aquellos que no lo veían tan claro.

El día señalado, la actuación del segador despertó un gran interés y fueron muchos los que se acercaron a la finca de ocho robadas donde debía verificarse el reto. Aunque quienes apostaban en contra del Charro esperaban que la adversa meteorología –con un bochorno que provocó una tormenta de más de una hora– unida a las malas condiciones del terreno y de la mies jugaran a su favor, el mozo «trabajó con su hoz con la misma frescura que había comenzado a la mañana». Al final de la tarde la prueba no solo estaba superada, sino que completó una robada y media más de la extensión prevista inicialmente. El triunfo de Flamarique tuvo su eco en las páginas deportivas de la prensa local, donde se difundió una entrevista con sus valoraciones sobre la tarea ejecutada²³. Pese a que la crónica no estaba firmada, su autor fue el entonces también joven y convecino del protagonista José María Jimeno Jurío (2013: 223-224).

7. PROYECCIÓN ARTÍSTICA

La traslación de la milenaria labor de la siega al ámbito lúdico y del ocio también se dio en otro tipo de contextos, como es el creativo. De hecho, podemos concluir que actualmente es en este terreno donde en mayor medida ha perdurado la imagen de este trabajador estacional. A pesar del carácter humilde de la actividad y de que quienes comúnmente la desempeñaban nunca llegaron a conformar un cuerpo estructurado de manera formal, son diversas las razones que explican la adscripción del segador a la categoría de tipo popular.

La presencia ininterrumpida en cada campaña, la procedencia humilde de los integrantes de las cuadrillas, su porte físico e indumentaria características, el modo de relacionarse con los lugareños donde operaban y otra serie de elementos asociados a estos temporeros fueron determinando progresivamente la configuración de uno de los arquetipos más sólidos del imaginario colectivo de la sociedad tradicional. Así pues, resulta por completo coherente que la figura del segador haya acabado siendo uno de los modelos más reiteradamente recreados por la expresividad artística.

En el caso del arte de la expresión verbal, contamos con numerosos ejemplos de la integración de la figura del segador en obras literarias, de los cuales vamos a señalar tan solo unos pocos. En el caso de Arturo Campión (1854-1937), son varias las narraciones de este autor las que hacen referencia al oficio. Sin embargo, la más elocuente en este sentido es la dedicada a Ramonica, una ficticia muchacha de la Montaña navarra que, junto a otras compañeras, se traslada a la Cuenca de Pamplona para emplearse por primera vez en la recolección del cereal (Campion, 1918: 61). Este relato, escrito en 1900, narra las vicisitudes más reveladoras de la experiencia juvenil, como son el desplazamiento o el ajuste de la contratación. Desafortunadamente, la historia acaba con el fallecimiento de

21. *Diario de Navarra*, 6/09/1925.

22. *Diario de Navarra*, 14/07/1933.

23. *Diario de Navarra*, 7/07/1955.

la joven a causa de la rigurosidad de la ocupación, algo que, según hemos referido con antelación, no estaba tan alejado de la realidad.

Más amables y simpáticas son las narraciones costumbristas que nos ofrecen otros autores como Pablo Rodríguez (1900-1977) o Pedro Álvarez (1909-1983), pues, si bien ninguno de los dos camufla los aspectos duros de la actividad, son más indulgentes en su representación. La caracterización literaria del segador escrita por Rodríguez –incluida en una compilación de relatos similares bajo el título de *Brochazos de la tierra* (1933)– escenifica una típica jornada laboral del mismo. También Álvarez (1983) se acerca a la posición de estos trabajadores en un repertorio de narraciones basadas en los oficios del pueblo más significativos. El dedicado a los segadores reitera algunos de los tópicos recurrentes de la ocupación, insistiendo de manera especial en la mediocre atención dispensada por los patronos a quienes realizan una tarea esencial para su economía.

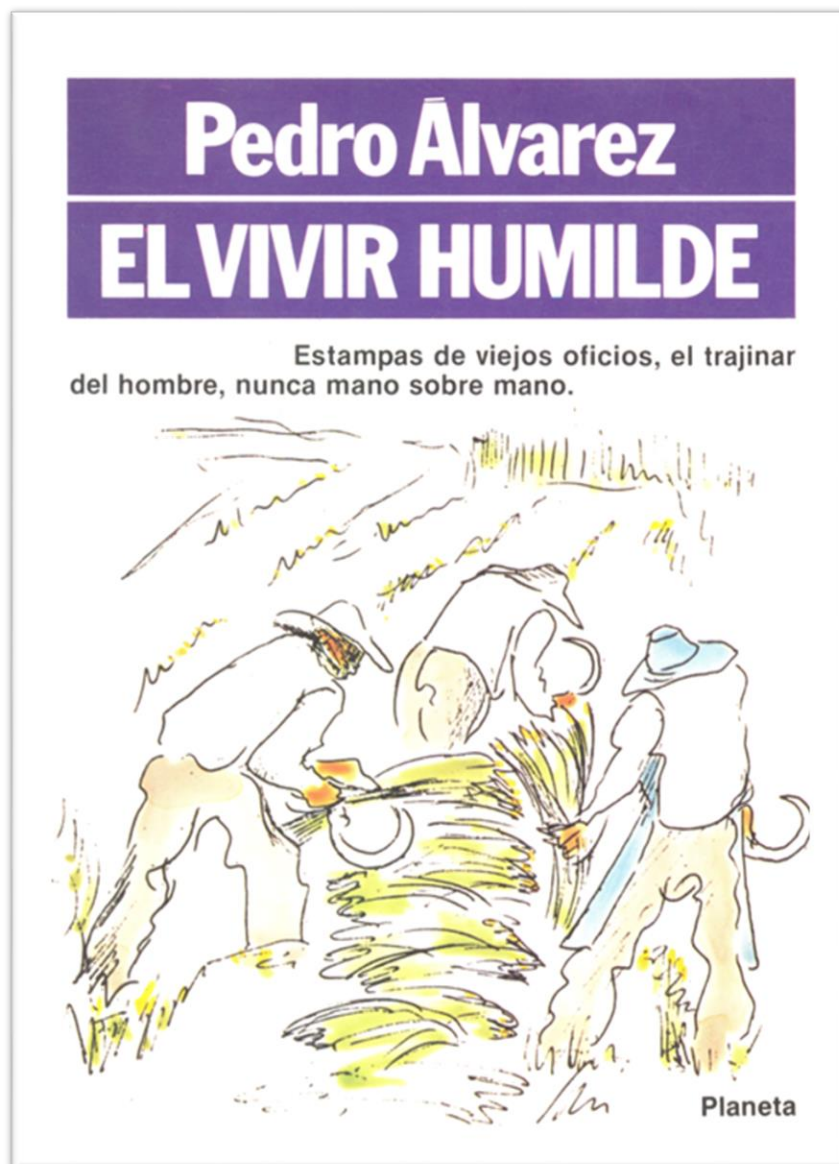


Figura 7
Estampa de la siega a mano en la cubierta de *El vivir humilde* (1983)
Compilación de Pedro Álvarez sobre los oficios tradicionales

Pero es en las aportaciones de los literatos contemporáneos cercanos a la corriente del nuevo realismo donde en mayor medida se alude al lado más crudo del oficio. Uno de los escritores más com-

prometidos con esta tendencia, preocupada por plasmar la complicada y dramática subsistencia de las clases sociales bajas, fue Ignacio Aldecoa (1925-1969). Como no podía ser de otra manera, Aldecoa dedicó uno de sus cuentos a los segadores –*Seguir de pobres* (1953)–, evidenciando en el texto tanto su desgarradora subsistencia como la solidaridad existente entre ellos. Un tratamiento similar de la cuestión se observa asimismo en la obra de Pablo Antoñana (1927-2009), quien, en su manifiesto interés por el hombre y los oficios de antaño, se sirve de uno de sus relatos cortos –*Los segadores* (1985)– para presentar un esbozo de la «tropa de fugitivos» que para el escritor conformaban estas cuadrillas de jornaleros.

De igual modo que en la literatura, desde otras disciplinas artísticas también se ha reparado en la figura del segador como fuente de inspiración. En lo que respecta a la pintura, es preciso citar la obra de Pieter Brueghel de Oude (h.1526-1569), también apodado *el Viejo*, por la importancia que en la misma tienen los paisajes y la vida campesina. De entre sus trabajos, *La cosecha* y *Los segadores* son los que mejor representan las labores de la siega y a sus protagonistas.

Otro pintor que dedicó una parte importante de su producción a reflejar este tipo de estampas agrícolas fue Jean-François Millet (1814-1875). Sin embargo, la aportación de Millet no se limitó a la mera reproducción de estas escenas de corte bucólico, sino que, como buen realista, buscó reflejar la difícil situación de los trabajadores del campo. Algunas de sus composiciones en esta línea más conocidas son *Las espigadoras* o *El segador*, pero la serie de pinturas dedicada a esta temática fue bastante más amplia e influenció a algunos artistas posteriores a él. Este fue el caso de Vincent van Gogh (1853-1890), figura clave del postimpresionismo que, bajo su propia óptica y particular forma de pintar, readaptó las mencionadas obras de Millet, así como otras de la misma clase.

Aunque la sucesión de movimientos o estilos pictóricos a lo largo del tiempo modificó los métodos y la estética final de los productos artísticos, nuestro modesto personaje mantuvo estable la condición de modelo para las propuestas más pioneras surgidas de ese proceso innovador. El hecho de que un referente de la vanguardia artística del pasado siglo como Pablo Picasso (1881-1973) hubiera reproducido el mismo motivo en uno de sus cuadros –*Los segadores* (1907)– así lo confirma.

Este reconocimiento hacia la personalidad del segador y su cometido, efectuado desde el ámbito de las artes, se ha tornado en ocasiones en un homenaje explícito y deliberado. Precisamente, este era el objetivo de Alfredo Bienzobas, artista plástico de Arguedas, cuando decidió realizar una escultura en honor de los numerosos lugareños de la Ribera empleados, no hace tanto tiempo, en las tareas de la recolección²⁴. El Monumento al Segador fue instalado recién entrada la primavera de 1991 en Las Cortinas, paraje bardenero colindante a Castildetierra. La estatua de hormigón, que representa a un segador con sus útiles de trabajo, supera los dos metros de altura y, para que no desentonara con la tonalidad del paisaje circundante, se añadió al cemento un colorante rojizo. La inauguración de la obra de Bienzobas consistió en un acto sencillo carente de todo protocolo oficial, muy en consonancia con el carácter humilde de los homenajeados.

Precisamente, tanto esta condición modesta de la ocupación como otras cualidades inherentes al oficio han sido plasmadas a la perfección en algunas de las fórmulas expresivas tradicionales del pueblo llano. La sabiduría popular que condensan los refranes ha atendido ampliamente a muchas de las situaciones vinculadas a esta actividad agrícola y sus protagonistas. El refranero agrícola de Nieves de Hoyos, editado a mediados del siglo pasado por el Ministerio de Agricultura, es una buena opción de entre los muchos recopilatorios existentes al respecto, pues son numerosas las sentencias presentadas que hacen referencia a la siega o al segador. Similar atención ha otorgado a esta realidad una de las manifestaciones folklóricas más fuertemente arraigadas al medio rural como es la jota. De las abundantes estrofas conocidas en alusión a esta faena agrícola, a modo de colofón reproducimos seguidamente una popularizada por el tenor roncalés Julián Gayarre relativa a la prolongada jornada laboral de estos trabajadores estacionales.

*Retunantísimo sol,
si tú fueras jornalero,
no saldrías tan temprano
y te irías más ligero.*

24. *Diario de Navarra*, 25/03/1991.



Figura 8
Monumento al Segador en las Bardenas Reales
Fotografía: Mikel Ángel García (Creative Commons CC BY)

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

Referencias bibliográficas

- AGUIRRE FRANCO, Rafael. *Deporte rural vasco*. San Sebastián: Txertoa, 1983.
- ALDECOA, Ignacio. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- ÁLVAREZ GÓMEZ, Pedro. *El vivir humilde*. Barcelona: Planeta, 1983.
- ANTOÑANA, Pablo. *Patrañas y otros extravíos*. Pamplona: Pamiela, 1985.
- ARAZURI DÍEZ, José Joaquín. *Pamplona estrena siglo*. Ediciones y Libros, 1970.
- BARANDIARAN, José Miguel de & MANTEROLA, Ander (dirs.). *Euskalerriko Atlas Etnografikoa. Agricultura en Vasconia*. Labayru Ikastegia & Etniker Euskalerrria, 2017.
- CAMIÓN, Arturo. *Euskariana (sexta serie): Fantasía y realidad, vol. II*. Pamplona: Imprenta de Jesús García, 1918.
- CASAS, Nicolás. *Diccionario manual de agricultura y ganadería españolas*. Madrid: Calleja, López y Rivadeneyra editores, 1857.
- COBOS ARTEAGA, Francisco de los & MARTÍNEZ VARA, Tomás. *Seguridad y clases en el ferrocarril español del siglo XIX: gran clase, tercera y trabajadores*. IV Congreso Historia Ferroviaria, Málaga, 2006.
- GURBINDO, Ricardo. *Itxuru en el recuerdo: apuntes etnográficos familiares*. Burlada: Gari-hazi egitasmoa, 2018.
- GURBINDO, Ricardo. Dimensión lúdica de la laya en Navarra. *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 39, 2022; pp. 81-97.
- HOYOS SANCHO, Nieves de. *Refranero agrícola español*. Madrid: Ministerio de Agricultura, 1954.
- JIMENO JURÍO, José M^a. *Merindad de Olite. X. El priorato de San Saturnino, el conde de Lerín y la villa de Artajona. Documentación inédita (1632-1871)*. Pamplona: Pamiela - Udalbide - Euskara Kultur Elkargoa, 2011.
- JIMENO JURÍO, José M^a. *Merindad de Olite. VI. Historia de Artajona*. Pamplona: Pamiela - Udalbide - Euskara Kultur Elkargoa, 2013.

NIEVA ZARDOYA, José Luis. "La Asociación Euskara y la lengua", en Jimeno Aranguren, R. (coord.), *El euskara en tiempo de los euskaros*, Pamplona: Gobierno de Navarra - Ateneo Navarro, 2000; pp. 25-62.

ORMAETXEA, Nikolas. *Euskaldunak. Los vascos*. San Sebastián: Auñamendi, 1976.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Pablo. *Brochazos de la tierra: cuadros de costumbres, tradiciones, narraciones*, &. Pamplona: Torrent Aramendia Hnos., 1933.

RODRÍGUEZ LABANDEIRA, José. *El trabajo rural en España (1876-1936)*. Barcelona: Anthropos, 1991.

TESTAUT MACAYA, Cándido. *Dialogando*. Pamplona: Ediciones y Libros, 2003.

VV. AA. *Gran Enciclopedia Navarra*. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1990.

Hemeroteca

El Aralar.

El Arga.

El Eco de Navarra.

El Demócrata Navarro.

El Tradicionalista.

Diario de Navarra.

La Avalancha.

La Lealtad Navarra.

Lau-buru.

Trabajadores.

La influencia de la inmigración vasca en el carnaval de Uruguay: pasado y presente

The influence of Basque immigration in the Uruguayan carnival: past and present

Martín Gamboa

Universidad de la República
CENUR Litoral Norte (Sede Salto)
Departamento de Turismo, Historia y Comunicación
Rivera 1350, CP 50.000, Ciudad de Salto. Uruguay
martingamboa100@gmail.com

BIBLID [ISSN: 1137-439X, eISSN: 2243-9940 (2023), 41, 207-220] Recepción: 09.07.2023
Aceptación: 30.10.2023

Resumen: Este artículo describe y analiza la influencia que tuvo la inmigración vasca en el carnaval de Uruguay. El estudio presenta los rasgos culturales de las primeras manifestaciones carnavales de los inmigrantes vascos hasta la actualidad. Asimismo, la investigación deconstruye algunas concepciones arraigadas en los estudios académicos sobre el carnaval uruguayo, como la inexistencia de la influencia europea en la región norte del país.

Palabras clave: Inmigración vasca. Carnaval. Patrimonio intangible. Rasgos culturales. Interés turístico. Uruguay.

Laburpena: Artikulu honek euskal immigrazioak Uruguai inauterietan izan zuen eragina deskribatzen eta aztertzen du. Ikerlanak gaur egun arte euskal etorkinen inauterietako lehen adierazpenen ezaugarri kulturalak aurkezten ditu. Halaber, ikerketak Uruguai inauteriei buruzko ikasketa akademikoetan erroretako ikusmolde batzuk deseraikitzen ditu, hala nola, herrialdearen iparraldeko eskualdean Europar eragirik ez dela nabaritu.

Giltza-hitzak: Uruguai. Euskal immigrazioa. Inauteriak. Ondare ukiezina. Ezaugarri kulturalak. Erakargarritasun turistikoa.

Résumé: Cet article décrit et analyse l'influence de l'immigration basque dans le carnaval uruguayen. L'étude présente les traits culturels des premières manifestations carnavalesques des immigrants basques jusqu'à aujourd'hui. De même, la recherche déconstruit certaines conceptions ancrées dans les études académiques sur le carnaval uruguayen, comme l'inexistence de l'influence européenne dans la région nord du pays.

Mots clés: Immigration basque. Carnaval. Patrimoine immatériel. Caractéristiques culturelles. Intérêt touristique. Uruguay.

Abstract: This article describes and analyzes the influence that Basque immigration had on the Uruguayan carnival. The study presents the cultural features of the first carnival manifestations of Basque immigrants to the present day. Likewise, the research deconstructs some conceptions rooted in academic studies on the Uruguayan carnival, such as the nonexistence of European influence in the northern region of the country.

Keywords: Basque immigration. Carnival. Intangible heritage. Cultural characteristics. Touristic tourism. Uruguay.

Cita bibliográfica recomendada para este artículo:
GAMBOA, Martín

"La influencia de la inmigración vasca en el carnaval de Uruguay: pasado y presente",
Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, nº 41, 2023; pp. 207-220, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.11165.69601>

INTRODUCCIÓN

La inmigración vasca en Uruguay tuvo una influencia importante en diferentes ámbitos de la cultura (Arocena & Aguiar, 2007; Luzuriaga, 2015; Pi Hugarte & Vidart, 1969). En ese sentido, las huellas dejadas por los inmigrantes vascos en sus tres grandes oleadas migratorias pueden ser constatadas en las distintas variantes del patrimonio tangible e intangible (Marenales & Luzuriaga, 1990). Desde el lugar más remoto en el área rural hasta el enclave más urbano de una ciudad del interior o la capital del país, los rasgos culturales de la tradición vasca están presentes. Inclusive, en ciertos casos estos rasgos diacríticos no son reconocidos *a priori* como pertenecientes a dicho grupo étnico (Gamboa, 2021). De ahí que el enfoque biográfico de estos bienes culturales resulte fundamental para develar su origen étnico. Como señala Igor Kopytoff (1986: 93), “las biografías de los objetos pueden destacar aquello que de otro modo permanecería oscuro”.

Por ello, no se puede entender la influencia de la inmigración vasca en el carnaval de Uruguay sin tener en cuenta los sucesivos aluviones migratorios provenientes de *Euskal Herria*. Especialmente la segunda y la tercera oleada migratoria. La primera oleada migratoria se denominó “fundacional”. Esta comprendió a oficiales y funcionarios de la corona española que tuvieron las funciones de fiscalización y contralor en la región del Río de la Plata. La segunda oleada fue designada por Marenales y Luzuriaga (1990) como la “invasión pacífica del siglo XIX”. Ambos autores identifican dos etapas históricas dentro de esta fase migratoria. El primer período, “de los veleros” o “vasco-francés”, está comprendido entre 1825 y 1860, y tiene su apogeo al final de la primera guerra carlista. Según los datos de la época, “se estima que el aluvión vasco fue de más de 15.000 personas, para una ciudad de algo más de 40.000 habitantes” (Arocena & Aguiar, 2011: 29).

El segundo período, llamado “de los vapores” o “vasco-español”, abarcó desde 1860 hasta principios de 1900. En esta etapa, varios historiadores e investigadores de la etnia vasca coinciden en señalar la tercera guerra Carlista como desencadenante de la emigración masiva (Azcona & Murru 1996; Esparza Zabalegi, 2009; Irujo & Irigoyen, 2007; Marenales & Luzuriaga 1990). De todos modos, cabe destacar otros factores que coadyuvaron a la partida de los vascos desde su tierra natal. Finalmente, la tercera oleada migratoria se denominó “emigración forzada” y estuvo comprendida entre los años 1936 y 1939. La etiqueta de “forzada” se debió a las circunstancias padecidas por muchos vascos durante la Guerra Civil Española. Según la investigación de Azcona y Murru (1996), el prototipo de inmigrante vasco no varió mucho con relación a las oleadas anteriores. La única diferencia estuvo dada por la red institucional que la última migración contó con respecto a las anteriores¹.

Las sucesivas oleadas migratorias tuvieron una influencia en la conformación de la matriz cultural del Uruguay moderno. El carnaval no estuvo ajeno a ello. De allí, pues, que en esta investigación presentemos los rasgos culturales de las primeras manifestaciones carnavaleras de los inmigrantes vascos hasta la actualidad. El estudio desarrollado en este artículo permitió *deconstruir* una concepción bastante arraigada en los estudios académicos sobre el carnaval uruguayo: la inexistencia de la influencia europea en la región norte del país. Dentro de esta perspectiva, se describen y analizan una variada gama de rasgos culturales presentes en el carnaval uruguayo, que tienen su origen en los carnavales rurales (*inauteriak*) del País Vasco.

1. LA INFLUENCIA DE LA INMIGRACIÓN VASCA EN EL CARNAVAL URUGUAYO

La historiadora Milita Alfaro (2002) divide el carnaval uruguayo en dos etapas históricas. La primera corresponde a las últimas décadas del siglo XIX, mientras que la segunda se inicia a partir de la segunda década del siglo XX, y llega hasta la actualidad. Con respecto a la primera fase, esta se caracterizó por ser una “fiesta poco estructurada, de participación masiva, marcada por la espontaneidad, la relativa indiferenciación social y la violencia” (Alfaro 2002: 23). A esta primera etapa Alfaro la denomina: el “carnaval bárbaro”. Otra de las características fue su naturaleza centralista. Si bien existieron manifestaciones y desfiles de carnaval en algunas

1. En su investigación sobre once comunidades culturales en Uruguay, Arocena y Aguiar (2011) señalan la existencia de algunas instituciones que fueron vitales para la acogida al último flujo migracional. Estas son *Laurak-Bat* (1976), el *Centro Euskaro Español* (1911) y *Euskal Herria* (1912) en Montevideo. En el caso del interior del país, la ciudad de Salto contó por casi una década con el *Centro Vasco Zaspirak Bat* (1943).

ciudades del interior del país, la mayoría del espectáculo se centró en Montevideo (Irujo & Irigoyen, 2007).

Sin embargo, a través de los años el carnaval uruguayo experimentó una serie de transformaciones tanto en su performance como en la forma de "ser vivido". Desde las primeras décadas del siglo XX, esta manifestación cultural no sólo se extendió al resto del país, sino que se caracterizó por volverse una celebración "civilizada". A esta nueva fase se la denominó el "carnaval civilizado". De acuerdo con Alfaro (2002: 23), esta nueva etapa dio lugar a "un festejo 'civilizado', donde las clases sociales delimitan formas y ámbitos de participación propios". Debido a las sucesivas estrategias disciplinadoras (Alfaro, 1998) llevadas a cabo por el Estado uruguayo, el desenfreno y los múltiples excesos populares se convierten en una "espectacularización de la fiesta".

Como resultado de dicho proceso, las nuevas formas de celebración constituyeron las tres vertientes originarias del carnaval en Uruguay: la europea, la africana y la brasileña (Fig. 1). Esta configuración a nivel país, conformó tres corrientes dominantes a partir de su institucionalización como fiesta popular. Las tres variantes se constituyen en relación a la influencia cultural que ejercieron en el medio. De esta manera, existió una marcada influencia del carnaval brasileño en la región norte, y de las tradiciones africanas y europeas en la región centro-sur. Sin embargo, esta cartografía tuvo vigencia hasta mediados del siglo XX. A partir de este periodo histórico, las corrientes comienzan a traspasar las fronteras geográficas de las regiones. Así, en la actualidad existen manifestaciones de la tradición africana y europea en la región norte y de la brasileña en la región centro-sur. De hecho, en el apartado 2.2 se presenta el caso de una manifestación cultural en la región norte perteneciente a la tradición europea a principios del siglo XX.



Figura 1
Distribución geográfica de las tres vertientes
constitutivas del carnaval en Uruguay (Martín Gamboa, 2022)

1.1 Manifestaciones del carnaval vasco en Montevideo

En relación a la primera manifestación cultural correspondiente al carnaval vasco en Montevideo, la referencia histórica data de 1848. Esta corresponde a un baile efectuado por inmigrantes vascos recién llegados al país. De acuerdo con el relato del cronista, durante la “Guerra Grande”², en el carnaval de 1848, un grupo de soldados denominados *Batallón Voluntarios de Oribe*, organizaron una comparsa de máscaras que trenzaba cintas bailando alrededor de un palo. Según el cronista que comenta el hecho, la comparsa recreaba un antiguo rito agrario de origen vasco-español (Irujo & Irigoyen, 2007). Evidentemente, se trata de la popular *euskal dantza* conocida como *zinta-dantza* (o baile de la cinta).

Al igual que el *arko dantza* (o baile del arco), este baile ha cambiado el género de sus ejecutores. Hasta mediados del siglo XX la *zinta-danza* era interpretada por los hombres, luego, pasó a ser ejecutada por mujeres. Estas van vestidas de hilanderas. La danza está conformada por nueve *dantzariak*. Una hace de capitán, mientras que las restantes porta cada una de ellas una cinta que cuelga de la punta de un palo (sostenido por dos varones). La capitana comienza con unos pasos en solitario, que finaliza dando la señal al grupo para que empiecen a trenzar las cintas alrededor del palo. En la segunda parte, con estructura idéntica a la primera, se realiza el destrenzado.

Por otra parte, a partir de la década de 1870 las agrupaciones carnavalesas empiezan a reivindicar su origen étnico. Los vascos no son la excepción³. Como señala Milita Alfaro (2002: 24), “dentro de ese contexto, los vascos profiriendo interjecciones guturales”. Éstos están presentes en las comparsas *Los Vascos Unidos* y en *Txirula eta Tambourin*. Esta última, según informa la prensa de la época, era la que presidía la ceremonia del “Entierro del Carnaval”, característica de las últimas décadas del siglo XIX. Los medios gráficos del momento le asignaron un gran protagonismo a este desfile de cierre (Esparza Zabalegi, 2009). Indudablemente, esta performance tiene su origen en la celebración conocida como el “Entierro de la Sardina”. Sin embargo, esta fiesta de cierre se desarrollaba en casi toda España.

A continuación, transcribimos la letra de la marcha de la comparsa *Txirula eta Tambourin*, que daba cierre al carnaval montevideano:

Con paso corto y tristes, llevaban la delantera, los jóvenes Vascos del Cerro, portando, así como en andas, dentro un cajón de difunto, nada menos que una chancha, negra, redonda, y sin mentir, preñada. El animal iba muerto y con las tetas paradas, los ojos medio abiertos y las patas levantadas. Luego largas zanahorias, choclos, tomates y papas, a modo de candeleros, adornaban todo el cajón. Después iban los Troneras marchando al funeral y cargando cuatro de ellos, un difunto de tres varas. Más atrás iba la Muerte, con una enorme guadaña, y varios de brujos, con largas polleras blancas. Después en orden y en fila, iban las demás comparsas, unas dándole al cencerro, otras tocando la caja, otras cantando bajito, pero todas bien alineadas.

Aunque no pertenezca originalmente a la tradición *euskaldun* y su génesis todavía sea incierta, fue traída por los inmigrantes vascos al Uruguay. Si, como afirma Marshall Sahlins (1999: 411), “all cultures are hybrid, all have more foreign than domestically invented parts”⁴, el aspecto de la autenticidad no constituye un problema *en sí*. Es decir, el “Entierro de la Sardina” (que generalmente se festeja los 22 de febrero de cada año), fue apropiado y resignificado en varias regiones de España. El País Vasco no fue la excepción. De ahí la importancia de la aplicación del *enfoque biográfico*, debido a que permite “looking at the cultural contexts which originally produced them and the new circumstances into which they later moved”⁵ (Gosden &

2. La “Guerra Grande” es el nombre que los historiadores le han dado al conflicto que se produjo en la región del Río de la Plata entre 1839 y 1851. Los iniciadores del conflicto fueron los del Partido Blanco en Uruguay (encabezados por Manuel Oribe), aliados de los federales argentinos, y liderados por Juan Manuel de Rosas. Este bando se enfrentó a los del Partido Colorado, aliados de los unitarios argentinos. El conflicto trascendió los países de Uruguay y Argentina, y contó con la intervención diplomática y militar de Brasil, Francia y el Imperio Británico.

3. “En 1881, fiesta del Aniversario, la prensa montevideana se hacía eco de las grandes fiestas euskaras, destacando sus partidos de barra y pelota, las danzas y tamborines, la música de Sarasate, el *Gernikako Arbola* y las boinas coloradas que poblaban las calles” (Esparza Zabalegi, 2009: 11).

4. “todas las culturas son híbridas, todas poseen más rasgos foráneos que invenciones propias”.

5. “tener en cuenta el contexto cultural que originariamente los produjeron y las nuevas circunstancias a las que luego se trasladan”.

Marshall, 1999: 174). Más allá del origen étnico de esta celebración, lo que sí está probado es que fue importado y practicado por los inmigrantes vascos en estas tierras.

Asimismo, el legado cultural de la inmigración vasca en el carnaval se puede constatar en algunas letras de "murgas"⁶. De este modo, en las letras de las murgas de la década de 1930, se refiere con frecuencia a los vascos como lecheros. Murgas como *Buscadores del 7* (1930) o *Murga Jazz Band* (1931), describen en sus letras a los vascos como dedicados a la actividad lechera. La aparición de estas referencias se debe a dos factores histórico-culturales: 1) "hasta bien entrada la década de 1930, Montevideo se abastecía de productos lácteos gracias a los vascos que ordeñaban sus escasas vacas en el corazón de la gran ciudad" (Arocena & Aguiar, 2007: 31); y 2) la asociación del vasco como "lechero" va dejando de existir debido a la creación de *CONAPROLE*⁷ en 1936. Es decir, muchos inmigrantes vascos se dedicaban a esa actividad antes de la aparición de *CONAPROLE* en el mercado de los lácteos.

Finalmente, no menos importante fue el rol de los primeros inmigrantes vascos en la realización de fiestas y conmemoraciones tradicionales. Esto quedó plasmado en la descripción de algunos cronistas. Por ejemplo, Irujo y Irigoyen (2007: 94) recogen el relato del cronista Isidoro de María, quién escribía en sus crónicas sobre Montevideo antiguo a los vascos de la época "con sus pelotas, sus guantes, sus bailes, sus vasquitas y su música". En esa misma línea, ambos autores citan la descripción realizada por Fernández y Maytía acerca de una antigua fonda de mediados del siglo XIX localizada en la zona céntrica de la capital de Uruguay, "en la cual su dueño recibía a sus connacionales, en los días de asueto, con bailes acompañados por txirulas y tamboriles" (Irujo & Irigoyen, 2007: 94). De esta manera, resulta innegable el vínculo entre el carnaval y las fiestas típicas de la colectividad vasca en Montevideo.

1.2 Rasgos diacríticos de la cultura vasca en la región norte del país

Aunque las dos corrientes están presentes en el primer período del carnaval uruguayo, es en la segunda etapa (desde 1920 en adelante) que los inmigrantes vascos tienen un rol significativo en los desfiles de la ciudad de Montevideo. Esta característica ha sido señalada por Leonat Egiazabal (2007), docente de euskera y especialista en cultura vasca. En palabras de Egiazabal, "la vida social en Montevideo giraba en torno a las festividades de los vascos y los afros... el carnaval de los vascos era muy fuerte también" (Egiazabal in Arocena & Aguiar 2007: 99). Sin embargo, la influencia de la inmigración vasca en el carnaval no se limitó únicamente a la capital del país. Por el contrario, en algunas ciudades del interior se constató la presencia de ciertos rasgos diacríticos de la cultura *euskaldun*.

La presencia de estos rasgos culturales en algunas ciudades del litoral⁸ y localidades del sudoeste⁹, *deconstruye* la tesis admitida por historiadores y especialistas acerca de la unicidad de la influencia brasileña en la región norte del Uruguay. De acuerdo con esta tesis, en las ciudades y localidades del norte del país no existió una influencia europea en las etapas primarias del carnaval. Esto significó una diferencia en el plano de los caracteres culturales entre ambos carnavales. No obstante, la evidencia empírica demostró lo contrario. Algunos rasgos diacríticos de la cultura vasca están presentes en las manifestaciones carnavalescas de las primeras décadas del siglo XX. Tal es el caso de la famosa comparsa de la ciudad de Salto denominada "Los Pelotaris" (Fig. 2).

Localizada en la región litoral norte del Uruguay, la ciudad de Salto recibió varios contingentes de inmigrantes de diversas nacionalidades desde mediados del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX (Taborda, 1955). Uno de los grupos de inmigrantes provenía de las diferentes provincias del País Vasco. De ahí que exista una fuerte impronta de la tradición vasca en los diferentes ámbitos de la cultura a lo largo y ancho del Departamento de Salto (Egiazabal, 2018). Esto se puede constatar tanto en el patrimonio tangible como intangible. En el caso de este

6. La "murga" es un género músico-teatral desarrollado en distintos países de América Latina y en España. Generalmente se realiza durante alguna festividad como el carnaval, fiestas populares o eventos deportivos. El vocablo se utiliza, por un lado, para referirse al estilo musical, y, por otro, a los conjuntos que lo practican. Es muy popular en Argentina, Chile y Uruguay, donde suele ser interpretada por una agrupación con acompañamiento musical de instrumentos de percusión.

7. Cooperativa Nacional de Productores de Leche.

8. Ciudad de Salto, Departamento de Salto.

9. Cardona, Departamento de Soriano.

último, la influencia de la inmigración vasca fue constitutiva de una de las comparsas más importantes en la historia del carnaval salteño. Dirigida por Victorio Irazabal¹⁰ (nieto de inmigrantes vascos), “Los Pelotaris” desfilaron por más de seis décadas en el carnaval salteño.



Figura 2
Comparsa “Los Pelotaris”. Fecha: 1916.
(Archivo *Saltoko Euskaldunen Taldea*. Autorización)

En sus memorias sobre el carnaval de Salto, Víctor H. Carballo (2011) relata lo siguiente:

Otra comparsa muy importante fue *Los Pelotaris*, que salía del barrio *La Cachimba*. Ensayaban en calle Lavalleja entre Rivera y Varela. Esto era por los años '40, eran entre 40 y 60 integrantes, vestían pantalón blanco con una franja roja al costado... blusa blanca y roja, un gorro vasco rojo y zapatillas blancas (Fig. 3). Abría la marcha un enorme estandarte que ondeaba desde el piso y parecía llegar hasta el cielo. Luego escoberos con blusas bordadas con canutillos y lentejuelas, además pequeños espejos. A la orden del director, que era Victorio Irazabal tocando su *txistu*... le seguía la orquesta con cinco violinistas en primera fila, otros ejecutantes de distintos instrumentos, platillos, redoblantes y bombos. Luego le seguía el maestro de ceremonia de esmoquin, galera, guantes blancos y bastón marchando al ritmo.

Su marcha-himno era la siguiente:

A empuñar nuevamente la cesta, y los guantes debemos marchar, a su fin a tocado el jolgorio y al trabajo tornar otra vez, nuestros brazos potentes y con bríos, nos indican dejar la expansión, compañeros la cancha os espera, a cumplir vuestra noble misión / Pelotaris de músculo fuerte, marcharemos sin miedo y doblez, bien sabéis que la cancha nos llama, de nosotros precisa otra vez (*bis*) / No neguemos el magno concurso, si queremos la gloria alcanzar, pues marchemos entonces sin tregua, y nuestros brazos no se hagan rogar, si el deporte son nuestros ensueños, y sus lauros son nuestra ambición, Pelotaris marchad complacidos, olvidando esta franca expansión / No temáis a la ruda tarea, no temáis a la ruda labor, el trabajo da vida y honores, si se toma con ansia y valor (*bis*).

Así, resulta evidente en la marcha-himno la cantidad de rasgos culturales asociados a la tradición vasca. En primer lugar, la referencia a la cesta (*txistera*) para el juego de pelota. En segundo lugar, las múltiples referencias a la fuerza, la fortaleza física y la tenacidad en el trabajo.

10. Director y coreógrafo de la comparsa por más de tres décadas.

jo. Con respecto al atributo de la “fuerza física”, este posee un status de privilegio en la tradición vasca. Por ello, en euskera la palabra *indarra* significa fuerza, fortaleza, vitalidad (Trask, 2008). En su análisis sobre la cultura vasca, Douglass y Zulaika (2007: 262) señalan que “Basque worldview placed a premium on *indarra*, physical strength and endurance”¹¹. Según ambos autores, la *indarra* se manifiesta generalmente en la práctica de los deportes rurales de este grupo étnico. En tercer lugar, es importante destacar la mención a la “cancha” (*pilotaleku*) de pelota vasca. Finalmente, también debemos subrayar el propio nombre de la comparsa: “Los Pelotaris”. *Pelotari* es el término que se utiliza en euskera para designar al jugador de pelota vasca.



Figura 3
Niño con la vestimenta típica de la comparsa a mediados de 1970
(Archivo *Saltoko Euskaldunen Taldea*)

1.3 La lógica de la imitación de los rasgos culturales

Evidentemente, los rasgos diacríticos pertenecientes a la cultura vasca se propagaron a través de todo el tejido social. Algunas dimensiones de la cultura fueron más permeables a la “imitación” de estos rasgos, mientras que en otras no ha existido hasta el momento ninguna influencia (Gamboa, 2022). Siguiendo el enfoque desarrollado por el sociólogo Gabriel Tarde (1993:14) acerca de los *procesos de imitación*, éstos se siempre se efectúan “par tradition ancestrale, par éducation domestique, par imitation-coutume”¹². Sin embargo, para Tarde (1993: 19) la imitación también se propaga más allá de los grupos sociales a través de un mecanismo de “rayonnement imitatif”¹³. Estas formas de transmisión de los rasgos culturales mediante la imitación, han sido analizadas por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980).

11. “la cosmovisión vasca le asigna un lugar de privilegio a la *indarra*, fortaleza física y tenacidad”.

12. “por tradición ancestral, por educación doméstica, por imitación personal”.

13. “radiación imitativa”.

En su relectura de la obra de Gabriel Tarde, Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980) señalan que la imitación, la oposición y la invención infinitesimal constituyen flujos de creencias y deseos. Uno de sus aportes más relevantes a la perspectiva de análisis de Tarde consistió en concebir todo flujo social como un ensamble de creencia y deseo. De ahí que “une micro-imitation semble bien aller d’un individu à un autre, en même temps, et plus profondément, elle se rapporte à un flux ou à une onde, et non pas à l’individu”¹⁴ (Deleuze & Guattari, 1980: 267). Según Deleuze y Guattari, el enfoque de Tarde tiene la virtud de poder explicar “au monde du détail, ou de l’infinitesimal: les petites imitations, oppositions et inventions, qui constituent toute une matière subreprésentative”¹⁵ (*idem*). A grandes rasgos, la diferencia con Durkheim radicó en que este priorizaba el dominio de las representaciones molares, mientras que a Tarde le interesaba el dominio molecular de las creencias y los deseos.

Por tal razón, esta perspectiva de análisis resultó fundamental para comprender los fenómenos de imitación relacionados a la inmigración vasca en Uruguay. Dicho de otro modo, la imitación de los rasgos tradicionales vascos en las diferentes esferas de la cultura. Teniendo en cuenta que la “l’imitation est la propagation d’un flux”¹⁶ (Deleuze & Guattari, 1980: 267), la incorporación de ciertos rasgos culturales por grupos e individuos no pertenecientes a la étnica vasca, responde a este mecanismo de transmisión. Por ello, en los párrafos siguientes analizaremos el caso de un equipo de fútbol de la ciudad de Salto, Uruguay, que tuvo una influencia directa de la comparsa “Los Pelotaris”, tanto en algunos aspectos de su vestimenta como en los colores de la camiseta y el escudo deportivo. Ésta influencia se explica a través de la lógica de la imitación.

En ese sentido, la comparsa “Los Pelotaris” ejerció una influencia no sólo en el carnaval salteño sino también en el ámbito del deporte. Específicamente en el campo del fútbol. Transcurría el año 1909 cuando un grupo de jóvenes “boteros”¹⁷ aficionados al fútbol deciden formar un equipo. La mayoría de ellos se dedicaban al transporte de personas en botes desde la zona de Paso del Bote al Barrio Cien Manzanas y a la ciudad de Concordia, Entre Ríos, Argentina. Varios de ellos eran integrantes de la comparsa “Los Pelotaris”, la cual participaba todos los años en los carnavales salteños. Finalizando 1913, y tras varias reuniones informales en el viejo almacén de Murguía –entre las calles José Pedro Varela y Juan Carlos Gómez–, este grupo de “boteros” se decide a formar un equipo de fútbol. El nombre escogido fue *River Plate Fútbol Club*, el cual surgió como homenaje al viejo *River Plate Football Club* de la ciudad de Montevideo. Si bien *River Plate* como equipo ya participaba en el ámbito futbolístico desde 1909 en forma ininterrumpida, no es hasta el 1° de marzo de 1914 que oficializa su inscripción en la *Liga Salteña de Fútbol* (Fig. 4).

Así fue que el Domingo 1° de marzo de ese mismo año se reunieron en una “pieza de alquiler”¹⁸ ubicada en la calle Gral. Fructuoso Rivera –entre Juan Carlos Gómez y Colón–, enfrente a la antigua usina de UTE¹⁹. Ese día deciden formalizar la inscripción ante la *Liga Salteña de Fútbol*. A partir de esa fecha nace oficialmente *River Plate Fútbol Club* como institución deportiva. Si bien aún no poseía sede propia, ni un campo deportivo para realizar los entrenamientos, el joven equipo usufructúa en forma temporal la antigua cancha de Paso del Bote, y como “primera” sede deportiva, el almacén de Murguía localizado en la calle José Pedro Varela esquina Juan Carlos Gómez. De ahí que se considere el extinto almacén perteneciente a la familia Murguía como la primera sede. Cabe señalar que en ese lugar existía un frontón de pelota vasca, y también un terreno contiguo al almacén en donde se realizaban ejercicios físicos. Un dato no menor es que desde allí salía al carnaval la comparsa “Los Pelotaris” (Fig. 5), en donde

14. “una micro-imitación parece ir de un individuo a otro, ahora bien, al mismo tiempo, y a un nivel más profundo, está relacionada con un flujo o con una onda, y no con un individuo”.

15. “el mundo del detalle, o de lo infinitesimal: las pequeñas imitaciones, oposiciones e invenciones, que constituyen toda una materia subrepresentativa”.

16. “la imitación es la propagación de un flujo”.

17. “Botero”: antiguo oficio que consistía en transportar personas a través de un pasaje de agua, río o arroyo de un lado hacia el otro. Generalmente las embarcaciones utilizadas para realizar estos viajes eran las populares “chalanas”.

18. Denominación de los cuartos en alquiler que eran habitados generalmente en forma individual por personas masculinas. Es importante mencionar que en ese período histórico existían en la zona portuaria de la ciudad de Salto grandes casas (estilo “pensión”) que ofrecían el servicio tanto a los lugareños como a los recién llegados a la ciudad.

19. Administración Nacional de Usinas y Trasmisiones Eléctricas.

sus integrantes no sólo se vestían y se “fantaseaban”²⁰, sino también realizaban sus ensayos. Esta peculiar característica ha ligado históricamente este club con el mundo del carnaval y la bohemia salteña.



Figura 4
Primer equipo de *River Plate F.C.* Fecha: 1914 (Archivo *River Plate F.C.*)



Figura 5
Comparsa “Los Pelotaris”. Fecha: 1930 (Archivo *Saltoko Euskaldunen Taldea*)

“Los Pelotaris” no solo tuvieron una influencia en los colores de la camiseta y el escudo de *River Plate F.C.*, sino también en la vestimenta. En ese sentido, su indumentaria consistía en alpargatas, pantalón y camisa blanca, boina vasca roja, corbata y faja roja con flecos en la cintura. También varios de ellos llevaban en sus manos una paleta de color rojo (Fig. 3). Por eso, en los primeros equipos de *River Plate F.C.* algunos jugadores usaban un corbatín como homenaje a la comparsa (Fig. 4). Asimismo, algunos de ellos llevaban una faja o “levita” en la

20. En la terminología carnalera del litoral norte uruguayo “fantasearse” significa maquillarse el rostro y pintarse partes del cuerpo.

cintura (“gerriko” en *euskera*). Algunas décadas después, en 1987, comienza a desfilar en el carnaval salteño la comparsa “La Estrella”.

Proveniente del mismo barrio que la antigua comparsa “Los Pelotaris”, y en donde además tiene su sede social el club *River Plate F.C.*, adoptará los colores rojo y blanco como su vestimenta tradicional (Fig. 6). Debe señalarse que desde la década de 1950 a este barrio se le denomina “La Estrella”. Es por ello que la comparsa “La Estrella” toma su nombre. De ahí que se pueda establecer un hilo conductor desde la comparsa “Los Pelotaris”, pasando por el club *River Plate F.C.* hasta la comparsa “La Estrella”²¹. Este fenómeno de propagación de ciertos rasgos culturales a través del tiempo sólo se explica a través de una *lógica de la imitación*. La potencia de radiación que posee la imitación permite que ésta pase de generación en generación. Como explica Gabriel Tarde (1993:20), “en ce qui concerne l'imitation,...elle se propage en se réfractant”²².



Figura 6
Miembros de la comparsa “La Estrella” en la edición 2023 del carnaval salteño. Fecha: 2023
(Cortesía de comparsa “La Estrella”)

2. EL RESURGIMIENTO DE LOS FÉNOMENOS CULTURALES: EL CASO DEL “ENTIERRO DEL CARNAVAL”

A comienzos del siglo XX, la ceremonia conocida como el “Entierro del Carnaval” dejó de realizarse en la ciudad de Montevideo. Como describimos en el apartado 2.1, ésta era ejecutada por la comparsa *Txirula eta Tambourin* (encargada de efectuar el cierre final del carnaval todos los años). Sin embargo, cinco décadas después, en 1952, dicha celebración resurgirá en forma espontánea en la localidad de Cardona²³, Departamento de Soriano. Denominada con el mismo nombre y teniendo la misma función que en las últimas décadas del siglo XIX, “esta fiesta es única en su estilo” (Cabrera, 2011: 244) en el Uruguay actual (Fig. 7). De acuerdo con Hernán Cabrera (2011: 244), sociólogo uruguayo e investigador de las fiestas populares, la ceremonia “consiste en un desfile donde los grupos participantes arman carrozas alegóricas, simulando un cortejo fúnebre en el que el fallecido es el mismísimo carnaval”.

En la localidad de Cardona esta celebración es conocida popularmente como “El Entierro”. Sin duda, la reaparición de esta fiesta antigua sólo puede ser explicada desde una concepción *no-lineal* del tiempo histórico. El resurgimiento de ciertos fenómenos culturales en los países de América Latina está relacionado directamente con el pasado colonial. Según la tesis desarrollada por Steve Stern (1999), el pasado colonial en América Latina produjo una alteración de la temporalidad. Para Stern (1999), en toda sociedad poscolonial el tiempo no puede pensarse

21. Cabe señalar que la comparsa “La Estrella” consta actualmente de 14 títulos en su palmarés desde su fundación como ganadora del carnaval salteño.

22. “en cuanto a la imitación... ella se propaga refractándose a sí misma”.

23. Cardona se ubica al sureste del Departamento de Soriano, en el límite con el Departamento de Colonia.

linealmente. De ahí que ciertas manifestaciones culturales que tenían décadas o siglos de antigüedad –y que *a priori* estaban enterradas en el tiempo–, vuelven a reaparecer bajo determinadas circunstancias. Tal es el caso de la ceremonia del “Entierro del Carnaval”.



Figura 7
Portada de revista conmemorando los 60 años de la celebración del “Entierro del Carnaval”
Fecha: 2012. (Revista “Pueblo a Pueblo”)

En esta misma línea, otro de los investigadores que aplicó este enfoque de la temporalidad histórica al contexto latinoamericano fue Michael Taussig (1995). Basado en las *Thèses sur la philosophie de l'histoire* de Walter Benjamin (1971), Taussig (1995) sistematizó el material empírico proveniente de su trabajo de campo desde esta perspectiva de análisis. De esta manera, su principal objetivo consistió en explicar “otra manera de conectarse que abarca tiempos incongruentes y yuxtapone espacios tan apartados y tan diferentes entre sí” (Taussig, 1995: 65). A través de la introducción de la noción benjaminiana de *tiempo-ahora*, Taussig (1995: 66) se propuso deconstruir el “ordenamiento narrativo de la realidad”. Según él, la ruptura del tiempo histórico-lineal posibilita el surgimiento de “espacios vacíos”, en donde emergen nuevas temporalidades y modelos de sentido.

Finalmente, otro de los autores que ha indagado sobre la ilusión occidental de una temporalidad social universal ha sido Homi Bhabha (1994). Desde la teoría poscolonial, Bhabha (1994) desentrañó la existencia de espacios intersticiales que entran en contradicción con las coordenadas crono-tópicas occidentales. En sus diversos análisis sobre la situación actual de los países descolonizados, éste demostró como la colisión entre la temporalidad dominante y la subalterna produce el surgimiento de un “entre-medio” (*in-between*) que crea un “tercer espacio” de indeterminación. Siguiendo los análisis desarrollados por Bhabha (1994), este espacio liminal pone en jaque toda identidad previamente establecida, al colocarlas en suspenso o en vías de redefinición. Esto conlleva a que la lucha por la descolonización en los países neo/posco-

lonizados, radique en redefinir las temporalidades y los modelos de sentido impuestos por la matriz colonizadora.

3. EL LEGADO CULTURAL EN LA ACTUALIDAD

Si bien los inmigrantes y descendientes de vascos ya no tienen el protagonismo que tuvieron en el carnaval uruguayo a fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, en la actualidad sobreviven algunos rasgos culturales. Dicho de otro modo, aún hoy es posible reconocer algunas manifestaciones carnavaleras que son producto de la diáspora vasca en Uruguay. Una de las formas culturales que subsisten en la actualidad son los “cabezudos”. Tomando como referencia la investigación llevada a cabo por Unai Lako y Aitor Calleja (2010), el origen de los “cabezudos” en el País Vasco se remonta al siglo XVI. En esos tiempos eran llamados “gigantes”. A mediados del siglo XIX, empiezan a ser conocidos popularmente como “cabezudos” (Lako & Calleja, 2010).

Actualmente, en la región de Iparralde (País Vasco francés), se les denomina *kilikiak*. La etimología de la palabra *kiliki* proviene del euskera *kili-kili*, que significa risa, carcajada (Trask, 2008). En el País Vasco francés, los *kilikiak* desde hace varias décadas han constituido una “little tradition”²⁴ (Redfield, 1956), siendo típicos de esa zona. En el caso de Uruguay, esta manifestación carnavalesca forma parte del atractivo turístico de los carnavales en casi todo el país. Habitualmente son el objeto predilecto de los niños, a quienes persiguen y asustan en un tono gracioso. Generalmente hacen su aparición al inicio de los desfiles de carnaval. La biografía cultural de los “cabezudos” como figura alegórica en Uruguay, nos remite al legado patrimonial dejado por la inmigración vasca. En cambio, existen formas carnavalescas que *a priori* parecen haber sido traídas por los inmigrantes vascos y que, sin embargo, no se pudo constatar algún tipo de influencia. Este es el caso de los *zaldikos* o “caballitos”.

A diferencia de los “cabezudos”, los *zaldikos* o “caballitos” no forman parte del legado cultural de la inmigración vasca. Básicamente, los *zaldikos* en el País Vasco y los “caballitos” en Uruguay, están confeccionados a través de un armazón de madera que simula un caballo, lleva un sombrero de ala y una capa cortada con un saco de yute. Generalmente un paño le oculta el rostro al jinete. Aunque *a prima facie* se pueda realizar una correspondencia y establecer una “influencia”, el enfoque biográfico demostró lo contrario (Gamboa, 2021). Este tipo de casos corresponde a lo que Claude Lévi-Strauss (1974: 269) designó como fenómenos de “répétition sans emprunt”²⁵. Dos ejemplos recientes en el carnaval montevideano son los casos del grupo de humoristas *Los Chobys* y el de la “murga” *La Gran Muñeca*.

En el caso del grupo *Los Chobys*, en la edición 2020 del carnaval montevideano estos realizaron una performance con “caballitos” simulando un partido de polo. En ese sentido, el sketch recreaba un partido de polo en una zona residencial de la capital. Los “caballitos” eran representados en su mayoría por hombres, aunque también había mujeres. En el caso de la “murga” *La Gran Muñeca*, el sketch se denominaba “Los Libertadores”. Este se trataba de una parodia acerca de los libertadores más importantes de América del Sur. De allí la sátira de las figuras de Simón Bolívar, José Gervasio Artigas, José de San Martín, Antonio José de Sucre, y Bernardo O’Higgins. El motivo de la sátira radicaba en una crítica a los líderes de la derecha americana. Especialmente a Donald Trump y Jair Bolsonaro. La *biografía cultural* de los “caballitos” en el carnaval de Montevideo nos evidencia que no existió una influencia de la inmigración vasca en esta manifestación cultural. De esta manera, tanto en el caso de *Los Chobys* como en el de *La Gran Muñeca*, tampoco existió una influencia de la cultura *euskaldun* en esta forma carnavalesca.

CONCLUSIÓN

A lo largo del artículo se describió y analizó la influencia de la inmigración vasca en el carnaval de Uruguay. En ese sentido, la investigación presentó los distintos rasgos culturales de las primeras manifestaciones carnavaleras de los inmigrantes vascos hasta la actualidad. Si bien muy pocos de estos rasgos subsisten en el presente, es innegable la impronta de la cultura vasca en las primeras etapas del carnaval uruguayo. A su vez, este estudio *deconstruye* algunas preconcepciones establecidas en los estudios académicos acerca de la “idea” de la

24. “pequeña tradición”.

25. “repetición sin contacto”.

inexistencia de la influencia europea en el carnaval de la región norte del país. También (aunque sin especificarlo), el trabajo muestra como el rol protagónico de los inmigrantes vascos en el carnaval de Montevideo está vinculado a la segunda y tercera oleada migratoria.

Dicho de otro modo, el mayor grado influencia y gravitación de la inmigración vasca en los carnavales de la capital se produjo por parte de los inmigrantes, y no de los descendientes. Más allá que el legado cultural continua hasta nuestros días –a través de los *devenires creativos* de los descendientes de vascos nacidos en territorio uruguayo (Gamboa, 2022)–, dentro del campo del carnaval la impronta *euskaldun* ha ido perdiendo protagonismo. Es decir, década tras década la influencia de la inmigración vasca en el carnaval uruguayo ha ido desapareciendo. Sin embargo, existen algunos casos en donde las manifestaciones carnavalescas asociadas a la cultura vasca reemergen en forma espontánea. Un ejemplo de ello constituye la fiesta del “Entierro del Carnaval” en la localidad de Cardona, Soriano.

Finalmente, y al igual que en el caso norteamericano (Douglass & Bilbao, 2005), la influencia de la inmigración vasca en los diversos ámbitos de la cultura nacional ha sido relevante (Arocena & Aguiar, 2007). Los aportes realizados en las distintas esferas han sido significativos en la construcción de la matriz socio-cultural del Uruguay. Por ello, y más allá de los datos empíricos, el legado patrimonial no ha quedado fosilizado en un tiempo pasado. Al contrario, el “heritage can be viewed as a symbolic embodiment of the past reconstructed and reinterpreted in the collective memories and traditions of contemporary societies”²⁶ (Park, 2014: 9). De ahí la reemergencia de algunas manifestaciones culturales *a priori* desaparecidas. Inclusive, cada vez es más frecuente observar en el escenario nacional la apropiación de ciertos rasgos tradicionales de la cultura vasca por personas que no tienen ningún lazo sanguíneo con este grupo étnico (Gamboa, 2022).

BIBLIOGRAFÍA

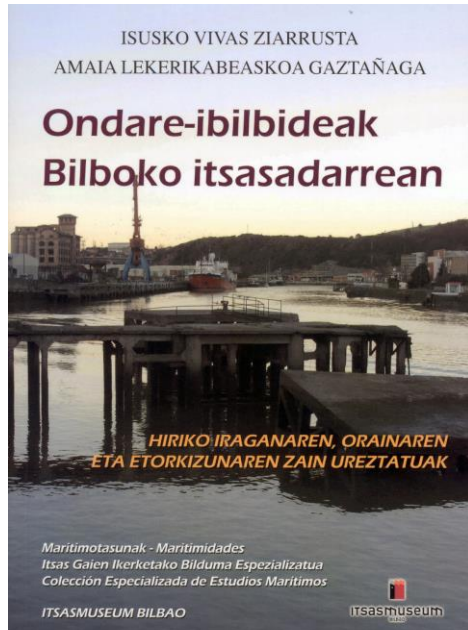
- ALFARO, M. *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y Modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1998.
- ALFARO, M. “Los uruguayos y el carnaval. Representaciones sociales e identidades colectivas en el espacio mítico de la fiesta”, *América: Cahiers du CRICCAL*, 28(2), 2002; pp. 21-28.
- AROCENA, F.; AGUIAR, S. *Multiculturalismo en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2007.
- AZCONA, J. M.; MURRU, F. *Historia de la inmigración vasca al Uruguay en el siglo XX*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1996.
- BHABHA, H. *The location of culture*. New York: Routledge, 1994.
- BENJAMIN, W. *Thèses sur la philosophie de l'histoire*. Paris: Denoël, 1971.
- CABRERA, H. “Cartografía regional de las fiestas tradicionales”, en: F. Arocena (ed.), *Regionalización cultural del Uruguay*, Montevideo: Manosanta-Desarrollo Editorial, 2022; pp. 211-262.
- CARBALLO, V. *Breve historia del carnaval salteño, 2011*. <http://centromecsalto.blogspot.com/2011/09/alumnos.html>
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- DOUGLASS, W.; BILBAO, J. *Amerikanuak: Basques in the New World*. Nevada: University of Nevada Press, 2005.
- DOUGLASS, W.; ZULAIKA, J. *Basque Culture: Anthropological Perspectives*. Nevada: University of Nevada Press, 2007.
- EGIAZABAL, L. “Entre Euskal Herria y Uruguay”, en: M. C. Juanena, A. Soto Zudaire (eds.), *Reminiscencias Vascas*, Montevideo: Tradinco Editora, 2018; pp. 9-16.
- ESPARZA ZABALEGI, J. M. “El Uruguay vasco”, en: J. Mintegiaga (ed.), *El Filtro. Memorias de los refugiados vascos en Uruguay*, Navarra, Tafalla: Editorial Txalaparta, 2009 pp. 7-13.
- GAMBOA, M. “El legado cultural de la inmigración vasca en Uruguay”, *Vasconia. Cuadernos de Historia-Geografía*, 45, 2021; pp. 67-86.

26. “el patrimonio puede considerarse como una encarnación simbólica del pasado reconstruido y reinterpretado en la memoria colectiva y las tradiciones de las sociedades contemporáneas”.

- GAMBOA, M. "Creative becomings: The ongoing definition and redefinition of Basque identity in Uruguay", *BOGA: Basque Studies Consortium Journal*, 9, 1, 2022; pp. 1-15.
- GOSDEN, C.; MARSHALL, Y. "The cultural biography of objects. *World Archaeology*", 31, 2, 1999; pp. 169-178.
- IRUJO, X.; IRIGOYEN, A. *La sociedad de confraternidad vasca "Euskal Herria" de Montevideo (Uruguay)*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, 2007.
- KOPYTOFF, I. "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", en: A. Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*, México: Grijalbo, 1991; pp. 89-122.
- LAKO, U.; CALLEJA, A. *Gigantes de Navarra*. Pamplona: Editorial E.G.N, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1974.
- LUZURIAGA, J. C. "La inmigración vasca del siglo XIX al Uruguay. Protagonistas del desarrollo y la integración social", en: J. M. Azcona Pastor (ed.), *Identidad y estructura de la emigración vasca y navarra hacia Iberoamérica siglos (XVI-XXI)*. *Redes sociales y desarrollo socioeconómico*, España: Aranzadi Thomson Reuters, 2015; pp. 270-286.
- MINTEGIAGA, J. *El Filtro. Memorias de los refugiados vascos en Uruguay*. Navarra, Tafalla: Editorial Txalaparta; pp. 7-13.
- MARENALES, M.; LUZURIAGA, J. C. *Vascos en el Uruguay*. Colección Nuestras Raíces, nº 4, Montevideo: Nuestra Tierra, 1990.
- PARK, H. Y. *Heritage Tourism*. London: Routledge, 2014.
- PI HUGARTE, R.; VIDART, D. *El legado de los inmigrantes II*. Montevideo: Nuestra Tierra, 1969.
- REDFIELD, R. *Peasant Society and Culture: An Anthropological Approach to Civilization*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- SAHLINS, M. "Two or Three Things that I Know about Culture", *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 5, 3, 1999; pp. 399-421.
- STERN, S. "The tricks of time: colonial legacies and historical sensibilities in Latin America", en: J. Adelman (ed.), *Colonial legacies. The problem of persistence in Latin American history*, London & New York: Routledge, 1999; pp. 135-150.
- TABORDA, E. *Salto de Ayer y de Hoy*. Salto: Intendencia Municipal de Salto, 1955.
- TARDE, G. *Les lois de l'imitation*. Paris: Éditions Kimé, 1993.
- TAUSSIG, M. *Un gigante en convulsiones*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- TRASK, L. *Etymological Dictionary of Basque*. England: University of Sussex Press, 2008.

Liburuen Aipamenak
Reseñas de Libros

Critiques de Livres
Book Reviews



VIVAS ZIARRUSTA, Isusko; LEKERIKABEASKOA GAZTAÑAGA, Amaia. Ondare-ibilbideak Bilboko itsasadarrean. Hiriko iraganaren, orainaren eta etorkizunaren zain ureztatuak. Bilbo: Itsasmuseum, Maritimotasunak - Maritimidades. Itsas Gai-en Ikerketako Bilduma Espezializatua - Colección Especializada de Estudios Marítimos, 10 liburukia, 2023, 296 or., argazkiak, ilustrazioak, mapak, edukiak, aurkezpena, hitzaurrea, aurkibidea, bibliografia. ISBN: 978-84-09-55450-8.

Isusko Vivas eta Amaia Lekerikabeaskoa Euskal Herriko Unibertsitateko irakasleek (Arte Ederren Fakultatean dihardute) ekarpen hau sinatu dute elkarlanean. Oraingoan, Maritimotasunak Itsas Gai-en Ikerketako Bilduma Espezializatuak hamargarren liburukia argitaratu berri du, 2023. urtearekin oparituriko zenbaki biribila, Bildumaren hamar urteko ibilbideaz kontu egiten duena eta gainera, goitik behera euskaraz idatzia izateak ematen dion gainbalioaz. Ez baitira arruntak izaten

era honetako ikerlan euskaldunak, are gutxiago editatuak izan daitezzen laguntza lortzea; beraz, Itsasmuseum erakundea zoriondu nahi dugu egiteko horretan harturiko konpromisoagatik ere. Horretan dabil, izan ere, Itsasmuseum-eko zuzendari den Jon Ruigomez jaunaren aurkezpena.

Liburuaren egitura orokorrak lau parte nagusi gailentzen ditu eta horietako bakoitzak, hiruna kapitulu ditu kasurik gehienetan. Alabaina, delako segidaren aurretik, sarrera gisako aitzin-solasarekin hasiera ematen zaio liburuari. Bertan, hastapeneko atalak Bilboren metropoli-bihurtze prozesuak itsasadarrearen ezkeraldea izandako aferak agerrarazten dizkigu, metafora legez "trenaren ibilian" konfiguratu izan diren ur-bazterreko lurzoru bustietan arretarik behinena jarritz. "Lurralde ilunetan barna" murgiltzeak industriaren finkapen eta garapenari hots egiten dio, bigarren atalean ohartzuz, fabrikak ibaiaren eskuinaldean ere egon bazirela, alegia, nahiz eta Bilbo hiriaz dugun imaginarioan eskuinaldea txit aberatsa eta ezkerria zinez txiroa izan. Luzera urbanoa ardatzez eta izaeraz janzten duena, nola ez, ibaizabal-nerbioi ur-jarioaren artoa izanik, batik bat Bilbo hiribilduaren erraietatik Abrara heldu arterainoko korrante beherakorrean. Hirugarren atalak, ekarpenaren gakoa eta zergatia argiro txertatzen digu, batez ere Bilboko udalerraren muga-limiteetako ondare-ibilbideetan, zain ureztatuaren albotik aldendu bagea.

Autoreek beraiek, liburuaren atzealdeko laburpentxoan dioten moduan, *Ondare-ibilbideak Bilboko itsasadarrean* izenburua duen monografiak, aspektu etnografiko eta ikonografiko zein estetikoak barnebiltzen dituen ikerketari bidea ekiten dio. Bilboko bihotzean eta hiri-espazioa erdibitzen duen ur-lerroaren aldamenetan dakusagun monumentu, objektu esanguratsu, eskultura, hiri-altzari eta arkitekturatuoen sailkapen jakinari begirada zuzentzea du helburu printzipalena. Bitartean, horiek elementuok gune publikoetan bereganatzen duten presentziaren eta adierazpenaren isla gidalerro funtsezko lez aurkeztuz eta goratuz. Aipatu ikerlanean, aitzin-hiribilduko eta gure denbora garaikideko hiri-ehunduran nahiz sareetan, kultura-materialaren zeinu identifikagarriok nola kokatzen diren, eta hortaz, ingurugiroarekin zelan bat egiten duten edota elkarrekintzak proposatzen dituzten azalerazteko ahalegina plazaratzen da. Uriko traman artikulazioak eta perspektibak eratzea, konposizio-egitura xelebreak sortzea edo adiera historikoekin lanean jardutea bezalako alderdiak mahai gaineratuak eta balioztatuak dira.

Honetan zereginean, ibaiertzeko elementuen galzorian sartuz, berreskurapen fisiko eta ikonografikoa deritzon lehenengo parteak parajeak, eraikin eta objektuak balizko ondare bailiran ulertzen ditu, hiri-zabalguneko igarobideetatik; hau da, zubietatik hasi eta aspaldiko portu-bizitzaren irudi gaurkotuetara garamatzen ildoan. Iragan mendetik gaur egunerainoko denbora-tartearen abiada deitu duten bigarrenengoak beste metafora batekin hornitzen du idazlana: gorri-orlegi koloreko ezker-eskuinak, ezaguna duten paisaian mantendu izan den kultura-materialaz mintzo dena, baina era berean, testuinguruetatik at ere gelditu izan diren arrastoak orrialde idatzietara erakarriz. Hirugarren parte nagusiak ibilbide hautatuetan barneratzen gaitu. Ikono-historiaren irudi-traza sinbolikoak arkitekturatuak edota hiriko elementu-materialei atxikiriko

Cita bibliográfica recomendada para esta reseña:

RUBIO BENITO DEL VALLE, Iratxe

Ondare-ibilbideak Bilboko itsasadarrean: Hiriko iraganaren, orainaren eta etorkizunaren zain ureztatuak (Isusko Vivas Ziarrusta, Amaia Lekerikabeaskoa Gaztañaga),

Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, nº 41, 2023; pp. 223-224, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.18715.44321>

artelanak izan daitezke; eskulturak, monumentuak, portuko nahiz industriaren “altzariak”, hauek ere ondare-balioak barra-barra dituztelarik. “Karrika” honek oroimen-eragileetara urreratzen gaitu, iraganeko eta oraingo monumentuen erreinuan... aurkituko garelarik. Gure garaietan, azken paisaiak eta espazio eraberrituak identifikatu ahal izango ditugu. Horretarako, monumentu-izaeratik eskultura izatera trantsizioa egin duten ondare-baliabideak Bilboko ubidearen ertzetan kokatuak izango dira, akaburako metropoli-egituraren ikono-irudizko funtsa irudikatuko dutenetatik are urrunago, etortzear dagoenaren itxarotea (itxaropenez) nozituz.

Bi egileek ezinezkoa dute, halaz, azkeneko orriari zuriz buelta ematea gibelego ondorioen zertzeladak seinalatzen dituen hitz-atzea gaineratu gabe. Lokatzetatik ametsetara garraiatzen gaituen atalak oraintsuko abiadaren moteltzea adibidetzat harturik, kritikari beta eta zirrikitua egiten dizkio gure egunotan ezagutzen gabiltzan barruti aldrebestuen paradaz; Zorrotzaurre penintsula-irlako eta enparauetako ekintza-erakitzzaileen edo irudi-eraldaketan haria, nolabait. Diogunaren ostean, gaztelaniazko laburpen sintesia ikus dezakegu eta erabilitako erreferentzia bibliografikoak, iturri anizkoitzetatik eratorriak, txit bidezkoak eta ongi justifikatuak. Argazki hautatuek, beraien aldetik, ez dute testuaren ilustrazio soila agertzen; tokian-tokiko eguneroko landa lanari loturiko irudi-dokumentuak izanik, jite ikertzailea gainjartzen oparo jakin baitute.

Honaino esandako orok, iragan-denboraren eta gaurkotasunaren une desberdinetan hezuramituak bezain eraikiak eta taxutuak izan diren parajeetara bultza eragiten digu. Bazterrok, ibaiertzak izan daitezke modu peto-petoan, baina baita hiri-zabalgunearen erdian ez ezik inguraldeetan agertzen direnak ere. Halandaze, hiri-ikuspegia ez ezabatzeko eta aztergai diren gailuok bertan txertatzeko saiakera zintzoak estruktura baimendu dio idatziari. Aitzitik, bai sarreran eta bai ondorioen azken atalean, Bilbok izan duen metropoli-luzapena gogora erakarrita, ibai-aldeko zonalde anitzen izaera aldakorraz hausnartzen dute geure egunotatik atzeranzko begiradaz eta aurreranzkoaz ere, gertatzeaz dagoen hodeiertzera proiektatua.

Ondare-lagin bihurturiko artefaktuok, izan ere, ez baitira zentraltasunezko inguruetan soilik gelditzen, baizik eta antzinatik portua eta ondoren industria erabat presente izan duen ur-ardatzari ibaian gora eta behera nortasuna eta irudia baimentzen dizkiote. Postmodernitatea bezainbat transmodernotasun bezala definitu dezakegun aroan, identitatearen eta memoriaren galera bestelako bizitza-modu produktibo eta sinboliko berantiarrei itsasten zaie, ordezko paradigmak mundu globalean indarrean dauden hirigintza-teknikaren modeloak; neurri batean bederen parekideak baizen harat-honat esportagarriak litezkeenak diren heinean. Egitasmo horretan izar-arkitektura eta gainontzeko bitxikeria ezagunak maiz errepikatzen dira hirigune zaharberri eta berreskuratuetan. Panorama horren baitako kritika zehatzak ere bidezkoak dira Bilboren tankerako hiri berpiztuetan. Xabier Laka Antxustegiren hitzaurre landuak hiriko iraganari, orainari eta etorkizuneko zain ureztatuei xarma eta mamia areagotzen dizkie. Unibertsitate-irakasle eta artista-eskulturgile honek, prestutasunez nabaritzen baitu artearen posiziotik eta idealetik aitzinera, beste material-sortarekin nahasiriko ‘zibilizazio-hondarra’.

Iratxe Rubio Benito del Valle

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

Analytic Summary

Paisaien errealitatetik: oratze artistiko, estetiko eta soziokulturala Desde la realidad de los paisajes: abordaje artístico, estético y sociocultural

41

ANA ARNAIZ, XABIER LAKA ANTJUSTEGI, ISUSKO VIVAS ZIARRUSTA, JUAN ANTONIO RUBIO-ARDANAZ EDS.

Copying of the summary pages is authorised

Analytic Summary

Arnaiz, Ana (Universidad del País Vasco UPV/EHU. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología. <http://orcid.org/0000-0002-9167-6684>): **“Estar a la altura” (cartas) sobre arte, paisaje, transmisión** ("Living up to it" (letters) on art, landscape, transmission) (Orig. es)

In: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía. 41, 17-29

Abstract: "To live up to" (Bergounioux, 2011 [2001]: 51) remains the signifier enunciated. Repeated at different times, the function we assign to it is to place us before the landscape. To give ourselves a place, a place to be, to be (to do) in the landscape. To recognise its sensitive condition and its plastic, aesthetic and political temporalities. It is a remainder inherent/inseparable from the frame/screen that generates/constructs Culture in order to (re)present us with the complexity of the landscape as a deposit, sediments and strata of different cultural discourses. An "instrumentalised green" (Assunto, 1991: 23, 173) simultaneously to the productive excess of anthropised image and the productive excess of anthropised image and its strategic capitalisation, established by the industries (and politics) of experience for global intensive (not extensive) consumption. Thus, we rehearse a concern and a desire, that the Landscape might technically occupy (recover) that place of estrangement from which to rebuild the critical distance (and from which to re-build the critical (structural) distance in which art may perhaps represent a discontinuity that restores to Nature its status of unknowing, of indeterminacy, of otherness.

Keywords: Art. Culture. Nature. Landscape. Garden. Jorge Oteiza. Ángel Bados. Ibon Aramberri.

Vivas Ziarrusta, Isusko (Universidad del País Vasco UPV/EHU. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología. <http://orcid.org/0000-0001-8716-913X>); **Lekerikabeaskoa Gaztañaga, Amaia** (Universidad del País Vasco UPV/EHU. Facultad de

Bellas Artes. Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología. <http://orcid.org/0000-0001-8306-1113>): **Desde el paisaje industrial vivido a los nuevos entornos re-creados de ciudades para el futuro** (From the lived industrial landscape to the new re-created environments of cities for the future) (Orig. es)

In: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía. 41, 31-59

Abstract: The research work presented as an article constitutes a preview of a broader study in the development phase, whose (partial) results we present in this text. Its main objective is based on investigating the future possibilities offered by (post)industrial environments in the process of urban remodeling or territorial reorganization. A novel aspect that is discussed lies in treasuring these experiential and close enclaves, susceptible to being interpreted not only from a technical solution for their recovery but from the relevance of imaginaries with the power to project those spaces, towards a succession of new scenarios that they are recreated from science fiction stories, especially cinematographic ones. View in which a theoretical aspect intercedes that understands the landscape as a cultural construction, as a result of mental perceptions sifted by the aesthetic-artistic perspective. The lived habitat becomes imaginaries relaunched towards futuristic utopias and dystopias, in a line of thought that updates the aesthetic categories of the landscape in re-invented cities of postmodernity.

Keywords: Landscape. City. Postindustrial space. Aesthetic category. Science fiction. Imaginary. Future. Ruin.

Rubio-Ardanaz, Juan Antonio (Universidad de Extremadura. Facultad de Formación del Profesorado. Departamento de Psicología y Antropología. <http://orcid.org/0000-0001-6345-4067>): **Cuando el Jardín del Edén estuvo en Bilbao... Retazos, rupturas y desdoblamientos para un paisaje urbano vivencial** (When the Garden of Eden was in Bilbao... Scraps, ruptures and unfoldings for an experiential urban landscape) (Orig. eus)

In: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía. 41, 61-85

Abstract: Anthropological approach to urban mobility and its impact on the landscape scenario of the city of Bilbao. In this regard, we will find sociocultural practices and dynamics typical of displacement related to immigration, tourism and the material construction of the city itself. The city appears as a place loaded with a diversity of meanings that come together in a neoliberal and transmodern socioeconomic framework

Keywords: Eden's Garden. Mobility. Immigration. Tourism. Urban construction. Transmodernity. Bilbao.

Bottin, Béatrice (Université de Pau et des Pays de l'Adour UPPA. ALTER [Arts/Langages. Transitions & Relations. UR 7504]): **La "ciudad-escenario": compromiso estético y teatralidad** (The "stage-city": aesthetic engagement and theatricality) (Orig. es)

In: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía. 41, 87-99

Abstract: The city is home to theatres, performance halls, museums, etc. and is in itself a multidimensional stage. Moreover, the walls of the city are the open books of the memory of civilisations, as well as the supports for the works of the graffiti artists and the protagonists of the graffiti movement who perform a pictorial spectacle. Life in the city is an eternal spectacle, which calls on all the senses, and which could not be celebrated without the intervention of the individuals who populate it or visit it. This article aims to offer an overview of the interaction between the performing arts and the city,

highlighting the aesthetic commitment and theatricality that emerges from the city turned into a stage.

Keywords: City. Theatricality. Performing arts. Street art. Architecture. Memory.

Macareno Ramos, Jon (Universidad del País Vasco UPV/EHU. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología): **Una escultura contenedora. Espacio de trabajo y lectura** (A container sculpture. *Reading and workspace*) (Orig. es)

In: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía. 41, 101-109

Abstract: I have recently developed a site-specific project at the Picnic Gallery (Madrid), a 300x200 cm space. The proposal is titled Reading and workspace and takes the form of a type of sculptural intervention where the idea of usefulness and functionality is one of the axes that structure it. Through this text, it will be deepened on the articulated relationships between space, place and its operation for life specified in this project. Considering, likewise, a work that has been a reference for its creation: The Workers' Club carried out by Alexander Rodchenko on the celebration of the International Exhibition of Decorative Arts in Paris in 1925.

Keywords: Sculpture. Space. Place. Architecture. Design. Usefulness. Site specific.

Unzueta Martínez, Julia (Artista plástica. Graduada y Máster en la Universidad Bordeaux Montaigne): **El “deber de memoria”: entre el recuerdo y el olvido** (The “duty of remembrance”: among reminisce and forgetfulness) (Orig. es)

In: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía. 41, 111-131

Abstract: The present work deals with four spaces dedicated to the “duty of remembrance” of the crimes committed by the Nazi regime: the martyr town and the Centre de mémoire of Oradour-sur-Glane, the Buchenwald Memorial, the Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau and the work of art Stolpersteine. Places that have had a different courses since the moment of their creation. Places of memory transformed by the time. Physical, conceptual and administrative changes, but also the changes produced by the time passed between those events and the present.

Keywords: Memorial, Oradour-sur-Glane. Buchenwald. Auschwitz. Stolpersteine.

Pavo Cuadrado, David (Universidad del País Vasco UPV/EHU. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología. Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas-Artes. Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). <http://orcid.org/0000-0001-6755-6332>): **Viaje por la Unidad del mundo de José Antonio Cáceres (del macrocosmos al microcosmos)** (Journey through the *Unidad del mundo* of José Antonio Cáceres (from macrocosm to microcosm)) (Orig. es)

In: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía. 41, 133-157

Abstract: *Unidad del mundo [Unity of the World]* is a visual poetry artwork by José Antonio Cáceres that was made from 1972 to 1974, at a key point in the decade spanning 1966-1976 when he produced the bulk of his experimental poetry. It explores the overarching theme expressed in the title –the unity of the world– from a human perspective through the phenomena of reality. The visual narrative that it creates takes viewers on a journey from the macrocosmic to the microcosmic, trav-

elling through the landscapes of the worlds that make up José Antonio Cáceres's vision of the Unity of the World.

Keywords: *Unity of the World [Unidad del mundo]*. José Antonio Cáceres. Visual poetry. Experimental narrative.

Homobono Martínez, José Ignacio (Universidad del País Vasco UPV/EHU): **Mirada crítica sobre los estudios de las Fêtes de Bayonne / Baionako Bestak** (The Critical review of the *Fêtes de Bayonne / Baionako Bestak*) (Orig. es)

In: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía. 41, 171-187

Abstract: This article presents a state of the art of the study of the important *Fêtes de Bayonne / Baionako Bestak*, from different sociological and geographical perspectives. After the critical review of several works, and studies on the festivals in southern Europe, a new vision is proposed. This highlights the prominence of the popular agents –‘peñas’ and ‘cuadrillas’– during the Bayonne festivals, and places emphasis on its Basque identity dimension.

Keywords: Festivals. Public space. Peñas. Sociability. Collective identities. Garat. Joron. Steiner. Bayonne.

Gurbindo Gil, Ricardo (Etnógrafo e historiador): **Evocación poliédrica del segador (Navarra)** (Polyedric evocation of the reaper [Navarre]) (Orig. es)

In: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía. 41, 189-206

Abstract: Before industrialization and as result of the lack of machinery, the harvesting of cereals in the agricultural agenda of the past gave a significant role to day laborers and seasonal workers employed in this task. This article presents various facets of the reality of the harvester that contribute to outlining his image, beyond the typical procedural issues.

Keywords: Agriculture. Traditional trade. Popular persons. Navarre.

Gamboa, Martín (Universidad de la República CENUR Litoral Norte (Sede Salto) Departamento de Turismo, Historia y Comunicación): **La influencia de la inmigración vasca en el carnaval de Uruguay: pasado y presente** (The influence of Basque immigration in the Uruguayan carnival: past and present) (Orig. es)

In: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía. 41, 207-220

Abstract: This article describes and analyzes the influence that Basque immigration had on the Uruguayan carnival. The study presents the cultural features of the first carnival manifestations of Basque immigrants to the present day. Likewise, the research deconstructs some conceptions rooted in academic studies on the Uruguayan carnival, such as the nonexistence of European influence in the northern region of the country.

Keywords: Basque immigration. Carnival. Intangible heritage. Cultural characteristics. Touristic touristic. Uruguay.

Informazioak
Informaciones

Renseignements
News

KOADERNOAK CUADERNOS CAHIERS NOTEBOOKS

- Eusko Ikaskuntzaren Cuadernos de Sección (Saileko Koadernoak) 1982an sortu ziren, serieko agerkari gisa, Zientzia Saileko ikertzaileek eginiko ikerketak eta kanpo lanak ezagutarazteko. Era berean, gai espezializatuko ale monografikoak barne hartzen dituzte. Zientzia ikerketaren alorreko pertsonak, unibertsitate eta dagokion gaien interesa duten bestelako erakundeetakoak dira koaderno hauen hartzaileak. Serie bakoitza, dagokion Talde Editorialak kudeatzen du.

Lehen Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía delakoa 1982an argitaratu zen. Lehen hamahiru zenbakiak (1982-1995) izenburu horrekin azaldu ziren. Hamalaugarren aletik aurrera (1997) izenburua berritu zuten: **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía.

Gerora, 2012tik aurrera **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía aldizkaria formato digitaletan argitaratzen da OJS sistemaren menpean eta artikulua doan irakurri zein deskargatu daitezke.

- Los Cuadernos de Sección de Eusko Ikaskuntza/ Sociedad de Estudios Vascos fueron creados en 1982, como publicación seriada para dar a conocer las investigaciones y trabajos de campo realizados por los investigadores de las distintas Secciones Científicas. Incluyen también números monográficos de temática especializada. Los Cuadernos están dirigidos a personas provenientes del campo de la investigación científica, la universidad y otras instituciones interesadas en la materia correspondiente. Cada serie está regida por su propio Equipo de Editorial.

El primer Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía se publica en 1982. Con esta denominación aparecieron los trece primeros números (1982-1995). A partir del número 14 (1997) cambia el título por **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía.

Posteriormente, a partir de 2012 la revista **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía se publica en formato digital bajo el sistema OJS y los artículos se pueden leer y descargar gratuitamente.

- Les Cuadernos de Sección (Cahiers de Section) d'Eusko Ikaskuntza/ Société d'Etudes Basques furent créés en 1982, comme publication sérieuse pour faire connaître les recherches et les travaux sur le terrain réalisés par les chercheurs des différentes Sections Scientifiques. Ils comprennent également des numéros monographiques de thématique spécialisée. Les Cahiers s'adressent à des personnes provenant du milieu de la recherche scientifique, de l'université et autres institutions intéressées en la matière correspondante. Chaque série est régie par son propre Comité Éditorial.

Le premier Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía fut publié en 1982. Les treize premiers numéros (1982-1995) furent publiés sous ce titre. A partir du numéro 14 (1997), le titre change pour devenir **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía.

Par la suite, à partir de 2012 la revue **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía est publiée sous le système OJS en format numérique et des articles peuvent être lus et téléchargés gratuitement.

- The Eusko Ikaskuntza/ Basque Studies Society Cuadernos de Sección (Section Notebooks) were created in 1982, as a serial publication to divulge the research and field projects carried out by the researchers of the different Scientific Sections. They also include monographic issues on specialised subject matters. The notebooks are intended for people coming from scientific research, universities and other institutions interested in the corresponding subject matters. Each series is governed by their own Editorial Team.

The first Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía is published in 1982. The first thirteen issues (1982-1995) were published under this denomination. As from issue number 14 (1997) their name was changed to **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía.

Subsequently, as of 2012 the magazine **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía is published under the OJS system in a digital format and items can be read and downloaded free.

2013. urtetik aurrera, **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía ikerketako aldizkari zientifikoa formatu digitaletan argitaratzen da, eta 37. zenbakiarekin (2019 urteari dagokiona) OJS edizio-sisteman sartu da erabat, nazioarteko aldizkari elektronikoen plataformetan gero eta presentzia handiagoa duena..

- **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía aldizkaria 2019tik aurrerako garai berrian zabalik dago antropologiatik, etnologiatik eta etnografiatik bereziki datozen ikerketetara; teorikoak, enpirikoak edo tokian tokiko landa-ikerketetara aplikatuak izan, nahiz eta ikuspegi antropologikotik uztartu daitezkeen beste diziplinekin lotzen diren proposamenak ere onartzen dituen, batez ere giza zein gizarte zientzien eta arteen arlokoak. Lanen izaera metodologikoa, edukien corpusak eta eztabaida kritikoak analisi soziokulturalaren dimentsioekin bat datozen hartzen da kontuan, gaur egungo gaiak zeharka gurutzatzen dituzten lerro eta garapenetan egituratuta, diziplina arteko hurbilketetan bereziki.
- **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía aldizkariak eskuizkribuak uneoro onartzen ditu, eta pare itsu bikoitzen bidezko ebaluazio-sistema (*peer review*) gainditu ondoren, dagozkien zenbakiei esleitzen zaizkie. Ebaluatzaileek txosten arrazoitua idazten dute, eta, horren bidez, argitalpen-erabakiaren komunikazio argudiatua helarazten zaie autoreei. Urtero plazaratzen da sarean azarotik abendura bitartean argitaratzen den zenbaki bat. Aldizkariaren ataletan sar daitezkeen bildutako materialen arabera monografiko espezifikokoak editatzea ikus daiteke, arlo antropologikoetan, gizarte-zientzietan eta, oro har, arteetan eta humanitateetan egin berri diren argitalpenei buruzko aipamen kritiko eta gogoetatsuak barne. Originalak bidaltzeko prozesua erraz erka daiteke aldizkariaren OJS orrira sartuta: ojs.eusko-ikaskuntza.eus/index.php/zainak/
- **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía aldizkari zuzendariak, Argitalpen Taldeak eta Erredakzio Kontseiluak helburu zein konpromiso irmoa dute antropologiako aldizkari zientifikoen plataformetan parte hartzeko eta nazioartean presentzia areagotzeko, aldizkariaren profila pixkanaka hobetuz eta argituz, dagozkion atalekin eta artikuluak hautatzeko politikarekin. Horretarako, beste erakunde akademiko eta elkarte zientifiko batzuekin loturak ezartzen dira, argitalpen-lanen eta proposamenen etorrera etengabe hobetzeko, ikuspuntu kuantitatibotik zein kualitatibotik, ordezkio atalak dinamizatzen diren bitartean. Era berean, dagozkien zenbakiak diseinatu eta osatu ahala, hobekuntzak sartzen dira ikuskatzaileen esleipenari, ebaluazio-denborei, argitalpen-jarraitibidei, egileekiko komunikazioaren arintasunari eta, batez ere, nazioarteko goi-mailako ikasketazentroetako presentziari, datu-baseei eta indexazioari dagokienez, kalitatearen nahiz berrikuntzaren eremuetan kualifikazioa lortzeko.
- Aldizkariaren Argitalpen Taldea arduratzen da zenbaki bakoitzaren argitalpen-prozesua Erredakzio Kontseiluaren eta kanpoko ebaluatzaileen artean antolatzen eta banatzen, berau izanik edukien eta zenbakiaren egokitzapenaren azken arduraduna. Aldi berean, bai Argitalpen Taldeak bai Erredakzio Kontseiluak adituen panela aberasteko eta Nazioarteko Batzorde Zientifikoa eguneratzeko lan egiten dute.

POLÍTICAS EDITORIALES

A partir del año 2013 la revista científica y de investigación **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía pasa a editarse en formato digital y con el número 37 (correspondiente a 2019) entra a formar parte plenamente del sistema de edición OJS, con presencia creciente en las plataformas de revistas electrónicas internacionales.

- Los Cuadernos de Antropología-Etnografía **Zainak** en su nueva época a partir de 2019, se encuentran abiertos a investigaciones provenientes preferentemente de la antropología, de la etnología y etnografía, sean estos teóricos, empíricos o aplicados a estudios de campo sobre el terreno, si bien admite propuestas que desde la vertiente antropológica conecten con disciplinas afines, sobre todo del campo de las ciencias sociales así como el de las artes y humanidades. Se toma en consideración el carácter científico de los trabajos cuyos planteamientos metodológicos, *corpus* de contenidos y discusiones críticas conecten con las dimensiones de análisis sociocultural, estructuradas en líneas y desarrollos que atraviesen transversalmente las temáticas contemporáneas, con especial interés en las aproximaciones inter- y trans-disciplinares.
- La revista **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía admite manuscritos de forma continuada, los cuales tras haber superado el sistema de evaluación por dobles pares ciegos (*peer review*), van siendo asignados a los números correspondientes. Los/as evaluadores/as emiten un informe razonado, mediante el cual se hace llegar a los/as autores/as, una comunicación motivada de la decisión editorial. Se edita habitualmente un número anual publicado en la red entre noviembre-diciembre de cada año en curso. Puede contemplarse la edición de monográficos específicos según los materiales recopilados que pueden integrarse en las secciones de la revista, incluidas las reseñas-recensiones de carácter crítico y reflexivo realizadas sobre publicaciones recientes en las áreas antropológicas en particular, las ciencias sociales así como las artes y humanidades en general. Es posible cotejar fácilmente el proceso de envío de originales accediendo a la página OJS de la revista: ojs.eusko-ikaskuntza.eus/index.php/zainak/
- El Director, Equipo Editorial y Consejo de Redacción de la revista **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía tienen como objetivo y compromiso firme participar e incrementar la presencia en plataformas de revistas científicas de antropología a nivel internacional, perfeccionando y clarificando paulatinamente el perfil de la revista, con las secciones correspondientes y la política de selección de artículos. Para ello se van estableciendo vínculos con otras instituciones académicas y sociedades científicas de cara a la mejora continua de la afluencia de trabajos y propuestas de publicación desde un punto de vista tanto cuantitativo como cualitativo, mientras se dinamizan las secciones alternativas. Igualmente, a medida que se diseñan y se componen los respectivos números, se van incluyendo mejoras en lo que se refiere a la asignación de revisores/as, tiempos de la evaluación, directrices de publicación, fluidez en la comunicación con los/as autores/as y sobre todo la presencias en centros de estudios superiores internacionales y en bases de datos e indexación que procuren una cualificación en cuanto a su calidad e innovación.
- El Equipo Editorial de la revista se ocupa de organizar y distribuir el proceso de edición de cada número entre el Consejo de Redacción y los/as evaluadores externos/as, siendo el responsable último de los contenidos y adecuación del número. Paralelamente, tanto desde el Equipo Editorial como desde el Consejo de Redacción se trabaja para enriquecer el panel de expertos/as así como en la actualización del Comité Científico internacional.

Depuis 2013, la revue scientifique et de recherche **Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía** est maintenant publié en format télématique et avec le numéro 37 (correspondant à 2019), il devient à part entière du système de publication OJS, avec une présence croissante sur les plateformes de revues électroniques internationales.

- **Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía** dans sa nouvelle époque à partir de 2019, est ouvert à des recherches provenant de préférence de l'anthropologie, de l'ethnologie et de l'ethnographie, qu'elles soient théoriques, empiriques ou appliquées à des études sur le terrain, bien qu'admettent des propositions venants du point de vue anthropologique avec des disciplines connexes, en particulier dans le domaine des sciences sociales ainsi que des arts et des sciences humaines. Le caractère scientifique des œuvres dont les approches méthodologiques, le corpus de contenus et les discussions critiques se connectent aux dimensions de l'analyse socioculturelle, structurées en lignes et développements qui traversent des thèmes contemporains, sont-ils pris en compte, avec un intérêt particulier pour les inter-/transdisciplinaires approches.
- La revue **Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía** admet en permanence les manuscrits qui, après avoir passé le système d'évaluation par paires en double aveugle (*peer review*), sont attribués aux numéros correspondants. Les réviseurs émettent un rapport motivé, par lequel une communication motivée de la décision éditoriale est effectuée aux auteurs. Un numéro annuel publié sur le Web entre novembre et décembre de chaque année en cours est généralement édité. L'édition de monographies spécifiques peut être envisagée en fonction des matériaux collectés qui peuvent être intégrés dans les sections de la revue, y compris des révisions de nature critique et réflexive faites sur des publications récentes dans les domaines anthropologiques en particulier, les sciences sociales ainsi que les arts et les sciences humaines en général. Il est possible de vérifier facilement le processus de soumission initial en accédant à la page OJS de la revue: ojs.eusko-ikaskuntza.eus/index.php/zainak/
- Le directeur, l'Équipe Éditoriale et le Comité de Rédaction de la revue **Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía** ont comme objectif et engagement ferme de participer et d'augmenter la présence dans les plates-formes de revues scientifiques d'anthropologie au niveau international, en améliorant et en clarifiant progressivement le profil de la revue, avec les sections correspondantes et la politique de sélection des articles. Pour cela, des liens sont établis avec d'autres institutions académiques et sociétés scientifiques afin d'améliorer continuellement l'afflux d'articles et de propositions de publications tant d'un point de vue quantitatif que qualitatif, tandis que les sections alternatives sont dynamisées. De même, au fur et à mesure que les numéros respectifs sont conçus et compilés, des améliorations sont incluses en ce qui concerne l'affectation des examinateurs, les délais d'évaluation, les directives de publication, la maîtrise de la communication avec les auteurs comme et surtout la présence dans les centres internationaux d'enseignement supérieur et dans les bases de données et indexation recherchant une qualification en termes de qualité et d'innovation.
- El L'Équipe Éditoriale de la revue est en charge d'organiser et de diffuser le processus d'édition de chaque numéro entre le Comité de Rédaction et les relecteurs externes, étant en dernier lieu responsable du contenu et de l'adaptation du numéro. Parallèlement, l'Équipe Éditoriale et le Comité de Rédaction travaillent à enrichir le panel d'experts et à mettre à jour le Comité Scientifique international.

EDITORIAL POLICIES

From the year 2013 the scientific and research journal **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía is now published in digital format and with number 37 (corresponding to 2019) it becomes a fully part of the OJS publishing system, with a growing presence on international electronic journals platforms.

- **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía in its new era as of 2019, are open to research preferably coming from anthropology, ethnology and ethnography, be these theoretical, empirical or applied to field studies on the ground, although admits proposals that from the anthropological perspective connect with related disciplines, especially in the field of social sciences as well as the arts and humanities. The scientific character of the works whose methodological approaches, content corpus and critical discussions connect with the dimensions of socio-cultural analysis, structured in lines and developments that cross contemporary themes, are taken into consideration, with special interest in inter- and trans-disciplinary approaches.
- **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía admits manuscripts continuously, which after having passed the evaluation system by double blind pair (peer review), are assigned to the corresponding numbers. The evaluators issue a reasoned report, through which a reasoned communication of the editorial decision is made to the authors. An annual number published on the web between November-December of each current year is usually edited. The edition of specific monographs can be contemplated according to the collected materials that can be integrated into the sections of the journal, including reviews of a critical and reflective nature made on recent publications in the anthropological areas in particular, the social sciences as well as the arts and humanities in general. It is possible to easily check the original submission process by accessing the journal's OJS page: ojs.eusko-ikaskuntza.eus/index.php/zainak/
- The Director, Editorial Team and Editorial Board of **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía have as objective and firm commitment to participate and increase the presence in platforms of scientific anthropology journals at an international level, gradually improving and clarifying the profile of the journal, with the corresponding Sections and the article selection policy. For this, links are being established with other academic institutions and scientific societies in order to continuously improve the influx of papers and publication proposals from both a quantitative and qualitative point of view, while the alternative sections are made more dynamic. Likewise, as the respective numbers are designed and compiled, improvements are included in regard to the assignment of reviewers, evaluation times, publication guidelines, fluency in communication with the authors / as and above all the presence in international higher education centers and in the indexing databases that seek a qualification in terms of quality and innovation.
- The Editorial Team of the journal is in charge of organizing and distributing the editing process of each issue between the Editorial Board and the external reviewers, being ultimately responsible for the content and adaptation of the issue. At the same time, both the Editorial Team and the Editorial Board are working to enrich the panel of experts as well as updating the international Scientific Committee.

INDEXAZIO-BASEAK

- Indexazioari, hedapenari eta kalitateari dagokienez, **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía zientzia eta ikerketa aldizkaria hainbat datu-base nazionaletan eta nazioartekoetan, liburutegien katalogoetan eta bilaketa-motorretan agertzen da:

ISOC-CINDOC. CSIC Ikerketa Zientifikoen Goi Mailako Zentroaren datu-basea, Gizarte Zientzien eta Humanitateen arloan, Ekonomia eta Lehiakortasun Ministerioa. <http://bddoc.csic.es>: 8080

DICE. Espainiako Humanitate eta Gizarte Zientzien aldizkariaren hedapena eta argitalpen-kalitatea. epuc.cchs.csic.es/dice/

CIRC. Aldizkari Zientifikoen Sailkapen Integratua. <http://clasificacioncirc.es>

DIALNET. Gizarte Zientzietan eta Humanitateetan espezializatutako ekoizpen zientifiko hispanoa zabaltzeko ataria. <http://dialnet.unirioja.es>

IBSS. International Bibliography of the Social Sciences (ProQuest).

<http://about.proquest.com/libraries/academic/database/ibss-set-c.html>

HEDATUZ. Euskomediak sortutako artxiboa. <http://hedatuz.euskomedia.org>

LATINDEX. Latinoamerikako, Karibeko, Espainiako eta Portugalgo aldizkarietarako lineako informazio-sistema erregionala. Direktorioa, katalogoa eta indizea. www.latindex.org

MIAR. Information Matrix for the Analysis of Journals. Aldizkari zientifikoak ebaluatzeko informazio eguneratua ematen du. miar.ub.edu

DULCINEA. Copyright eskubideak eta Espainiako aldizkari zientifikoak artxibatuzko baldintzak. <http://accesoabierto.net>

DOAJ. The Directory of Open Access Journals & Articles. <http://doaj.org>

IN-RESH. Gizarte Zientzien eta Giza Zientzien Espainiako Aldizkariaren Balorazio Sistema Integratua. Kalitate-adierazleei buruzko informazioa. epuc.cchs.csic.es/resh/

REDIB. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico. www.redib.org

REBIUN. Espainiako Unibertsitate Liburutegi Zientifikoen Sarearen Katalogo Kolektiboa

- ANTROPOLOGIA, ARKEOLOGIA ETA HISTORIAURREA, AMERIKAREN HISTORIA, FILOLOGIA GREKOA, FILOLOGIA LATINOA ETA ESPAINIAKO FILOLOGIA ALDIZKARIEN BALORAZIOAN, aipatutako diziplinetako aditu-akademikoen, ikertzaileen eta unibertsitateko irakasleen artean egindakoa eta 2020an ezagutzera emandakoan, A (oso ona; diziplinarako funtsezkoa), B (ona; diziplinarako interesgarria), C (diziplinarako interes orokorrekoa), eta D (diziplinarako interes gutxiagokoa) mailetan sailkatutako estimazioak lortu dira. **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía aldizkariak, erlazio horretan sartuta, balio hauek hartzen ditu:

BALORAZIOA (kategoriak)	A	B	C	D
Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía	04.92	16.39	18.03	08.20

- **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía aldizkariaren azken zenbaki editatu eta argitaratuetan, ikertzaile bakoitzaren ORCID kodeak eta aurkibidean jasotako artikuluen DOI adierazlea barneratu dira. Argitalpen Taldeak eta Erredakzio Kontseiluak etengabeko ahalegina egin dute aldizkaria datu-baseetan eta nazioartean esanguratsuak diren indexazio-baseetan sartzeko, eta horrek hautaketa zein ebaluazio-prozesuak etengabe hobetzea dakar.

BASES DE INDEXACIÓN

- En cuanto a la indexación, difusión y calidad, la revista científica y de investigación **Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía** aparece recogida en diversas bases de datos nacionales e internacionales, catálogos de bibliotecas y motores de búsqueda:

ISOC-CINDOC. Base de datos del Centro Superior de Investigaciones Científicas CSIC en el área de Ciencias Sociales y Humanidades, Ministerio de Economía y Competitividad. <http://bddoc.csic.es:8080>

DICE. Difusión y calidad editorial de las revistas españolas de Humanidades y Ciencias Sociales. epuc.cchs.csic.es/dice/

CIRC. Clasificación Integrada de Revistas Científicas. <http://clasificacioncirc.es>

DIALNET. Portal de difusión de la producción científica hispana especializada en Ciencias Sociales y Humanidades. <http://dialnet.unirioja.es>

IBSS. International Bibliography of the Social Sciences (ProQuest). <http://about.proquest.com/libraries/academic/database/ibss-set-c.html>

HEDATUZ. Archivo creado por la Fundación Euskomedia. <http://hedatuz.euskomedia.org>

LATINDEX. Sistema regional de información en línea para revistas de América Latina, El Caribe, España y Portugal. Directorio, catálogo e índice. www.latindex.org

MIAR. Information Matrix for the Analysis of Journals. Proporciona información actualizada para la evaluación de revistas científicas. miar.ub.edu

DULCINEA. Derechos de copyright y condiciones de archivo de revistas científicas españolas. <http://accesoabierto.net>

DOAJ. The Directory of Open Access Journals & Articles. <http://doaj.org>

IN-RESH. Sistema de Valoración Integrada de Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades. Información sobre indicadores de calidad. epuc.cchs.csic.es/resh/

REDIB. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico. www.redib.org

REBIUN. Catálogo colectivo de la Red de Bibliotecas Universitarias y Científicas Españolas

- En la VALORACIÓN DE LAS REVISTAS ESPAÑOLAS DE ANTROPOLOGÍA, ARQUEOLOGÍA Y PREHISTORIA, HISTORIA DE AMÉRICA, FILOLOGÍA GRIEGA, FILOLOGÍA LATINA, Y FILOLOGÍA ESPAÑOLA realizada entre la población de académicos/as, investigadores/as y profesores/as universitarios/as en las disciplinas señaladas, dada a conocer en 2020, se han obtenido unas estimaciones clasificadas en los niveles A (muy buena; fundamental para la disciplina), B (buena; de interés para la disciplina), C (de interés general para la disciplina) y D (de menor interés para la disciplina). La revista **Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía**, incluida en dicha relación, adquiere los valores:

VALORACIÓN (categorías)	A	B	C	D
<i>Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía</i>	04.92	16.39	18.03	08.20

- En los últimos números editados y publicados de la revista **Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía**, se han incluido los códigos ORCID de cada investigador/a así como el DOI de los artículos recogidos en el índice. Tanto desde el Equipo Editorial como desde el Consejo de Redacción se viene realizando un esfuerzo continuo para incluir la revista en bases de datos e indexación de prestigio internacional, aspecto que implica una mejora ininterrumpida de los procesos de selección y evaluación.

BASES D'INDEXATION

- Concernant l'indexation, la diffusion et la qualité, la revue scientifique et de recherche **Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía** apparaît collectée dans diverses bases de données nationales et internationales, catalogues de bibliothèques et moteurs de recherche:

ISOC-CINDOC. Base de données du Centre Supérieur de Recherche Scientifique CSIC dans le domaine des Sciences Sociales et Humaines, Ministère de l'Economie et de la Compétitivité. <http://bddoc.csic.es:8080>

DICE. Diffusion et qualité éditoriale des revues espagnoles de sciences humaines et sociales. epuc.cchs.csic.es/dice/

CIRC. Classification Intégrée des Revues Scientifiques. <http://clasificacioncirc.es>

DIALNET. Portail de diffusion de la production scientifique hispanique spécialisée en sciences sociales et humaines. <http://dialnet.unirioja.es>

IBSS. International Bibliography of the Social Sciences (ProQuest).

<http://about.proquest.com/libraries/academic/database/ibss-set-c.html>

HEDATUZ. Fichier créé par la Fondation Euskomedia. <http://hedatuz.euskomedia.org>

LATINDEX. Système d'information régional en ligne pour les magazines d'Amérique latine, des Caraïbes, d'Espagne et du Portugal. Annuaire, catalogue et index. www.latindex.org

MIAR. Information Matrix for the Analysis of Journals. Fournit des informations mises à jour pour l'évaluation des revues scientifiques. miar.ub.edu

DULCINEA. Droits d'auteur et conditions de dépôt pour les revues scientifiques espagnoles. <http://accesoabierto.net>

DOAJ. The Directory of Open Access Journals & Articles. <http://doaj.org>

IN-RESH. Système d'évaluation intégrée des revues espagnoles de sciences sociales et humaines. Informations sur les indicateurs de qualité. epuc.cchs.csic.es/resh/

REDIB. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico. www.redib.org

REBIUN. Catalogue Réseau des Bibliothèques Universitaires et Scientifiques Espagnoles

- Dans l'ÉVALUATION DES REVUES ESPAGNOLES D'ANTHROPOLOGIE, D'ARCHÉOLOGIE ET DE PRÉHISTOIRE, L'HISTOIRE DE L'AMÉRIQUE, LA PHILOLOGIE GRECQUE, LA PHILOLOGIE LATINE ET LA PHILOLOGIE ESPAGNOLE réalisée auprès de la population d'universitaires, de chercheurs et de professeurs d'université dans les disciplines susmentionnées, publiée en 2020, les estimations ont été obtenus classés en niveaux A (très bon; fondamental pour la discipline), B (bon; intéressant pour la discipline), C (d'intérêt général pour la discipline) et D (moins intéressant pour la discipline). La revue **Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía**, dans cette relation, a acquis les valeurs:

ÉVALUATION (categories)	A	B	C	D
<i>Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía</i>	04.92	16.39	18.03	08.20

- Dans les derniers numéros édités et publiés de la revue **Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía**, les codes ORCID de chaque chercheur ainsi que le DOI des articles parus dans l'index ont été inclus. Tant l'Équipe Éditoriale que le Comité de Rédaction ont fait un effort continu pour inclure la revue dans les bases de données et l'indexation de prestige international, un aspect qui implique une amélioration ininterrompue des processus de sélection et d'évaluation.

INDEXING BASES

- Regarding indexing, dissemination and quality, the scientific and research journal **Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía** appears collected in various national and international databases, library catalogs and search engines:

ISOC-CINDOC. Database of the Higher Center for Scientific Research CSIC in the area of Social Sciences and Humanities, Ministry of Economy and Competitiveness. <http://bddoc.csic.es:8080>

DICE. Diffusion and Editorial Quality of the Spanish journals of Humanities and Social Sciences. epuc.cchs.csic.es/dice/

CIRC. Integrated Classification of Scientific Journals. <http://clasificacioncirc.es>

DIALNET. Portal for the dissemination of Hispanic scientific production specialized in Social Sciences and Humanities. <http://dialnet.unirioja.es>

IBSS. International Bibliography of the Social Sciences (ProQuest). <http://about.proquest.com/libraries/academic/database/ibss-set-c.html>

HEDATUZ. File created by the Euskomedia Foundation. <http://hedatuz.euskomedia.org>

LATINDEX. Regional online information system for journals from Latin America, the Caribbean, Spain and Portugal. Directory, catalog and index. www.latindex.org

MIAR. Information Matrix for the Analysis of Journals. Provides updated information for the evaluation of scientific journals. miar.ub.edu

DULCINEA. Copyright rights and filing conditions for Spanish scientific journals. <http://accesoabierto.net>

DOAJ. The Directory of Open Access Journals & Articles. <http://doaj.org>

IN-RESH. System of Integrated Assessment of Spanish Journals of Social Sciences and Humanities. Information on quality indicators. epuc.cchs.csic.es/resh/

REDIB. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico. www.redib.org

REBIUN. Collective Catalog of the Network of Spanish University and Scientific Libraries

- In the EVALUATION OF THE SPANISH JOURNALS OF ANTHROPOLOGY, ARCHEOLOGY AND PREHISTORY, HISTORY OF AMERICA, GREEK PHILOLOGY, LATIN PHILOLOGY, AND SPANISH PHILOLOGY carried out among the population of academics, researchers and university professors in the aforementioned disciplines, released in 2020, have been obtained estimates classified in levels A (very good; fundamental for the discipline), B (good; of interest to the discipline), C (of general interest for the discipline) and D (of less interest to the discipline). **Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía**, included in this relationship, acquires the values:

ASSESSMENT (categories)	A	B	C	D
<i>Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía</i>	04.92	16.39	18.03	08.20

- In the latest edited and published issues of **Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía**, the ORCID codes of each researcher as well as the DOI of the articles included in the index have been cited. Both the Editorial Team and the Editorial Board have been making a continuous effort to include the journal in databases and indexing of international prestige, an aspect that implies an uninterrupted improvement of the selection and evaluation processes.

- **Zainak.** Cuadernos de Antropología-Etnografía ikerketako aldizkari zientifikoan aintzat hartzeko proposatutako artikulua guztiek zorrotz jarraitu behar dituzte originalak aurkezteko arauen atalean adierazten diren formatuak, estiloak eta maketazio-zehaztapenak. Euskarazko, gaztelaniazko, frantsesezko eta ingelesezko dokumentua, aurkibidean aipatua eta webgunetik deskargagarria. Nazioarteko gordailu eta direktorioetan sartzeko, lan guztiek ingelesezko izenburua, laburpena eta gako-hitzak izango dituzte, baita eskatutako gainerako hizkuntzak ere (euskara, gaztelania eta frantsesa). Artikuluen testu osoak komunitate zientifikoak erabiltzen duen edozein hizkuntzatan idatziko dira.
- Egileak, beren bidalketa alde aurretik argitaratu ez dela eta beste aldizkari batean argitaratzeko prozesuan ez dagoela egiaztatzea behartuta daude. Bikote itsuen berrikuspen-ebaluazio anonimoa errazteko, plataformak delako ebaluazio anonimo hori ziurtatzeko ematen dituen jarraibideak bete behar dira. Egileek euren artikuluproposamenak aldizkari atal irekietara bidaltzea gomendatzen da, aldizka eguneratuko direnak, aurkibidearen edizio eta egitura-prozesua errazteko..
- **Zainak.** Cuadernos de Antropología-Etnografía ikerketako aldizkari zientifikorako proposaturiko artikulua bakoitza, kanpoko bi ebaluatzailek egindako lehen berrikuspen-errondara bidaltzen da. Lehen txanda horretan irizpide desberdinak daudela ikusiko balitz, bigarren erronda batek ebaluazioen arbitraje eta ñabardura-lana egingo luke. Azken batean, Argitalpen Taldeak eta Erredakzio Kontseiluak berretsi edo baztertu egiten dituzte ebaluazio horiek, egileei onartu edo ezetsi direla jakinarazi aurretik.
- Autoreek egile-eskubideak gordeko dituzte eta aldizkariari bermatuko diote beren lana lehen aldiz argitaratzeko eskubidea. Eskubide hori, aldi berean, Creative Commons lizentziari lotuta egongo da, eta lizentzia horrek aukera emango die hirugarrenekin obra partekatze, betiere egiletza, aldizkari honetako lehen argitalpena eta egiten diren aldaketak aipatzen badira. Horrez gain, obra ezin izango da merkataritza-helburuetarako erabili.
- Egileek lizentzia ez-esklusiboko beste erabaki batzuk hartu ahal izango dituzte argitaratutako obra zabaltzeko, baldin eta **Zainak.** Cuadernos de Antropología-Etnografía aldizkarian hasierako argitalpena adierazten bada.
- Egileei beren lana Interneteko kanal telematikoen, euskarri digitalen, webguneen eta abarren bidez zabaltzeko aukera ematen zaie eta era berean honetarako gomendioa ematen zaie, argitaratutako lanak lortzen dituen aipuen eta erreferentzien kopurua handitzen laguntzen duten interes-trukeak eragiten dituela egiaztatu baita.
- Pribatutasun eta babes-adierazpena. Datuen babesaren arloan indarrean dauden legeetan xedatutakoarekin bat etorritik, Eusko Ikaskuntzak eta aldizkariaren Argitalpen Taldeak artikulua zientifikoak kudeatu, editatu eta zabaltzeko erregistratutako erabiltzaileen datuak erabiliko dituztela jakinarazten da. Argitalpen-prozesuan, edukiaren egiletzan eta edizioan parte hartzen dutenekin komunikatzeko behar den informazioa jaso eta erregistratzen da, bai eta alta emanda dauden irakurleei informazioa emateko ere. Tratamendu horien esparruan, datuak ez zaizkie hirugarrenei lagako, legeak hala agintzen duenean izan ezik. Datu pertsonalei buruzko eskubideak baliaztzeko, eskaera zuzena egin behar zaio rubioardanaz@gmx.es aldizkariako zuzendariari edo Eusko Ikaskuntzako Argitalpen Idazkariari: eva.nieto@eusko-ikaskuntza.eus (telefono bidezko laguntza: 943310855). Kasu bakoitzean aplikatzea legokeen legedian eta administrazio-prozeduran ezarritakoaren arabera jokatu da.

- Todos los artículos propuestos para su toma en consideración por la revista científica y de investigación **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía, deben seguir rigurosamente los formatos, estilos y especificaciones de maquetación que se indican en el apartado de Normas para la presentación de originales. Documento en euskera, castellano, francés y inglés, citado en el sumario y descargable desde la página web. En todo momento y para su inclusión en repositorios y directorios internacionales, todos los trabajos incluirán el título, resumen y palabras clave en inglés, además de los restantes idiomas solicitados (euskara, castellano y francés). Los textos íntegros de los artículos se redactarán en cualquier idioma utilizado por la comunidad científica.
- Los/as autores/as están obligados a comprobar que su envío no ha sido publicado previamente ni se encuentra en proceso de publicación en ninguna otra revista. De cara a facilitar una revisión-evaluación anónima por pares ciegos, es necesario cumplir las instrucciones que la plataforma ofrece para Asegurar una evaluación anónima. Se recomienda que los/as autores/as envíen sus propuestas de artículos ya redactados a las correspondientes secciones abiertas en la revista y que se actualizarán periódicamente, al objeto de facilitar así el proceso de edición y estructura del índice.
- Cada artículo propuesto para la revista científica y de investigación **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía se somete a una primera ronda de revisión por parte de dos evaluadores/as externos/as. Si en esta primera ronda se constatase disparidad de criterios, una segunda ronda serviría de arbitraje y matización de las evaluaciones, las cuales en última instancia, son refrendadas o rechazadas por parte del Equipo Editorial y del Consejo de Redacción, antes de la comunicación de su aceptación o desestimación a los/as autores/as.
- Los/as autores/as conservarán sus derechos de autoría y garantizarán a la revista el derecho de primera publicación de su obra, el cual estará simultáneamente sujeto a la licencia Creative Commons que permite a terceros compartir la obra siempre que se referencia su autoría, la primera publicación en esta revista y los cambios que se realicen. Además de ello, la obra tampoco podrá ser utilizada con fines comerciales.
- Los/as autores/as podrán adoptar otros acuerdos de licencia no exclusiva de divulgación/difusión y distribución de la obra publicada, siempre y cuando se exprese la publicación inicial en la revista **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía.
- Se permite y recomienda a los/as autores/as difundir su obra a través de canales telemáticos de Internet, soportes digitales, páginas web, etc. después de su publicación, puesto que se ha comprobado que produce intercambios de interés que ayudan a incrementar el número de citas y referencias que obtiene la obra publicada.
- Declaración de privacidad y protección. De conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente en materia de protección de datos, se comunica que tanto Eusko Ikaskuntza/ Sociedad de Estudios Vascos como el Equipo Editorial de la revista tratarán los datos recopilados de los/as usuarios/as registrados/as para la gestión, edición y difusión de artículos científicos. Se recoge y registra la información necesaria para la comunicación con los/as implicados/as en el proceso editorial, autoría y edición de contenido así como para informar a lectores/as dados/as de alta. En el marco de estos tratamientos, los datos no se cederán a terceros, salvo obligación legal. Se pueden ejercer los derechos en relación a los datos personales mediante solicitud directa al Director de la revista: rubioardanaz@gmx.es, o a la Secretaria de Publicaciones de Eusko Ikaskuntza/ Sociedad de Estudios Vascos: eva.nieto@eusko-ikaskuntza.eus (contacto telefónico de asistencia: 943310855), y se procederá según lo establecido por las legislaciones y procedimientos administrativos de aplicación en cada caso.

EXPÉDITIONS

- Tous les articles proposés pour examen par la revue scientifique et de recherche **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía doivent suivre rigoureusement les formats, styles et spécifications de mise en page indiqués dans la section Normes pour la présentation des originaux. Document en basque, espagnol, français et anglais, cité dans le résumé et téléchargeable sur le site. À tout moment et pour inclusion dans les référentiels et répertoires internationaux, tous les travaux incluront le titre, le résumé et les mots-clés en anglais, en plus des autres langues demandées (basque, espagnol et français). Le texte intégral des articles sera rédigé dans n'importe quelle langue utilisée par la communauté scientifique.
- Les auteurs sont tenus de vérifier que leur soumission n'a pas été publiée auparavant et qu'elle n'est pas en cours de publication dans une autre revue. Afin de faciliter un examen-évaluation anonyme par des pairs aveugles, il est nécessaire de se conformer aux instructions que la plateforme propose pour assurer une évaluation anonyme. Il est recommandé aux auteurs d'envoyer leurs propositions d'articles déjà écrits dans les sections ouvertes correspondantes de la revue et de les mettre à jour périodiquement, afin de faciliter le processus d'édition et la structure de l'index.
- Chaque article proposé pour la revue scientifique et de recherche **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía fait l'objet d'un premier cycle d'examen par deux évaluateurs externes. Si lors de ce premier tour une disparité de critères était constatée, un second tour servirait d'arbitrage et de qualification des évaluations, qui en dernière instance, sont approuvées ou rejetées par l'Équipe Éditoriale et le Comité de Rédaction, avant la communication de leur acceptation ou rejet des auteurs.
- Les auteurs conserveront leurs droits d'auteur et garantiront à la revue le droit de première publication de leur travail, qui sera simultanément soumis à la licence Creative Commons qui permet à des tiers de partager l'œuvre tant que l'auteur est référencé, la première publication dans cette revue et toute modification apportée. En outre, l'œuvre ne peut pas non plus être utilisée à des fins commerciales.
- Les auteurs peuvent adopter d'autres accords de licence non exclusifs pour la divulgation/diffusion et la distribution de l'œuvre publiée, à condition que la publication initiale soit exprimée dans la revue **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía.
- Les auteurs sont autorisés et recommandés de diffuser leurs travaux via des canaux et des médias télématiques sur Internet, des pages Web, etc. après sa publication, car il a été prouvé qu'elle produit des échanges d'intérêts qui contribuent à augmenter le nombre de citations et de références obtenues par l'ouvrage publié.
- Déclaration de confidentialité et de protection. Conformément aux dispositions de la législation en vigueur sur la protection des données, il est communiqué qu'Eusko Ikaskuntza/ Société d'Etudes Basques et l'Équipe Éditoriale de la revue traiteront les données collectées auprès des utilisateurs enregistrés pour la gestion, l'édition et la diffusion d'articles scientifiques. Les informations nécessaires à la communication avec les personnes impliquées dans le processus éditorial, la paternité et l'édition du contenu sont collectées et enregistrées, ainsi que pour informer les lecteurs inscrits. Dans le cadre de ces traitements, les données ne seront pas cédées à des tiers, sauf obligation légale. Les droits relatifs aux données personnelles peuvent être exercés sur demande directe au directeur de la revue: rubioardanaz@gmx.es, ou à la secrétaire des publications d'Eusko Ikaskuntza/ Société d'Etudes Basques: eva.nieto@eusko-ikaskuntza.eus (téléphone contact pour assistance: 943310855), et procédera selon les dispositions des lois et procédures administratives applicables dans chaque cas.

SENDINGS

- All articles proposed for consideration by the scientific and research journal **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía, must rigorously follow the formats, styles and layout specifications indicated in the Section on Norms for the presentation of originals. This document in Basque, Spanish, French and English, is cited in the summary and downloadable from the website. At all times and for inclusion in international repositories and directories, all works will include the title, abstract and keywords in English, in addition to the other requested languages (Basque, Spanish and French). The full texts of the articles will be written in any language used by the scientific community.
- Authors are obliged to verify that their submission has not been previously published nor is it in the process of being published in any other journal. In order to facilitate an anonymous review-evaluation by blind peers, it is necessary to comply with the instructions that the platform offers to ensure an anonymous evaluation. It is recommended that authors send their proposals for articles already written to the corresponding open Sections in the journal and that they will be updated periodically, in order to facilitate the editing process and structure of the index.
- Each article proposed for the scientific and research journal **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía undergoes a first round of review by two external evaluators. If in this first round a disparity of criteria were found, a second round would serve as arbitration and qualification of the evaluations, which in the last instance, are endorsed or rejected by the Editorial Team and the Editorial Board, before the communication of their acceptance or rejection of the authors.
- The authors will retain their copyright and guarantee the journal the right of first publication of their work, which will be simultaneously subject to the Creative Commons license that allows third parties to share the work as long as its authorship, the first publication in this journal and any changes made. Furthermore, the work may not be used for commercial purposes either.
- The authors may adopt other non-exclusive license agreements for the disclosure / dissemination and distribution of the published work, as long as the initial publication is expressed in the **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía.
- Authors are allowed and recommended to disseminate their work through Internet channels, digital media, web pages, etc. after its publication, since it has been proven that it produces exchanges of interest that help to increase the number of citations and references that the published work obtains.
- Privacy and protection statement. In accordance with the provisions of current legislation on data protection, it is communicated that both Eusko Ikaskuntza/ Basque Studies Society and the Editorial Team of the magazine will process the data collected from registered users for the management, editing and dissemination of scientific articles. The information necessary for communication with those involved in the editorial process, authorship and content editing, as well as to inform registered readers, is collected and recorded. Within the framework of these treatments, the data will not be transferred to third parties, except legal obligation. Rights in relation to personal data can be exercised by direct request to the Director of the journal: rubioardanaz@gmx.es, or to the Publications Secretary of Eusko Ikaskuntza/ Basque Studies Society: eva.nieto@eusko-ikaskuntza.eus (telephone contact for assistance: 943310855), and will proceed according to the provisions of the applicable laws and administrative procedures in each case.

KONPROMISOAK

- La **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía aldizkariak zuzeneko eta berehalako sarbidea ematen die zenbaki bakoitzeko edukiei, jendeari ezagutza trukatzeko doako plataforma bat eskaintzeko printzipioa oinarri hartuta.
- Aldizkariara bidalitako lan guztiak ebaluazioaren aurreko urrats gisa Argitalpen Taldeak baloratuko ditu. Lehen fase horren barruan, kalitatea eta gaikako egokitzapena berrikusiko dira, oro har, lanak jaso eta hilabete barru, gutxi gorabehera. Lana eskatutako irizpideetara egokitzen ez bada, erantzun justifikatua bidaliko da. Lehen fase hori gainditzen duten lanak gaietan adituak diren ebaluatzaileei bidaliko zaizkie, eta horiek zorrotasun eta bikaintasun akademikoko irizpideei jarraituko diete Gizarte Zientzien eta Giza Zientzien ikerketa zientifikoari dagokionez. Ebaluatzaileek (*peer review*) emandako iritzia baliozkoa izango da lana onartzeko, aldatzeko edo baztertzeko. Egileek konpromisoa hartu beharko dute argudiatutako eta arazoitutako ebaluazioetan nabarmendu diren iradokizunei erantzuteko edo akatsak zuzentzeko, eta, behar izanez gero, testuaren bertsio berri bat egokitu beharko dute, aldaketak azaltzeko. Prozesu hori gehienez ere sei hilabeteko epean amaitzeko konpromisoa hartu du aldizkariak.
- Argitalpen Taldeak bere gain hartzen du ebaluatutako eskuizkribuak argitaratzeko erabakiaren gaineko azken erantzukizuna, nahiz eta kanpo-ebaluazioek oso eginkizun garrantzitsua duten. Alderdiek ez diete inola ere eskuizkribuei buruzko informaziorik emango prozesuan sartuta ez dauden pertsoneri. Argitalpen Taldeak alderdien arteko isilpeko gardentasuna eta elkarriketa bermatzen ditu, eta planteatutako zalantzei ahalik eta azkarren erantzuteko konpromisoa hartzen du.
- Dagokion artikulua argitaratzeko onartua izan ondoren, ebaluazio-prozesuan egindako aldaketen eta iradokizunen ostean, **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía aldizkariaren egitura organiko editoriala arduratuko da testua muntatzeaz eta maketatzeaz, haren osotasuna bermatuz. Baina, ofizioz, edukia eraldatu ezin duten alderdi formalak alda ditzake, testu guztiak aurkezpen-formatu berera egokitu ahal izateko. Egiletza, kontaktu eta atxikipen profesionalaren datuak ere jasoko dira.
- Egileek hirugarrenen azterlanak eta ikerketak, material grafikoa eta abar behar bezala aipatzeko eta azpimarratzeko konpromisoa hartzen dute. Era berean, ikerketan, bikoiztasunetan, interes-gatazketan edo bestelako gatazketan jokabide desegokiak edo iruzurrezkoak saihesteko zintzotasun intelektual saihestezina praktikatzeko konpromisoa hartzen dute. Egileek, halaber, egindako berrikuspen-errekerimenduei garaiz eta behar bezala erantzuteko konpromisoa hartzen dute. Egile berak ezin izango du aldizkariaren ondoz ondoko bi zenbakitan parte hartu.
- Ebaluatzaileek berariazko baimena eman beharko dute artikulua bat ebaluatzeko euren kualifikazioari buruz. Baieztapenak behar bezala argudiatuko dituzte, aldizkariari igorriko zaizkion txosten bakar, metodiko eta zorrotzak idatziz. Aldizkariako arlo eta diziplinetarako garrantzia, metodologiaren argitasuna, originaltasuna, berritasuna eta ekarpenen filiazio zientifikoa bezalako alderdiak aztertu eta kontuan hartuko dira.
- Deskribatutako prozeduretan gardentasuna bermatzeko eta akatsak edo omisioak saihesteko, aldizkaria nazioarteko jardunbide egokien eta arau etikoen estandarrei atxikitzen zaie: Etika Batzordea Argitalpenean (COPE), aldizkari zientifikoaren argitaletxeentzako jokabide-kodea (Code of Conduct for Journals Publishers); etikarako baliabideen paketea argitalpenean (PERK); iruzurra, interes-gatazkak, aldi bereko argitalpena edota zatiketak ekiditeko.

COMPROMISOS

- La revista **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía proporciona acceso directo e inmediato a los contenidos de cada número, sobre la base que sustenta el principio de ofrecer al público una plataforma gratuita para el intercambio del conocimiento.
- Todos los trabajos enviados a la revista serán valorados como paso previo a la evaluación, por parte del Equipo Editorial de la misma. Dentro de esta primera fase se realizará una revisión de la calidad y de la adecuación temática en términos generales, dentro de un mes aproximadamente a la recepción de los trabajos. En el caso de que el trabajo no se amolde a los criterios exigidos, se remitirá una respuesta justificada. Los trabajos que superen esta primera fase se enviarán a evaluadores/as especialistas en las materias, quienes se guiarán por criterios de rigor y de excelencia académica en lo que respecta a la investigación científica en Ciencias Sociales y Humanidades. El juicio emitido por los/as evaluadores/as (*peer review*) será válido para aceptar, plantear modificaciones o rechazar los trabajos. Los/as autores/as deberán adquirir el compromiso de atender aquellas sugerencias o subsanar defectos que se hayan subrayado en las evaluaciones argumentadas y razonadas, adecuando, si se requiere, una nueva versión del texto en la que se expongan las modificaciones. La revista se compromete a concluir este proceso en el tiempo máximo de seis meses.
- El Equipo Editorial asume la responsabilidad última sobre la decisión acerca de la publicación de los manuscritos evaluados, pese a que las evaluaciones externas tienen un papel muy relevante. En ningún caso las partes revelarán información alguna sobre los manuscritos a las personas que no se encuentren involucradas en el proceso. El Equipo Editorial garantiza la transparencia e interlocución confidencial entre las partes, comprometiéndose a responder con la mayor celeridad posible las dudas planteadas.
- Una vez sea aceptado para su publicación el artículo correspondiente, tras las modificaciones y sugerencias realizadas en el proceso de evaluación, la estructura orgánica-editorial de la revista **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía se ocupará de las labores de montaje y maquetación del texto, garantizando la integridad del mismo pero pudiendo variar, de oficio, aspectos formales no susceptibles de alterar el contenido, con el objetivo de poder adaptar todos los textos a un mismo formato de presentación. También se incluirán datos de autoría, contacto y adscripción profesional.
- Los/as autores/as se comprometen a citar y referenciar debidamente los estudios e investigaciones de terceras personas que hayan sido utilizados, material gráfico, etc. De igual modo, se comprometen a practicar una ineludible honestidad intelectual que evite conductas inapropiadas o fraudulentas en la investigación, duplicidades, conflictos de intereses u otra serie de disputas. Los/as autores/as se comprometen, asimismo, a responder en tiempo y forma a los requerimientos de revisión realizados. Un/a mismo/a autor/a no podrá participar en dos números consecutivos de la revista.
- Los/as evaluadores/as deberán mostrar consentimiento expreso sobre su cualificación para la evaluación de un artículo. Argumentarán convenientemente sus afirmaciones redactando informes únicos, metódicos y rigurosos que serán remitidos a la revista. Se observarán aspectos como la relevancia para los campos y disciplinas de la revista, la claridad metodológica, originalidad, novedad y filiación científica de las aportaciones.
- Afín de garantizar la transparencia en los procedimientos descritos y evitar errores u omisiones, la revista se adhiere a los estándares de buenas prácticas y normas éticas internacionales: Comité de Ética en la Publicación (COPE), Código de conducta para editoriales de revistas científicas (Code of Conduct for Journals Publishers); Paquete de recursos para la ética en la publicación (PERK); Fraude en la investigación; Plagio, envíos simultáneos, publicación duplicada, conflictos de intereses, fragmentación.

ENGAGEMENTS

- La Revue **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía fournit un accès direct et immédiat au contenu de chaque numéro, en partant du sol qu'il soutient le principe d'offrir au public une plate-forme gratuite pour l'échange de connaissances.
- Toutes les œuvres envoyées à la revue seront revues comme une étape préalable à l'évaluation, par l'Équipe Éditoriale de la même. Dans le cadre de cette première phase, une revue de la qualité et de l'adéquation thématique en termes généraux sera réalisée, dans un délai d'un mois environ à compter de la réception des travaux. Dans le cas où le travail ne serait pas conforme aux critères requis, une réponse motivée sera envoyée. Les travaux qui passeront cette première phase seront envoyés à des évaluateurs spécialisés dans les sujets, qui seront guidés par des critères de rigueur et d'excellence académique en matière de recherche scientifique en sciences humaines. Le jugement rendu par les évaluateurs (*peer review*) sera valable pour accepter, proposer des modifications ou rejeter le travail. Les auteurs doivent acquiescer l'engagement de traiter ces suggestions ou de corriger les défauts qui ont été mis en évidence dans les évaluations motivées, en adaptant, si nécessaire, une nouvelle version du texte dans laquelle les modifications sont exposées. La revue s'engage à mener à bien ce processus dans un délai maximum de six mois.
- L'Équipe Éditoriale assume la responsabilité ultime de la décision concernant la publication des manuscrits évalués, malgré le fait que les évaluations externes jouent un rôle très pertinent. En aucun cas, les parties ne divulgueront d'informations sur les manuscrits à des personnes qui ne sont pas impliquées dans le processus. L'Équipe Éditoriale garantit la transparence et le dialogue confidentiel entre les parties, s'engageant à répondre le plus rapidement possible aux doutes soulevés.
- Une fois l'article correspondant accepté pour publication, après les modifications et suggestions faites dans le processus d'évaluation, la structure organique-éditoriale de la revue **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía se chargera de l'assemblage et de la mise en page du texte, garantissant son intégrité mais pouvant varier, d'office, les aspects formels non susceptibles d'altérer le contenu, afin de pouvoir adapter tous les textes au même format de présentation. Les données d'auteur, de contact et d'affiliation professionnelle seront également incluses.
- Les auteurs s'engagent à citer et référencer correctement les études et recherches de tiers qui ont été utilisées, le matériel graphique, etc. De même, ils s'engagent à pratiquer une honnêteté intellectuelle incontournable qui évite les conduites inappropriées ou frauduleuses en matière de recherche, de duplication, de conflits d'intérêts ou autres séries de litiges. Les auteurs s'engagent également à répondre en temps voulu aux exigences d'examen formulées. Le même auteur ne peut participer à deux numéros consécutifs de la revue.
- Les évaluateurs doivent montrer leur consentement exprès quant à leur qualification pour l'évaluation d'un article. Ils argumenteront commodément leurs revendications en rédigeant des rapports uniques, méthodiques et rigoureux qui seront envoyés à la revue. Des aspects tels que la pertinence par rapport aux domaines et disciplines de la revue, la clarté méthodologique, l'originalité, la nouveauté et l'affiliation scientifique des contributions seront observés.
- Afin de garantir la transparence des procédures décrites et d'éviter les erreurs ou omissions, la revue adhère aux standards de bonnes pratiques et aux normes éthiques internationales: Comité d'Éthique des Publications (COPE), Code de conduite des éditeurs de revues scientifiques (Code of Conduct for Journals Publishers); Publication du dossier de ressources sur l'éthique (PERK); Enquête sur la fraude; Plagiat, soumissions simultanées, publication en double, conflits d'intérêts, fragmentation.

COMMITMENTS

- **Zainak.** Cuadernos de Antropología-Etnografía provides direct and immediate access to the contents of each issue, on the basis that it supports the principle of offering the public a free platform for the exchange of knowledge.
- All the works sent to the journal will be revised as a previous step to the evaluation, by the Editorial Team of the same. Within this first phase, a review of the quality and thematic adequacy in general terms will be carried out, within a month approximately from the reception of the works. In the event that the work does not conform to the required criteria, a justified response will be sent. The works that pass this first phase will be sent to evaluators specialized in the subjects, who will be guided by criteria of rigor and academic excellence with regard to scientific research in Social Sciences and Humanities. The judgment issued by the peer review will be valid to accept, propose modifications or reject the work. The authors must acquire the commitment to address those suggestions or correct defects that have been highlighted in the reasoned and reasoned evaluations, adapting, if required, a new version of the text in which the modifications are exposed. The journal undertakes to complete this process in a maximum time of six months.
- The Editorial Team assumes the ultimate responsibility for the decision about the publication of the evaluated manuscripts, despite the fact that external evaluations play a very relevant role. In no case will the parties reveal any information about the manuscripts to people who are not involved in the process. The Editorial Team guarantees transparency and confidential dialogue between the parties, committing to respond as quickly as possible to any doubts raised.
- Once the corresponding article is accepted for publication, after the modifications and suggestions made in the evaluation process, the organic-editorial structure of **Zainak.** Cuadernos de Antropología-Etnografía will take care of the assembly and layout of the text, guaranteeing its integrity but being able to vary, ex officio, formal aspects not susceptible to altering the content, in order to be able to adapt all the texts to the same presentation format. Authorship, contact and professional affiliation data will also be included.
- The authors undertake to properly cite and reference the studies and research of third parties that have been used, graphic material, etc. Similarly, they undertake to practice an inescapable intellectual honesty that avoids inappropriate or fraudulent conduct in research, duplication, conflicts of interest or other series of disputes. The authors also undertake to respond in a timely manner to the review requirements made. The same author may not participate in two consecutive issues of the journal.
- The evaluators must show express consent on their qualification for the evaluation of an article. They will conveniently argue their claims by writing unique, methodical and rigorous reports that will be sent to the journal. Aspects such as relevance to the journal's fields and disciplines, methodological clarity, originality, novelty and scientific affiliation of the contributions will be observed.
- In order to guarantee transparency in the procedures described and avoid errors or omissions, the journal adheres to the standards of good practices and international ethical norms: Publication Ethics Committee (COPE), Code of Conduct for Journals Publishers; Publishing Ethics Resource Pack (PERK); Investigation fraud; Plagiarism, simultaneous submissions, duplicate publication, conflicts of interest, fragmentation.

EGINKIZUNAK

- **Zainak.** Cuadernos de Antropología-Etnografía aldizkariak bildumak kudeaketa eta zuzendaritza-organo batzuk ditu, zenbaki bakoitzaren koordinazio zientifikoaz eta edizioaz arduratzen direnak.
- Argitalpen Taldea arduratzen da ebaluazio eta argitalpen-prozesuan originalak jasotzeaz eta haien jarraipena egiteaz. Prozesu horren osotasuna zaintzen du. Argitalpen Taldea, gutxienez, aldizkariaren zuzendariak eta saileko editore batek osatuko dute. Argitalpen Taldearen eraketan editore batek edo batzuek har dezakete parte, eta editore horiek aldizkarira barneratuz joango dira eta Saileko editoreen rola ere beteko dute, argitalpenaren egiturak hala eskatzen duenean. Argitalpen Taldea arduratuko da egileekin, ebaluatzaileekin, Erredakzio Kontseiluko kideekin eta Batzorde Zientifikoarekin komunikatzeaz. Talde hau aldizkariaren zenbaki arruntak edo bereziak editatzeko prozesu osoaz ere arduratuko da, ordena, aurkibidearen prestaketa eta aurre-inprimaketa barne.
- Erredakzio Kontseiluak Argitalpen Taldeari eta aldizkariaren zuzendariari lagunduko die eginkizun guztietan, eta, bereziki, proposatutako lanen jarraipenean (harrera, berrikuspene eta ebaluazioa, onarpena ala ez), baita argitalpenaren edukiak eta estiloa zehaztean ere (originalak aurkezteko arauak idatzi eta aldatzea, atalak sortu eta orientatzea, etab.). Erredakzio Kontseiluko kideak aldizkariarekin edo Eusko Ikaskuntzarekin lotura historikoa duten pertsonak izango dira, baita aldizkariak barne hartzen dituen gaietan adituak diren unibertsitateko irakasle-ikertzaileak ere. Kontseiluko kideak deitzen diren bileretara joango dira eta ebaluatzaileak bilatzen lagunduko dute, egokitzat jotzen diren zereginetan aholkatzeaz gain, arauak betetzen direla, aldizkariaren puntualtasuna eta aldizkakotasuna gainbegiraturaz.
- Nazioarteko izaeradun Batzorde Zientifikoa ospe handiko eta ibilbide luzeko aditu eta profesionalek osatuko dute, nazioarteko ikerketa-kaudimen zalantza-ezina erakusten dutenak, aldizkariarekin lotura instituzionalik izan gabe. Argitalpenean zorrotasuna inprimatuko dute, eta zenbaki arruntak eta monografikoak berrikusi beharko dituzte hobekuntzak proposatzeko. Aldizkariko ebaluazio eta auditoretza-prozesuetan lagundu ahal izango dute, eta artikuluen ebaluatzaile gisa parte hartu, beti pareetako bat kanpokoa bada. 41. zenbakitik aurrera (2023), Kanpoko Aholku Batzordea eratu izan da, ordezkariak akademikoak eta nazioarteko mugikortasuna izango dituenak. Batzorde hori **Zainak** aldizkariarekin eta Eusko Ikaskuntzarekin lotura instituzionalik ez duten kaudimen aitortuko profesionalek eta ikertzaileek osatzen dute, eta argitalpen-politika markatzailea ez ezik, aldizka ikuskatzailea zein ebaluatua izatera ere bideratuta dago.
- Ebaluatzaileak, Argitalpen Taldeak eta Erredakzio Kontseiluak izendatuko dituzte, Batzorde Zientifikoari entzun ondoren, erantzukizun hori bere gain hartzeko gai direla uste duten adituen artean. Zorrotasun zientifikoaz eta inpartzialtasunez jokatu beharko dute beren eginkizun, eskuduntza eta erabaki guztietan.
- Zuzendaria arduratuko da aldizkariaren organoak eta ordezkariak instituzionala koordinatzeaz komunitate zientifikoaren aurrean, eta Eusko Ikaskuntzarekiko harreman funtzionalez ere. Desadostasunak ebatzen saiatuko da, Erredakzio Kontseiluarekin eta Batzorde Zientifikoarekin batera. Horiek aldizkariaren erregularitasuna eta kalitatea handitzen, indexatzen eta nazioarteko datu-base berrietan sartzen, kalitate-zigiluak lortzen eta aintzatespen handiena ekarriko duten ekimenak lortzen lagunduko dute. Bat etortzeak eta antzekotasunak hautemateko ahalegina egingo da, originaltasun-estandarrei eutsiz.

FUNCIONES

- La revista **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía dispone de unos órganos de gestión y dirección, encargados de la coordinación científica y edición de cada número.
- El Equipo Editorial se ocupa de la recepción y seguimiento de los originales a lo largo del proceso de evaluación y publicación. Vela por la integridad de dicho proceso. El equipo Editorial estará conformado, como mínimo, por el/la Director/a de la revista así como un/a Editor/a o Editor/a de Sección. En su constitución pueden intervenir uno/a o varios/as editores/as que se irán incorporando a la revista, los/as cuales cumplirán el rol, de Editores/as de Sección, cuando la estructura de las mismas así lo requiera. El Equipo Editorial será el encargado de la comunicación con los/as autores/as, los/as evaluadores/as, los miembros del Consejo de Redacción y del Comité Científico. Este Equipo se encargará del proceso completo de edición de los números ordinarios o especiales de la revista, incluido el orden, la preparación del sumario y la pre-impresión.
- El Consejo de Redacción asistirá al Equipo Editorial y al Director de la revista en todas sus funciones, y especialmente en el seguimiento de los trabajos propuestos (recepción, revisión y evaluación, aceptación o no) así como en la definición de los contenidos y del estilo de la publicación (redacción y modificación de normas de presentación de originales, creación y orientación de las secciones, etc.). Los miembros del Consejo de Redacción serán personas con una vinculación histórica a la revista o a Eusko Ikaskuntza/ Sociedad de Estudios Vascos, además de personal investigador universitario experto en las materias que la revista abarca. Los miembros de la misma asistirán a las reuniones que se convoquen y colaborarán en la búsqueda de personas evaluadoras, además de asesorar en las tareas que se consideren pertinentes, supervisando el cumplimiento de normas, la puntualidad y periodicidad de la revista.
- El Comité Científico, de carácter internacional, lo integrarán personalidades y profesionales de reconocido prestigio y amplia trayectoria que demuestren una solvencia investigadora internacional indudable, sin vinculación institucional a la revista. Imprimirán rigor a la publicación y deberán revisar los números ordinarios y monográficos para la propuesta de mejoras. Podrán colaborar en procesos de evaluación y auditorías de la propia revista y participar como evaluadores/as de artículos, siempre y cuando uno de los pares sea externo. A partir del número 41 (2023), se incorpora un Consejo Asesor Externo, con representatividad académica y movilidad internacional en su composición, formado por profesionales y personal investigador de reconocida solvencia, sin vinculación institucional con la revista **Zainak** ni con Eusko Ikaskuntza/ Sociedad de Estudios Vascos, orientado a marcar la política editorial, así como someterla a evaluación y auditoría periódica.
- Los/as evaluadores/as se designarán por parte del Equipo Editorial y del Consejo de Redacción, oído en su caso el Comité Científico, de entre el personal experto en la materia que se considere capaz de asumir dicha responsabilidad. Deberán actuar con rigor científico e imparcialidad en todas sus atribuciones y decisiones al respecto.
- El/la Director/a se encargará de la coordinación de los órganos y representación institucional de la revista ante la comunidad científica, ocupándose de las relaciones funcionales con Eusko Ikaskuntza/ Sociedad de Estudios Vascos. Tratará de dirimir las desavenencias junto con el Consejo de Redacción y el Comité Científico, quienes contribuirán a la regularidad e incremento de la calidad de la revista, su indexación e inclusión en nuevas bases de datos internacionales, consecución de los sellos de calidad e iniciativas que redunden en su mayor reconocimiento. Se procurará la detección de coincidencias y similitudes, manteniendo los estándares de originalidad.

LES FONCTIONS

- La revue **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía a des organes de gestion et de direction, chargés de la coordination scientifique et de l'édition de chaque numéro.
- L'Équipe Éditoriale s'occupe de la réception et du suivi des originaux tout au long du processus d'évaluation et de publication. Il garantit l'intégrité de ce processus. L'Équipe Éditoriale sera composée, au moins, du directeur de la revue ainsi que d'un éditeur ou d'un rédacteur de Section. Dans sa constitution, un ou plusieurs rédacteurs qui seront intégrés à la revue peuvent intervenir, qui rempliront le rôle de rédacteurs de Section, lorsque leur structure l'exige. L'Équipe Éditoriale sera chargée de la communication avec les auteurs, les évaluateurs, les membres du Comité de Rédaction et du Comité Scientifique. Cette équipe sera en charge du processus complet d'édition des numéros réguliers ou spéciaux de la revue, y compris la commande, la préparation de la table des matières et la pré-impression.
- Le Comité de Rédaction assistera l'Équipe Éditoriale et le directeur de la revue dans toutes leurs fonctions, et notamment dans le suivi des travaux proposés (réception, revue et évaluation, acceptation ou non) ainsi que dans la définition des contenus et le style de la publication (rédaction et modification des règles de présentation des originaux, création et orientation des sections, etc.). Les membres du Comité de Rédaction seront des personnes ayant un lien historique avec la revue ou avec Eusko Ikaskuntza/ Société d'Etudes Basques, ainsi que des chercheurs universitaires experts dans les sujets traités par la revue. Les membres de celui-ci assisteront aux réunions convoquées et collaboreront à la recherche d'évaluateurs, en plus de conseiller dans les tâches jugées pertinentes, de superviser le respect des normes, la ponctualité et la périodicité de la revue.
- Le Comité Scientifique international sera composé de personnalités et de professionnels de prestige reconnu et d'une vaste expérience qui démontrent une incontestable solvabilité de la recherche internationale, sans lien institutionnel avec la revue. Ils feront preuve de rigueur dans la publication et devront revoir les numéros ordinaires et monographiques pour la proposition d'amélioration. Ils peuvent collaborer aux processus d'évaluation et aux audits de la revue elle-même et participer en tant que relecteurs d'articles, à condition que l'un des pairs soit externe. Depuis le numéro 41 (2023), un Conseil Consultatif Externe est constitué, avec représentation académique et mobilité internationale dans sa composition, composé de professionnels et de personnel de recherche reconnue, sans liens institutionnels avec la revue **Zainak** ou avec Eusko Ikaskuntza/ Société d'Etudes Basques, visait à définir la politique éditoriale, ainsi qu'à la soumettre à une évaluation et une audit périodiques.
- Les évaluateurs seront désignés par l'Équipe Éditoriale et le Comité de Rédaction, après audition du Comité Scientifique, parmi le personnel expert dans le domaine considéré comme apte à assumer cette responsabilité. Ils doivent agir avec rigueur scientifique et impartialité dans toutes leurs attributions et décisions à cet égard.
- Le directeur sera chargé de coordonner les organes et la représentation institutionnelle de la revue auprès de la communauté scientifique, s'occupant des relations fonctionnelles avec Eusko Ikaskuntza/ Société d'Etudes Basques. Il tentera de résoudre les désaccords avec le Comité de Rédaction et le Comité Scientifique, qui contribueront à la régularité et à l'augmentation de la qualité de la revue, à son indexation et à son inclusion dans de nouvelles bases de données internationales, à la réalisation des labels de qualité et aux initiatives qui en découlent dans sa plus grande reconnaissance. La détection des coïncidences et des similitudes sera recherchée, en maintenant les standards d'originalité.

FUNCTIONS

- **Zainak**. Cuadernos de Antropología-Etnografía has management and direction bodies, responsible for the scientific coordination and editing of each issue.
- The Editorial Team takes care of the reception and monitoring of the originals throughout the evaluation and publication process. It ensures the integrity of this process. The Editorial Team will be made up, at least, by the Director of the journal as well as a Section Editor. In its constitution, one or more editors who will be incorporated into the journal may intervene, who will fulfill the role of Section Editors, when their structure so requires. The Editorial Team will be in charge of communication with the authors, the evaluators, the members of the Editorial Board and the Scientific Committee. This Editorial Team will be in charge of the complete editing process of the regular or special issues of the journal, including the order, the preparation of the summary and the pre-printing.
- The Editorial Board will assist the Editorial Team and the Director of the journal in all their functions, and especially in the follow-up of the proposed works (reception, review and evaluation, acceptance or not) as well as in the definition of the contents and the style of the publication (drafting and modification of rules for the presentation of originals, creation and orientation of the sections, etc.). The members of the Editorial Board will be people with a historical connection to the journal or to Eusko Ikaskuntza/ Basque Studies Society, as well as university research staff who are experts in the subjects covered by the journal. The members of the same will attend the meetings that are called and will collaborate in the search for evaluators, in addition to advising in the tasks that are considered pertinent, supervising the fulfillment of norms, the punctuality and periodicity of the journal.
- The International Scientific Committee will be made up of personalities and professionals of recognized prestige and extensive experience who demonstrate an undoubted international research solvency, without institutional ties to the journal. They will print rigor to the publication and will have to review the ordinary and monographic numbers for the improvement proposal. They may collaborate in evaluation processes and audits of the journal itself and participate as reviewers of articles, as long as one of the peer reviewers is external. As of issue 41 (2023), an External Advisory Council is incorporated, with academic representation and international mobility in its composition, made up of professionals and research staff of recognized solvency, without institutional links with **Zainak** journal or with Eusko Ikaskuntza/ Basque Studies Society, aimed at setting the editorial policy, as well as subjecting it to periodic evaluation and audit.
- The evaluators or peer reviewers will be appointed by the Editorial Team and the Editorial Board, after hearing the Scientific Committee, from among the expert personnel in the field considered capable of assuming said responsibility. They must act with scientific rigor and impartiality in all their attributions and decisions in this regard.
- The Director will be in charge of coordinating the bodies and institutional representation of the journal before the scientific community, dealing with functional relations with Eusko Ikaskuntza/ Basque Studies Society. It will try to resolve the disagreements together with the Editorial Board and the Scientific Committee, who will contribute to the regularity and increase of the quality of the journal, its indexing and inclusion in new international databases, achievement of the quality seals and initiatives that result in its greatest recognition. The detection of coincidences and similarities will be sought, maintaining the standards of originality.

Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía N. 1 (1982) - N. 36 (2013) continuado por Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía N. 37 (2019)

1. CUADERNOS de Sección. Antropología-Etnografía. Prehistoria-Arqueología, 1. - Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1982. - 350 p.: il.; 24 cm. - ISBN: 84-7086-055-0
2. CUADERNOS de Sección. Antropología-Etnografía, 2. - Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1984. - 330 p.: il.; 24 cm. - ISBN: 84-86240-069
3. CUADERNOS de Sección. Antropología-Etnografía, 3. - Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1985. - 286 p.: il.; 24 cm. - ISSN: 0213-0297
4. HOMENAJE al Dr. José María Basabe / Gurutzi de Arregui y Azpeitia... [et al.]. - 421 p.: il.; 24 cm. - En: Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - N. 4 (D.L. 1987). - ISSN: 0213-0297. - ISBN: 84-86240-45-X
5. HOMENAJE al Dr. José María Basabe, 2 / Gurutzi de Arregui y Azpeitia... [et al.]. - 319 p.: il.; 24 cm. - En: Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - N. 5 (D.L. 1987). - ISSN: 0213-0297. - ISBN: 84-86240-46-8
6. ANTROPOLOGIA cultural = Antropología kulturala / José Antonio Ardanza... [et al.]. - Antropología cultural. Congreso de Antropología. II Congreso Mundial Vasco, Vitoria-Gasteiz, 1987. - 319 p.: map.: il.; 24 cm. - En: Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - N. 6 (D.L. 1988). - ISSN: 0213-0297. - ISBN: 84-86240-7-0
7. ANTROPOLOGÍA de una población medieval vizcaína. San Juan de Momotio. Garai / Isabel Arenal, Concepción de la Rúa. - Beca Agustín Zumalabe, 1987. - 97 p.: il.; 24 cm. - En: Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - N. 7 (D.L. 1990). - ISSN: 0213-0297. - ISBN: 84-87471-18-8
8. CUADERNOS de Sección. Antropología-Etnografía, 8. - Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1991. - 231 p.: il.; 24 cm. - ISSN: 0213-0297
9. NEKAZAL gizartea eta antzerki herrikoia Pirinioetako haran batean / Kepa Fdez. de Larrinoa. - 1991 Angel Apraiz Ikerketa Beka. - 195 or.: ir.; 24 cm. - Non: Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - 9. zkia. (1993). - ISSN: 0213-0297. - ISBN: 84-87471-55-2
10. HILARRIARI buruzko Nazioarteko IV. Kongresua = IV Congreso Internacional sobre la Estela Funeraria = IV Congrès International sur la Stèle Funéraire / Miguel Unzueta Portilla... [et al.]. - Congreso celebrado en Donostia, 1991. - 648 p.: il.; 24 cm. - En: Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - 10. zkia. (1994). - ISSN: 0213-0297. - ISBN: 84-87471-57-9
11. CUADERNOS de Sección. Antropología-Etnografía, 11. - Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1994. - 309 p.: il.; 24 cm. - ISSN: 0213-0297
12. ESTUDIO del somatotipo en la Comarca de Busturia / Esther Rebato, Javier Rosique. - Beca Agustín Zumalabe, 1992. - 77 p.: il.; 24 cm. - En: Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-SS. - N. 12 (1995). - ISSN: 0213-0297. - ISBN: 84-87471-87-0
13. CUADERNOS de Sección. Antropología-Etnografía, 13. - Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1995. - 319 p.: il.; 24 cm. - ISSN: 0213-0297
14. MENDIALDEKO bizimoduak = Comunidades de montaña = Sociétés de montagne / Kepa Fernández de Larrinoa... [et al.]. - 406 or.: ir.; 24 cm. - Non: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - 14. zkia. (1997). - Edukia: 1995ean Donostian eta 1996an Iruñean ospatutako antropología judunaldietan aurkeztutako ponentziak eta beste artikulak. - ISSN: 1137-439X. - ISBN: 84-89516-46-4
15. ARRANTZA komunitateak = Comunidades pesqueras = Communautés de pêche / Juan A. Rubio-Ardanaz... [et al.]. - 324 or.: ir.; 24 cm. - Non: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - 15. zkia. (1997). - Edukia: 1996ko azaroan Donostian ospatutako Antropología Jardunaldietan aurkeztutako ponentziak eta beste artikulak. - ISSN: 1137-439X. - ISBN: 84-89516-53-7

16. INVESTIGACIÓN bioantropológica en la población de Bizkaia / Esther Rebato... [et al.]. - 112 p.: gráf.; il.; 24 cm. - En: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - N. 16 (1998). - ISSN: 1137-439X
17. MENDIA, Gizartea eta Kultura = Montaña, Sociedad y Cultura = Montagne, Société et Culture / Josetxu Martínez Montoya...[et al.]. - 294 or.: ir.; 24 cm. - Non: Zainak. Cuadernos de antropología-etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - 17. zkia. (1998). - ISSN: 1137-439X. - ISBN: 84-89516-87-1
18. ERLIJO eta sinboloak = Religión y símbolos = Religion et symboles / [Roldan Jimeno Aranguren ed. lit.]. - 464 or.: ir.; 24 cm. - Non: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-SS. - 18. zkia. (1999). - ISSN: 1137-439X. - ISBN: 84-8419-985-1
19. INVITACIÓN a la antropología urbana / [José Ignacio Homobono ed. lit.]. - 260 p.: il.; 24 cm. - En: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - N. 19 (2000). - ISSN: 1137-439X. - ISBN: 84-8419-958-4
20. NUTRICIÓN, alimentación y salud: confluencias antropológicas / [Esther Rebato, Juan Antonio Rubio-Ardanaz eds. lits.]. - 289 p.: il.; 24 cm. - En: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-SS. - N. 20 (2000). - ISSN: 1137-439X. - ISBN: 84-8419-962-2
21. ARRANTZA eta Itsasoa Euskal Herrian = La Pêche et la Mer en Euskal Herria = La Pesca y el Mar en Euskal Herria / [Juan Antonio Rubio-Ardanaz ed. lit.]. - 510 or.: ir.; 24 cm. - Non: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - 21. zkia. (2002). - ISSN: 1137-439X. - ISBN: 84-8419-936-3
22. ZAINAK. Cuadernos de Antropología-Etnografía, 22. - Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2003. - 219 p.: il.; 24 cm. - ISSN: 1137-439X
23. Las CULTURAS de la ciudad, 1 / José Ignacio Homobono, Juan Antonio Rubio-Ardanaz eds. lits. - 654 p.: il.; 24 cm. - En: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - N. 23 (2003). - ISSN: 1137-439X. - ISBN: 84-8419-913-4
24. Las CULTURAS de la ciudad, 2 / José Ignacio Homobono, Juan Antonio Rubio-Ardanaz eds. lits. - 655-1141 p.: il.; 24 cm. - En: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - N. 24 (2003). - ISSN: 1137-439X. - ISBN: 84-8419-878-2
25. MAR y pesca: bases antropológicas del cambio tecnológico, económico y sociocultural / Juan Antonio Rubio-Ardanaz ed. lit. - 534 p.: il.; 24 cm. - Non: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - N. 25 (2003). - ISSN: 1137-439X. - ISBN: 84-8419-879-0
26. FIESTAS, rituales e identidades / Roldan Jimeno, José Ignacio Homonobo eds. lits. - 826 p.: il.; 24 cm. - En: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - N. 26 (2004). - ISSN: 1137-439X. - ISBN: 84-8419-894-4
27. ALIMENTACIÓN, Nutrición y Salud. La Imagen Corporal, entre la Biología y la Cultura / Esther M. Rebato ed. lit. - 339 p.: il.; 24 cm. - En: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - N. 27 (2005). - Contiene: las ponencias y comunicaciones presentadas en las II Jornadas de Antropología de la Alimentación, Nutrición y Salud: la Imagen Corporal, entre la Biología y la Cultura celebradas en Bilbao durante los días 14 y 15 de noviembre de 2003. - ISSN: 1137-439X. - ISBN: 84-8419-010-2
28. FORMAS de religiosidad e identidades / José Ignacio Homobono, Roldan Jimeno eds. lits. - 632 p.: il.; 24 cm. - En: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - N. 28 (2006). - Contiene: ponencias y comunicaciones presentadas en las III Jornadas de Antropología de la Religión: Religiosidad popular e identidades organizadas por Eusko Ikaskuntza en Pamplona durante los días 26 y 27 de noviembre de 2004 y otros trabajos de investigación. - ISSN: 1137-439X. - ISBN-10: 84-8419-045-5; ISBN-13: 978-84-8419-045-5
29. CULTURA y sociedades marítimas: prácticas específicas, sistemas técnicos, sociales y de representación / Juan Antonio Rubio-Ardanaz, Anton Erkoreka eds. lits. - 353 p.: il.; 24 cm. - En: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - N. 29 (2007). - Contiene: ponencias y comunicaciones presentadas en las V Jornadas de Antropología Marítima. Cultura y sociedad marítimas: recorridos y expectativas futuras organizadas por Eusko

Ikaskuntza en Portugalete (Bizkaia) durante los días 11 y 12 de noviembre de 2006. - ISSN: 1137-439X. - ISBN: 978-84-8419-133-9

30. USOS y costumbres en la alimentación / Esther Rebato ed. lit. - 256 p.: il.; 24 cm. - En: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donosita-San Sebastián. - N. 30 (2008). - Contiene: ponencias y comunicaciones presentadas en las III Jornadas de Antropología de la Alimentación, Nutrición y Salud: usos y costumbres en la alimentación organizadas por Eusko Ikaskuntza en Bilbao durante los días 6 y 7 de octubre de 2006. - ISSN: 1137-439X. - ISBN: 978-84-8419-158-2
31. CIUDADES globales y culturas locales, 1 / José I. Homobono Martínez, Isusko Vivas Ziarrusta eds. lits. - 648 p.: il.; 24 cm. - En: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donosita-San Sebastián. - N. 31 (2009). - ISSN: 1137-439X. - ISBN: 978-84-8419-187-2 (Tomo I). - 978-84-8419-189-6 (O.C.)
32. CIUDADES globales y culturas locales, 2 / José I. Homobono Martínez, Isusko Vivas Ziarrusta eds. lits. - 649-1320 p.: il.; 24 cm. - En: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donosita-San Sebastián. - N. 32 (2009). - ISSN: 1137-439X. - ISBN: 978-84-8419-186-9 (Tomo II). - 978-84-8419-189-6 (O.C.)
33. La ANTROPOLOGÍA marítima y el crisol de la maritimidad. Profesiones, economías, normativas, patrimonio y símbolos / Juan Antonio Rubio-Ardanaz, ed. lit. - 469 p.: il.; 24 cm. - En: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - N. 33 (2010). - ISSN: 1137-439X. - ISBN: 978-84-8419-206-0.
34. ALIMENTACIÓN y globalización / Esther Rebato, F. Xavier Medina eds. lit. - 577 p.: il.; 24 cm. - En: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - N. 34 (2011). - ISSN: 1137-439X. - ISBN: 978-84-8419-227-5.
35. ZAINAK. Cuadernos de Antropología-Etnografía, 35. - Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2012. - 245 p.: il.; 24 cm. - ISSN: 1137-439X. - En: www.eusko-ikaskuntza.org/es/zainak
36. Espacios públicos: usos, discursos y valores / José Ignacio Homobono, Isusko Vivas eds. lits. - 571 p.: il.; 24 cm. - En: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía / Eusko Ikaskuntza. - Donostia-San Sebastián. - N. 36 (2013). - ISSN: 1137-439X. - eISSN: 2443-9940. - ISBN: 978-84-8419-266-4. - En: www.eusko-ikaskuntza.eus/es/zainak
37. ZAINAK. Cuadernos de Antropología-Etnografía, 37. - Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza/ Sociedad de Estudios Vascos, 2019. - 157 p.: il.; 24 cm. - ISSN: 1137-439X. - eISSN: 2443-9940. - En: ojs.eusko-ikaskuntza.eus/index.php/zainak/index
38. ZAINAK. Cuadernos de Antropología-Etnografía, 38. - Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza/ Sociedad de Estudios Vascos, 2020. - 130 p.: il.; 24 cm. - ISSN: 1137-439X. - eISSN: 2443-9940. - En: ojs.eusko-ikaskuntza.eus/index.php/zainak/index
39. ZAINAK. Cuadernos de Antropología-Etnografía, 39. - Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza/ Sociedad de Estudios Vascos, 2021 - 160 p.: il.; 24 cm. - ISSN: 1137-439X. - eISSN: 2443-9940. - En: ojs.eusko-ikaskuntza.eus/index.php/zainak/index
40. ZAINAK. Cuadernos de Antropología-Etnografía, 40. - Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza/ Sociedad de Estudios Vascos, 2022 - 148 p.: il.; 24 cm. - ISSN: 1137-439X. - eISSN: 2443-9940. - En: ojs.eusko-ikaskuntza.eus/index.php/zainak/index
41. PAISAIEN errealitatetik: oratze artistiko, estetiko eta soziokulturala / Desde la realidad de los PAISAJES: abordaje artístico, estético y sociocultural / Ana Arnaiz, Xabier Laka Antxustegi, Isusko Vivas Ziarrusta, Juan A. Rubio-Ardanaz eds. - 230 p.: il.; 24 cm. - En: Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, 41. - Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza/ Sociedad de Estudios Vascos, 2023, ISSN: 1137-439X. - eISSN: 2443-9940. - En: ojs.eusko-ikaskuntza.eus/index.php/

H a r p i d e t z a o r r i a

B o l e t í n d e s u s c r i p c i ó n

B u l l e t i n d e s o u s c r i p t i o n

Izena eta deiturak / Nombre y apellidos / Nom et prénom.....

Erakundea / Institución / Institution.....

Helbide / Dirección / Adresse.....

Herria / Población / Ville.....

Probintzia / Provincia / Province.....

Posta kodea / Código postal / Code postal.....Tel.....Fax.....

NFZ-NFK-NAN / NIF-CIF-DNI.....E-mail.....

* OHARRA / NOTA / AVIS:

2013. urtetik aurrera, *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* ikerketako aldizkari zientifikoa formatu digitalean argitaratzen da, eta 37. zenbakiarekin (2019 urteari dagokiona) OJS edizio-sisteman sartu da erabat, nazioarteko al-dizkari elektronikoen plataformetan gero eta presentzia handiagoa duena, doan eta edizio kostuez ezer ordaindu gabe. Hala ere, harpideei zerbitzu hobekoak eskaintzeko, orri hau betetzea eta behean dagoen helbide elektronikora bidaltzea eskertzen da.

A partir del año 2013 *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* pasa a editarse en formato digital y con el número 37 (correspondiente a 2019) entra a formar parte plenamente del sistema de edición OJS, con una creciente presencia en las plataformas de publicaciones electrónicas científicas internacionales, gratuitamente y sin cargo alguno por costes de edición. No obstante, al objeto de ofrecer mejores servicios a los/as suscriptores/as, se agradecerá el envío de este boletín, una vez rellenado, a la dirección electrónica que se indica a continuación.

Depuis 2013, la revue scientifique *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* est une publication numérique et avec le numéro 37 (correspondant à 2019), elle est gérée par le système de gestion et publication OJS, avec un croissant accès sur les plateformes internationales de revues numériques scientifiques, gratuites des frais d'édition. Afin d'offrir de meilleurs services aux souscripteurs, nous vous remercions de bien vouloir envoyer ce bulletin d'information, une fois complété, à l'adresse électronique suivante.

zainakantropologiaetnografia@gmail.com

Aldizkari honen harpidedun izan nahi dut.....zenbakitik aurrera / Ruego me suscriban a la revista a partir del número..... / Prière de m'inscrire à la revue à partir du numéro.....

Data / Fecha / Date

Sinadura / Firma / Signature



EUSKO IKASKUNTZA
SOCIEDAD DE ESTUDIOS VASCOS
SOCIÉTÉ D'ÉTUDES BASQUES

Miramar Jauregia.
Miraconcha, 48. 20007 Donostia-SS.
Tel. 943 31 08 55
Fax 943 21 39 56
Internet: <http://www.eusko-ikaskuntza.eus>
E-mail: ei-sev@eusko-ikaskuntza.eus

ORIGINALAK AURKEZTEKO ARAUAK

1. Lanak **argitaragabeak** izango dira, beraz ez dute ez osorik ez horien zatiren bat argitaratuak izan behar.
 2. Lanak nazioarteko zientzia komunitatearen edozein hizkuntzatan igor daitezke, baina bereziki Euskal Herriko hiru hizkuntza ofizialetarik batean.
 3. Aldizkariaren Erredakzio Kontseiluak lan guztiei buruzko irizpena emango du. Horrez gain, Erredakzio Kontseilukoak ez diren **kanpoko bi aztertzailek (peer review)**, gutxienez, aztertuko dituzte lanok.
 4. Originalak euskarri informatikoan aurkeztu behar dira **Word programan** (PC edo Macintosh sistemetako edozeinetan), Arial 10 neurriko letra, lerroarte bakuna (espazio bat), orga itzultze bakarria para-grafo artean eta 2,5 cm-ko bazterra ezker, eskuin, goi eta behe aldeetan.
 5. Lanen luzera 20 orri ingurukoa izatea gomendatzen da, eta **gehienez 30 orri** izango dituzte. Orri guztiak zenbakituak izango dira, oharrez eta irudiz horniturikoak barne. Lanen luzera kontuan harturik, ez dira aurkibideak argitaratuko.
 6. Lehen orrialde batean ondokoak agertuko dira: 1. **izenburua** letra xehetan (izenburuazpi batez osatua, horren beharra izanez gero); 2. horren **ingelesezko itzulpena**; 3. egile edo egileen **bi abizenak eta izena** (bigarren ponte izenaren inisiala bakarrik); 4. **lanbide ezaupideak**, etxeko helbidea eta posta elektronikoa barne (unibertsitatea, ikerketa erakundeak, etab., argitalpenean agertuko den helbidea izango da); 5. harremanetarako **datu pertsonalak**, helbidea, telefonoa, faxa, posta elektronikoa, baldin eta lanbide ezaupideetan agerturikoak ez badira; 6. lanaren amaiera data.
 7. Lanek **laburpen** adierazgarri bat eramango dute, **120-130 hitzekoa gehienez**. Halaber, giltza-hitzak izango dituzte (zortzi gehienez), garrantziaren arabera ordenatuak.
 8. Testuaren antolaketa egokiari begira, ongi bereiziriko **ataletan** zatituko da, hartarako zifra arabiarak bakarrik erabiliz, ondoz ondoko maila zenbakidunetan: 1. (Letra larriak-letra lodia), 1.1. (Letra xeheak-letra lodia), 1.1.1. (Letra xeheak), 1.1.1.1. (Letra xeheak-letra etzana). Ez dira zifra erromatarrekin edo letrekin nahasi behar.
 9. Irudiak, grafikoak, taulak, etab. **euskarri informatikoan** aurkeztuko dira (TIFF edo JPEG formatua, 300 dpi-ko bereizmena gutxienez). Eskuzko idatziak eta fotokopiak alde batera utzi behar dira eta ez dira onartuko. Erreprodukzioa egin ahal izateko behar bezain handia izango da irudien tamaina (10/15 cm gutxienez).
- Irudiek ondoz ondoko **zenbakiak** eraman beharko dituzte sail bakar batean eta aurretik "Irudia" (edo horren laburdura), dagokion oin edo idazkunarekin eta testuan non kokatzen den adierazten dela. Orri bereiz batean irudi guztien zerrenda jarriko da, ondokoak agertuko direla: 1. irudi zenbakia, 2. oina edo idazkuna, 3. noizkoa den, 4. egilea, 5. jatorria (artxiboa, argitalpena, etab.), 6. argitaratzeko baimena (egilearenak ez diren kasuetan).
- Grafikoak eta taulak **Worden sarturik** joango dira. Taulak egiteko ez dira tabuladoreak erabili behar, eta bai programa horren taula aukera.
10. Aipuak **komatxoan artean** eta testuan integraturik joango dira, gehienez bi lerro luze izango direnean. Aipu luzeagoetarako letra tamaina txikiagoa erabiltzea gomendatzen da, paragrafotik berezita eta paragrafo koskatuan.
 11. Oharrek ondoz ondoko zenbakiak izango dituzte, eta **orri azpian** kokatuko dira.
- Bibliografia **oharpen laburtuaren arauak** errespetatuko dira (ISO 690, UNE 50-104 erreferentzia bibliografikoak). Hau da: abizenak (letra larriz), egilearen izena. Izenburua (letra etzanez), argitalpen zenbakia, hiria: argitaletxea, urtea; orriak.
- BIDANIA ARREOLA, Mikel. *Artesanía y artesanos vascos*, 1. arg. Bilbao : Ed. Vasconia, 1979; 422. or.
- Erreferentzia bibliografia unitate handiago baten zatia denean, "In:" preposizioa erabiliko da.
- ZAMORA ELICEGUI, José A. "Piedad y venganza". In: *Anuario de Estudios Éticos*, 2 zkia., 1981. Salamanca: Universidad, 1982; 123-134 or.
12. Arau hauek ez betetzeak lana ez argitaratzea ekar dezake.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1. Los trabajos serán **inéditos**, por lo que no habrán sido publicados total ni parcialmente.
 2. Podrán ser remitidos en cualquiera de las lenguas de la comunidad científica internacional, pero especialmente en las tres oficiales de Euskal Herria.
 3. Todos los trabajos serán sometidos a la consideración del Consejo de Redacción de la revista y serán evaluados, por al menos, **dos evaluadores externos (peer review)** ajenos al Consejo de Redacción.
 4. Los originales deberán presentarse en soporte informático, en **programa word** (que podrá ser en cualquiera de los sistemas PC o Macintosh), tipo de letra Arial, cuerpo 10, interlineado sencillo (un espacio), un retorno entre párrafos y con los márgenes izda., dcho., super. e infer. de 2,5 cm.
 5. Se recomienda que la **extensión máxima** de los trabajos sea en torno a las 20 páginas siendo la **máxima de 30 páginas**. Todas las páginas deberán ir numeradas, incluyendo las de notas y figuras. Teniendo en cuenta las extensiones de los trabajos no se publicarán sus índices.
 6. En una hoja de portada se hará constar: 1. **título** en minúsculas (complementado si es preciso con un subtítulo) 2. su **traducción al inglés**, 3. **dos apellidos y nombre** del autor o autores (el segundo nombre de pila sólo en inicial), 4. **filiación profesional**, domicilio incluido y correo electrónico (universidad, entidades de investigación, etc..., es la dirección que aparecerá en la publicación), 5. **datos personales de contacto**, domicilio, teléfono, fax, correo electrónico, en caso que sean distintos a la filiación profesional, 6. fecha de conclusión del trabajo.
 7. Los trabajos se acompañarán de un **resumen** indicativo que no excederá de **120-130 palabras**. Se incluirá asimismo la mención de las palabras-clave (no más de ocho) ordenadas en función de su importancia.
 8. Para una correcta disposición del texto, se dividirá en **partes** perfectamente diferenciadas, empleando sólo cifras arábigas y en niveles numerados consecutivamente 1. (Mayúsculas-negrita), 1.1. (Minúsculas-negrita), 1.1.1. (Minúsculas), 1.1.1.1. (Minúsculas- cursiva). No deben mezclarse con cifras romanas o con letras.
 9. Las ilustraciones, gráficos, tablas, etc. se presentarán en **soporte informático** (formato TIFF o JPEG a 300 ppp. de resolución mínima). La escritura manual y las fotocopias, que no serán admitidas. Su tamaño ha de ser lo bastante amplio como para permitir su reproducción (mínimo 10/15 cm).
Las ilustraciones irán **numeradas** correlativamente en una sola seriación y precedidas de la palabra "Figura" (o su abreviatura), con el pie o leyenda correspondiente indicando su ubicación en el texto. Se aportará en hoja aparte una relación de todas las ilustraciones indicando: 1. nº de figura, 2. pie o leyenda, 3. fecha de la toma, 4. autor, 5. procedencia (archivo, publicación etc.), 6. autorización de publicación (en los casos que no sean del autor).
Los gráficos y las tablas irán **insertados en word**. Para la realización de las tablas no deben utilizarse los tabuladores, sino la opción de tabla del mismo programa.
 10. Las citas irán **entrecorilladas** e integradas en el texto cuando no pasen de dos líneas. Para citas más extensas se debe emplear un cuerpo menor, separándolas del párrafo y en párrafo sangrado.
 11. Las notas se numerarán de forma correlativa con cifras arábigas, y se ubicarán **a pie de página**.
Se respetarán las normas de anotación bibliográfica abreviada (Referencias bibliográficas ISO 690, UNE 50-104). Es decir: apellidos (en mayúscula), nombre del autor. Título (en cursiva), número de edición, ciudad : editorial, año; páginas.
- BIDANIA ARREOLA, Mikel. *Artesanía y artesanos vascos*, 1ª ed. Bilbao: Ed. Vasconia, 1979; 422 p.
- Se utilizará la preposición "En:" cuando la referencia forma parte de una unidad bibliográfica mayor.
- ZAMORA ELICEGUI, José A. "Piedad y venganza". En: *Anuario de Estudios Éticos*, nº 2, 1981. Salamanca : Universidad, 1982; pp. 123-134.
12. Se considera necesario el cumplimiento de estas normas para la publicación.

NORMES POUR LA PRESENTATION DES ORIGINAUX

1. Les travaux seront **inédits**, ils ne doivent donc pas avoir été publiés ni totalement ni partiellement.
 2. Ils pourront être remis en n'importe quelle langue de la communauté scientifique internationale, mais spécialement dans l'une des trois langues officielles d'Euskal Herria.
 3. Tous les travaux seront soumis à la considération du Conseil de Rédaction de la revue et seront évalués par, au moins, **deux évaluateurs externes (peer review)** au Conseil de Rédaction.
 4. Les originaux devront être présentés sur support informatique, **programme word** (qui pourra être dans n'importe lequel des systèmes PC ou Macintosh), type de lettre Arial, corps 10, interligne simple (un espace), un retour entre les paragraphes et avec les marges gauche, droite, supérieure et inférieure de 2,5 cm.
 5. Il est recommandé que **l'extension maximale** des travaux soit d'environ 20 pages, **30 pages au maximum**. Toutes les pages devront être numérotées, y compris celles de notes et de figures. Compte tenu de l'extension des travaux, leurs index ne seront pas publiés.
 6. Sur une page de couverture on fera figurer: 1. **le titre** en minuscules (accompagné au besoin d'un sous-titre), 2. sa **traduction en anglais**, 3. **deux noms de famille et prénom** de l'auteur ou des auteurs (seulement l'initiale du second prénom), 4. **données professionnelles**, y compris domicile et courrier électronique (université, organismes de recherche, etc..., c'est l'adresse qui figurera sur la publication), 5. **données personnelles de contact**, domicile, téléphone, fax, courrier électronique, au cas où elles seraient différentes des données professionnelles, 6. date de conclusion du travail.
 7. Les travaux seront accompagnés d'un **résumé** indicatif qui ne dépassera pas **120-130 mots**. Les mots-clés (pas plus de huit) seront également inclus, ordonnés en fonction de leur importance.
 8. Pour une correcte disposition du texte, il sera divisé en **parties** parfaitement différenciées, en utilisant seulement des chiffres arabes et en niveaux numérotés consécutivement 1. (Majuscules-caractères gras), 1.1. (Minuscules-caractères gras), 1.1.1. (minuscules), 1.1.1.1. (Minuscules-italiques). On ne devra pas mélanger avec des chiffres romains ou des lettres.
 9. Les illustrations, graphiques, tableaux, etc. seront présentés sur **support informatique** (format TIFF ou JPEG à 300 ppp. de résolution minimale) L'écriture manuelle et les photocopies ne seront pas admises. Leurs dimensions seront assez importantes pour permettre leur reproduction (minimum 10/15 cm).
Les illustrations seront **numérotées** corrélativement en une seule sériation et précédées du mot "Figure" (ou son abréviation), avec la légende correspondante indiquant son emplacement dans le texte. On fournira sur une feuille à part une liste de toutes les illustrations en indiquant : 1. le numéro de la figure, 2. la légende, 3. la date de la prise, 4. l'auteur, 5. la provenance (archives, publication etc.), 6. l'autorisation de publication (au cas où elles ne seraient pas de l'auteur).
- Les graphiques et les tableaux seront **insérés dans word**. Pour la réalisation des tableaux on ne doit pas utiliser les tabulateurs, mais l'option de tableau du programme lui-même.
10. Les citations figureront **entre guillemets** et seront intégrées dans le texte lorsqu'elles ne dépasseront pas deux lignes. Pour les citations plus longues on devra utiliser un corps de lettre inférieur, séparées du paragraphe et paragraphe en retrait.
 11. Les notes seront numérotées de façon corrélatrice avec des chiffres arabes, et seront placées **en bas de page**.

On respectera les normes d'annotation bibliographique abrégée (Références bibliographiques ISO 690, UNE 50-104). C'est-à-dire : Noms (en majuscule), prénom de l'auteur. Titre (en italique), numéro d'édition, ville : éditions, année ; pages.

BIDANIA ARREOLA, Mikel. *Artesanía y artesanos vascos*, 1ère ed. Bilbao : Ed. Vasconia, 1979; 422 p.

On utilisera la préposition "Dans:" lorsque la référence fait partie d'une unité bibliographique plus grande.

ZAMORA ELICEGUI, José A. «Piedad y venganza». Dans : *Anuario de Estudios Éticos*, n° 2, 1981. Salamanca : Université, 1982 ; pp. 123-134.

12. Le respect de ces normes est nécessaire pour la publication.

REGULATIONS FOR THE PRESENTATION OF ORIGINALS

1. Work will be **unedited**, which means it will not have been published in its totality or partially.
2. It can be submitted in any of the international scientific community's languages, but especially in the Basque Country's three official languages.
3. All work submitted will be presented to Editing Board of the magazine for their consideration and will be sent to, at least, **two external assessors (peer review)** for their evaluation.
4. The original must be presented electronically, in **word format** (which can be in either PC or Macintosh format), Arial size 10 font, single-spaced, no space between paragraphs and 2.5 cm margins to the left, right, bottom and top. Two copies on standard ISO 216.
5. It is recommended that the maximum length of the work be around 20 pages the **maximum being 30 pages**. All pages must be numbered, including the notes and figures. Taking into account the length of the works, the contents will not be published.
6. The title page will contain: 1. the **title** in lower-case (complimented if necessary with a subtitle), 2. its **translation into English**, 3. the **two surnames and name** of the author or authors (in the case of a second name only the initial), 4. **professional affiliation**, address including e-mail (university, investigation bodies, etc..., is the address that appears on the publication), 5. **personal contact** information, address, telephone fax, e-mail, in case they differ from the professional affiliation, 6. completion date of the work.
7. Works will be accompanied by a **summary** that will not exceed **120-130 words**. Key words will also be included (no more than eight) in order of their importance.
8. For a correct layout of the text, it will be divided into three perfectly differentiated **parts**, using solely Arabic numerals and in consecutive numbered levels 1. (Upper case bold), 1.1. (Lower-case bold), 1.1.1. (Lower-case), 1.1.1.1. (Lowercase italics). They must not be mixed with Roman numerals or letters.
9. The illustrations, graphics, tables, etc. will be presented in **electronic format** (TIFF or JPEG format at 300 ppp resolution minimum). Handwriting and photocopies will not be accepted. Its size must be sufficiently big to permit its reproduction (minimum 10/15 cm).

The illustrations will be **numbered** sequentially in a single series and preceded by the word "Figure" (or its abbreviation), with the corresponding note or legend indicating its location in the text. A separate page will contain a relation of all the illustrations indicating: 1. number of the figure, 2. note or legend, 3. date taken, 4. author, 5. source (archive, publication, etc.), 6. publication's authorization (in the case where it is not the author's).

The graphics and tables will be **inserted into word**. To create the tables, tabs must not be used, but instead the program's table option must be used.
10. The quotes will be in **inverted commas** and integrated into the text when they are less than two lines. For longer quotes, a smaller font size must be used, separating them from the paragraph and indented.
11. The notes will be numbered sequentially in Arabic numerals and will be located **at the foot of the page**.

The rules of bibliographic abbreviation will be respected (ISO 690 bibliographic references, UNE 50-104). This is to say: surnames (in Upper case), name of the author. Title (in italics), edition number, city: editorial, year; pages.

BIDANIA ARREOLA, Mikel. *Artesanía y artesanos vascos*. Bilbao: Ed. Vasconia, 1979; 422 p.

The "In:" preposition will be used when the reference is part of a larger bibliographic unit.

ZAMORA ELICEGUI, José A. "Piedad y venganza". In: *Anuario de Estudios Éticos*, nº 2, 1981. Salamanca: Universidad, 1982 ; pp. 123-134.
12. It is considered necessary to comply with these regulations to publish.

