



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master



Ana Moya. Registro de existencia. 2011.

Título:
REGISTRO DE EXISTENCIA

Autor/a: Ana Moya Gallego.
Tutor/a: Antonio Rabazas Romero.

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:
Estrategias de identidad: cuerpo, memoria y lugar en la creación artística contemporánea.
DERIVAS URBANAS. INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN EL TERRITORIO.
Departamento Dibujo I.

Convocatoria: Septiembre.
Año: 2011



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master

Título:
REGISTRO DE EXISTENCIA

Autor/a: Ana Moya Gallego.
Tutor/a: Antonio Rabazas Romero.

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:
Estrategias de identidad: cuerpo, memoria y lugar en la creación artística contemporánea.
DERIVAS URBANAS. INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN EL TERRITORIO.
Departamento Dibujo I.

Convocatoria: Septiembre.
Año: 2011

Índice

0. Introducción.....	9
1. Planteamiento del proyecto.....	10
2. Marco teórico y referencial.....	12
2.1 Ruina y memoria como vínculo entre experiencia y espacio.....	13
2.2 La casa: conceptos relacionados.....	30
2.3 Algunas reflexiones sobre el recorrido.....	45
3. Descripción técnica del proyecto.....	52
3.1 Intervenciones y proceso documental.....	53
3.1.1 Imagen / fotografía.....	53
3.1.2 Objeto /muestra.....	55
3.1.3 Texto / testimonio.....	56
3.1.4 Intervenciones.....	58
3.2 Clasificación y archivo.....	62
3.3 Ficha técnica de la obra.....	65
4. Conclusiones.....	67
5. Bibliografía.....	69

Resumen

El presente documento muestra un detallado análisis del proyecto artístico *Registro de existencia*, elaborado como una reflexión teórica que profundiza tanto en el proceso como en el resultado de la obra. Un proyecto de arqueología urbana configurado por 85 casos prácticos en los que se intenta reconstruir la vida interior acontecida en algunos de los espacios domésticos deshabitados de nuestro país; elaborados a partir de fotografías, objetos y testimonios recogidos en las intervenciones transcurridas durante once meses de trabajo de campo. Una exploración del entorno que se expone a modo de archivo y que certifica la existencia de un escenario ya desvanecido. La investigación que se desarrolla a partir de él, establece en primer lugar un marco de referencia integrado por conceptos como: la memoria como vínculo entre experiencia y espacio, el significado de casa, espacio habitado e intimidad y algunas nociones sobre el recorrido, como continuo tránsito entre espacio físico y espacio simbólico; además de analizar el trabajo y el discurso de algunos artistas como ejemplo práctico. Para profundizar con todo ello en algunas consideraciones tales como: la construcción de la experiencia artística a través del recorrido, el proceso documental como resultado final y material único y la relación del hombre con la deconstrucción de su paisaje más inmediato.

Palabras clave: casa, recorrido, ruina, proceso, archivo, testimonio

Abstract

This document presents a detailed analysis of the art project *Registro de existencia*, developed as a theoretical reflection that deepens both the process as the result of the work. A project of urban archeology set of 85 practical cases in which attempts to reconstruct the inner life which occurred in some of the uninhabited domestic spaces of our country; made from photographs, objects and testimonies collected in the eleven months elapsed interventions work field. An exploration of the environment that is exposed as a file and certifying the existence of a vanished stage. The research developed from it, first establishes a reference framework composed of concepts such as: the memory as a link between experience and space, the meaning of home, living space and privacy and some notions about the travel, as a continuous transition between physical space and symbolic space; in addition to analyzing the work and the discourse of artists such as practical example. For further with all this in some respects such as: the construction of the artistic experience throughout the travel, the documentary process as the final result and unique material and man's relationship with the deconstruction of the immediate landscape.

Keywords: home, travel, ruin, process, file, testimony

0. Introducción

Transitar el espacio físico o simbólico en el lenguaje artístico conlleva la aceptación de un proceso continuo, desde el punto de partida de las primeras reflexiones hasta la representación del proyecto una vez finalizado. Es por ello que, en el caso que nos ocupa, este mismo proceso da lugar a la construcción de la experiencia artística a través del recorrido, llegando a ser el único registro de una actividad que se sustenta principalmente en la interacción con los habitantes que circulan alrededor de un eje común.

Registro de existencia no es una mirada desde el exterior al objeto de análisis, sino que invita a adentrarse en la esfera íntima de cada lugar, cuyos límites son tantos como tantas veces se puede reconstruir una historia. En definitiva, este proceso es algo más que una mera exploración del entorno: es una interpretación de las personas y las relaciones sociales que se establecen en un contexto local concreto, a menudo compartido por los agentes que intervienen en el proceso, en un tiempo que se cuestiona el pasado a través de la memoria y el conocimiento.

El proyecto se encuentra fundamentado en una larga serie de experiencias empíricas y personales, y a consecuencia de esto, el proceso queda expuesto de manera inexorable al filtro de un conjunto de voces que, como un mosaico de anotaciones en un cuaderno de viaje, conforman un solo punto de vista a partir del recorrido realizado durante el trabajo de campo que tuvo lugar en el espacio comprendido entre enero de 2010 y finales de noviembre de ese mismo año, un recorrido que fue tomando forma (física y teórica) de manera progresiva a partir de los hechos que acontecieron en el mismo viaje.

1. Planteamiento del proyecto

El objetivo principal del proyecto es la obtención de un archivo constituido por la reconstrucción de ciertos espacios domésticos desaparecidos o en ruinas, experimentando con el poder de evocación de diferentes estratos de la memoria.

Uno de los ejes de la investigación se centra en la vida interior que se desarrolló en cada núcleo concreto objeto de análisis y su reconstrucción formulada a través de las experiencias que tuvieron lugar durante los once meses en los que se desarrolló el trabajo de campo.

Los lugares que forman parte de este proyecto, en muchas ocasiones quedan supeditados a una política de expansión territorial que se activa con el tiempo, siendo asimismo objeto de nuevos planeamientos urbanos. Estos lugares en su mayoría pequeñas poblaciones resignadas a constantes migraciones, se encuentran inevitablemente influenciados y conectados con las personas que conviven en ellos, a través de los acontecimientos que se suceden a su alrededor, estableciendo fuertes vínculos asociativos entre los objetos y los lugares que forman parte del escenario cotidiano de nuestras ciudades.

Esta arqueología urbana requiere, en definitiva, una línea de trabajo específica y coherente con sus características técnicas, una reproducción que se activa a través de la secuencia mecánica, un tránsito que va del objeto al soporte de la información. El archivo que se muestra representa el “ahora” de un escenario urbano que en el momento de su muestra al público, ya ha expirado: un sistema de memoria material que se genera a través de la plasmación de la memoria personal y a su vez intangible, que juega con el recuerdo y con la acción corrosiva del tiempo a varios niveles: del objeto con sus agentes, y del proyecto (objeto y agentes transformados) con el espectador. Conformando con todo ello, un continente para un contenido que especula con las hipótesis que se ciernen sobre ciertos lugares, tan comunes y, a la vez, tan concretos.

Un segundo objetivo pretende mostrar una reflexión acerca de la compleja realidad social y de los fenómenos específicos que se filtran como afecciones en la arquitectura, entendida como una pantalla física cuya memoria es casi sincrónica a su actualidad. Deshechos, testimonios y lugares sin valor que, como restos del pasado, ponen de manifiesto lo que no puede ser recuperado. Cada fragmento es la huella de una historia cuya verdad ya no podremos conocer, sepultadas en la pátina de un tiempo que no volverá.

Con este trabajo sólo se pretende construir otro relato, totalmente subjetivo, con un punto de vista unificado a través de la conjunción de múltiples voces. Aún así, confío en que esta “puesta en escena” particular suscite una reflexión más general sobre recorrido y el viaje, aquí desplegados.

2. Marco teórico y referencial

En este capítulo se ha procurado profundizar en los conceptos y teorías predominantes que surgen del pormenorizado análisis del presente proyecto, del mismo modo que se han considerado tanto los antecedentes teóricos como los procesos artísticos cuyos planteamientos se relacionan estrechamente con la obra realizada.

Para la correcta contextualización de nuestro proyecto, hemos creído interesante, articular en este apartado una serie de estudios de caso sobre los que se ha profundizado en mayor o menor medida. Un marco de referentes que se presenta a continuación y que se encuentra integrado por tres subcapítulos, desglosados ampliamente.

La ruina y la memoria como vínculo entre experiencia y espacio, La casa: conceptos relacionados y Algunas reflexiones sobre el recorrido, hacen referencia a artistas como Robert Smithson, Louise Bourgeois y Sophie Calle; aludiendo a algunas de sus obras mas representativas, que se encuentran vinculadas al proyecto y que servirán de apoyo para exponer algunas de las reflexiones.

2.1 Ruina y memoria como vínculo entre experiencia y espacio.

Para establecer una lectura completa del contexto teórico y del desarrollo del proyecto, es necesario destacar el paso del tiempo como uno de los conceptos determinantes, debido a su implicación simbólica y material a lo largo de los casos recopilados. Los estratos de pensamiento englobados en él surgen como resultado de una reflexión acerca de la ruina en nuestro paisaje inmediato. Una ruina cotidiana que resulta especialmente atrayente por su proximidad. Vestigios urbanos que reconstruimos uno por uno apoyados en la interpretación de la comunidad que los rodea.

Uno de los datos mas representativos del que partimos para esbozar la base narrativa del proyecto es la elección de espacios que permanecen gracias a las personas que los sustentan a través de su memoria y el recuerdo. Normalmente, estas historias carecen de interés para cualquier persona, menos para el que convive con ellas o mantiene alguna relación con las mismas, ya sea afectiva o simplemente testimonial.

Estas historias marcan de alguna manera parte de su historia personal y la simple contemplación de los espacios les provoca el recuerdo, la distorsión o incluso la modificación de ese vínculo que persiste después incluso de quedar sólo su vacío; al menos, un vacío físico, visual; hechos que, lejos de ser imperceptibles, instituyen un código dentro de cada comunidad.

El registro en imagen de los espacios concretados comienza como dispositivo inicial de representación: son las instantáneas de una supuesta vacuidad que pasará a convertirse en el recuerdo vivo, como si ese recuerdo funcionara a partir de un pasado en el que las ruinas nunca hubieran tenido cabida. En cualquier caso, las imágenes precisan de esa experiencia que las complete y que las dote de sentido; y es entonces cuando los iconos del tiempo venidos de la memoria pasan a convertirse en historias.



Ilustración 1: *Registro de existencia, (detalle) fotografía, 2010.*

Las casas deshabitadas son objeto de una fascinación incomprensible: una casa en ruinas esconde siempre mucho más de lo que enseña, por mucho que sus muros descompuestos nos lleguen a mostrar la naturaleza muerta que mora casi a la intemperie, en lo “poco” que queda de su interior.

Las casas abandonadas son como todas aquellas historias olvidadas que regresan al imaginario colectivo en el momento más inesperado. Si se piensa detenidamente, una casa en ruinas puede incitar reflexiones mucho más profundas que muchísimos de los conjuntos arquitectónicos que podemos encontrar a lo largo de ciudades o pueblos.

La mera contemplación supone una extrañeza en sí misma, solamente por la sugestión que produce observar la destrucción de un edificio que bien podría ser el nuestro y que no hace sino enfatizar el significado efímero del espacio material que se encuentra ligado al espacio íntimo.

Las piedras a la deriva, los ladrillos descubiertos y los jirones de papel que alguna vez cubrieron las paredes de una habitación, tienen también una voz propia que nos habla de las personas que las habitaron y que dejaron su huella a merced del paso del tiempo, porque estas ruinas del presente no

son solamente el fiel reflejo de los cambios sociales o políticos que se suceden en la historia; son el resultado estructural del sentido destructor que caracteriza al ser humano, pues las ruinas de nuestro presente, como define Olivares, R. (2006-2007) «...han perdido toda su carga simbólica, no proceden del pasado ya que no hay tiempo entre ruina y nosotros mismos, son las ruinas de nuestro presente, la terrible tragedia de la destrucción en sí misma»¹. Que como también describe Smithson, R. (2006) en su foto-ensayo *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*:

Esto es lo contrario de la “ruina romántica”, porque los edificios no caen en ruinas después de haber sido construidos sino que crecen hasta la ruina conforme son erigidos.²

La reflexión que se plantea a continuación dialoga sobre la presencia de la ruina en diferentes estratos de nuestra cultura y cómo distintos artistas han encontrado en este hecho un lugar idóneo para crear su particular lectura, ya sea documentándola o interviniéndola. Sin embargo, no sería del todo acertado relacionar exclusivamente esta idea con el pensamiento contemporáneo.

En el Renacimiento encontramos los primeros indicios de esa búsqueda como categoría simbólica, producto de su adaptación como un elemento representativo en el arte (especialmente en la poesía y en la pintura), la incorporación de la presencia omnisciente del pasado como parte integrante del presente. Por ello, la ruina clásica tan apreciada en occidente y tan vigente en cada una de las representaciones artísticas que tejen el almacén de nuestra historia cultural, funciona como mecanismo integrador de la memoria en los espacios continentales de todas aquellas historias cimentadas a partir de hechos verdaderos, conjeturas supuestas o mitos, casi como la misma Historia.

¹ OLIVARES, R. (Noviembre 2006 / Enero 2007). “La incomprensible belleza de la tragedia”. En: EXIT. Nº. 24. *Ruinas*. Madrid.

² SMITHSON, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 27.



Ilustración 2: *Adoración de los Reyes Magos*, Sandro Botticelli, 1482.

La obra de Smithson además de sus escritos, alberga un continuo interés por el tiempo y el espacio como ficciones de una elasticidad inmensa, sobre el que reflexiona en uno de sus textos publicado en 1968 llamado: *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*.

A muchos les gustaría olvidarse totalmente del tiempo, porque oculta el principio de la muerte (todo artista auténtico lo sabe). Flotando en este río temporal se encuentran los restos de la historia del arte, pero el “presente” no puede sostener las culturas de Europa, ni siquiera las civilizaciones arcaicas o primitivas; debe explotar en su lugar las mentes prehistórica y poshistórica; debe adentrarse en los lugares donde los futuros remotos se encuentran con los pasados remotos.³

Su trayectoria, que se desarrolla en plena redefinición de las prácticas artísticas, no establece una continuidad literal, ya que a lo largo del tiempo su obra sufrió una transformación, que dio paso del objeto, a la escultura entendida como lugar. En relación al significado de ruina contemporánea sobre el que se basa el trabajo de campo desarrollado, parece especialmente importante hacer alusión a dos obras del artista

³ VV.AA. (1993). “Una sedimentación de la mente: Proyectos de tierra”. En: *Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM. p.132.

norteamericano que dirigen su continuo interés hacia este concepto, además de abordarlo a partir de la creación de una narrativa personal que interviene como reflexión sobre el paisaje. *Un recorrido por los Monumentos de Passaic, Nueva Jersey y Hotel Palenque* suponen, dentro de la obra de Smithson, dos ejemplos esclarecedores sobre la importancia que el artista otorga al llamado despojo del progreso y a la fascinación por el paisaje entrópico, que acompañó finalmente toda su obra.

El origen de *Hotel Palenque* (1969-1972) es fruto de las 31 diapositivas tomadas en un viejo hotel de la península del Yucatán, que sustentaron visualmente la conferencia impartida a estudiantes de arquitectura en la Universidad de Utah. Este espacio, que cautivó a Smithson de manera notable, refleja una obra en construcción y una ruina contemporánea, que además ejemplifica la prueba de un proceso de destrucción y renovación al mismo tiempo.

El artista define *Hotel Palenque* como un edificio ubicado en un punto muerto entre la construcción y la ruina, carácter que imposibilita saber cuándo comenzó su edificación, pero aún más difícil saber cuándo terminó. Un ejercicio de observación directa en el que Smithson ejemplifica la dislocación del significado, el trabajo de demolición de espacio-tiempo.



Ilustración 3: *Hotel Palenque*, Robert Smithson, 1969-1972.

Las columnas sin techo, los pasillos, el cemento, materiales de construcción tirados por todas partes, el salón de baile desierto y la piscina vacía, son algunos de los detalles que recoge en sus imágenes a color. Fotografías que desvelan las propiedades estéticas que en su opinión contienen los escombros y deshechos, un dato sobre el que Gilchrist, M. y Lingwood, J. (1993) destacan en uno de sus textos sobre el artista.

El cambio y la decadencia no sólo son inevitables sino que han de ser aceptados, incluso abrazados. Mientras que las mentes de tiempos pasados, la mente medieval, por ejemplo, retrocedían horrorizadas ante la idea de la decadencia y la descomposición, [...] en lugar de mirar más allá para ver como se transforma la corrupción, Smithson nos insta no sólo a 'aceptar la situación "entrópica", sino también a "aprender a incorporar aquellas cosas que parecen feas".⁴



Ilustración 4: *Interior de casa abandonada*, 2010.

Por otro lado, para abordar este planteamiento desde un enfoque documental más próximo, es necesario hacer alusión a otras obras que se encuentran estrechamente relacionadas con la arquitectura. Son muchos

⁴ VV.AA. (1993). "La ruina de los límites anteriores". En: *Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM. p. 11.

los artistas que han seguido investigando las relaciones entre la ruina y el paisaje urbano: entre ellos Brian McKee, quien centra su trabajo fotográfico en la actualidad y el pasado social y político de países de todo el mundo. En sus imágenes hace especial mención a edificios, casas y pueblos, cuyos restos ofrecen una lectura más real de la cultura que habita esos espacios y su atmósfera social.

También las fotografías de Stéphane Couturier ofrecen puntos de vista que posicionan al espectador en el interior de la ruina. En su serie *Urban Archeology*, el artista se sitúa fotográficamente desde dentro, consiguiendo dotar al exterior de una extraña pulcritud totalmente ajena a la imagen. Desde este ángulo, la ruina se sitúa como elemento privilegiado a partir del que se intuyen otros lugares visualmente complejos que exhiben dinámicas líneas verticales.



Ilustración 5: *Castle View West Afghanistan # 23*, Brian McKee, 2002.



Ilustración 6: *La Havane, Amistad n°1*, Stéphane Couturier, 2005.

La ruina enfatiza la importancia de la permanencia de los espacios que han sido registrados y conservados que, aunque extinguidos, tuvieron lugar algún día. Abocados a su desaparición fruto de las transformaciones sociales, la imagen surge como vestigio del paisaje devastado. Una compilación de datos que junto a la muestra de sus muros nos ofrece la posibilidad de testificar su existencia.

Uno de los artistas que enfatizan el poder del detalle, transmitiendo en pocos milímetros el paso del tiempo, es Frank Thiel y su trabajo fotográfico desarrollado especialmente en la ciudad de Berlín a partir del año 2004. Sus imágenes captan motivos arquitectónicos que los que nos ocupan en el presente proyecto. Registra paredes desconchadas, restos de construcciones antiguas y muros que persisten cubiertos por su tinte primigenio.



Ilustración 7: *Stadt 12/67 (Berlin)*, Frank Thiel, 2006.

Al contrario de Thiel, en *Registro de existencia* no se fotografía el deterioro creando una representación del mismo, sino que se conserva para mostrarlo tal cual, junto con la fotografía y el testimonio. Otorgando un valor añadido al hecho de que el objeto se convierta en la huella directa de la memoria. El motivo por el que se aporta una muestra física de cada lugar es

debido a que el objeto en sí mismo es capaz de transmitir “otra” información. Constituye un índice, una huella, una prueba a la manera de Barthes; esto es, no mediatizada por la representación. Aportando un valor simbólico que comunica el deterioro y el paso del tiempo.



Ilustración 8: *Registro de existencia, (detalle) muestra.* 2010.

Lejos de la documentación fotográfica, otra línea que comprende la visibilidad del entorno, son las acciones desarrolladas en el espacio público, algunas de ellas interviniendo en el contexto doméstico. Una acción que refleja algunos de los parámetros que se han establecido sobre la reconstrucción de la ruina es la del artista Zhan Wang, llamada *Ruin Cleaning Project* (1994); Un trabajo motivado por la reflexión sobre el cambio social que sufría China en torno a los años 90, donde las casas tradicionales se convertían en modernos edificios de acero y vidrio de la noche a la mañana.

El artista realizó en Beijing una intervención que consistía en la limpieza y pintura de una casa tradicional de la ciudad antes de su demolición, instando con ello a la reflexión sobre la erradicación de la memoria que se estaba llevando a cabo en pos de la modernización.



Ilustración 9: *Ruin Cleaning Proje*t, Zhan Wang, 1994.

Mientras el artista chino restaura la ruina hasta ser desalojado, el proyecto *La montaña de escombros* (2008), de la artista española Lara Almarcegui, asimila e incluso colabora con los mecanismos de destrucción característicos de cualquier proceso de “regeneración urbana”.



Ilustración 10: *La montaña de escombros*, Lara Almarcegui, 2008.

El proyecto llevado a cabo en la primera edición de PAC Murcia, centrado en la reflexión de artistas contemporáneos sobre la arqueología, consistió en apilar los escombros de una casa en el lugar donde estaba esta misma casa. De forma que, tras la demolición, en el lugar del solar, quede una

montaña hecha de sus propios escombros: igual material e igual volumen. La muestra de la casa dividida en capas presenta una arquitectura, en su realidad, mas física. Una acción proporcionalmente opuesta a la intervención del artista chino, que se aproxima más al concepto sobre la ruina contemporánea al que aquí se hace alusión.

La referencia al paisaje urbano y sus vestigios arquitectónicos en este proyecto, se encuentra indudablemente marcada por los fenómenos sociales de las poblaciones donde se desarrolla. Un hecho destacable por su particularidad es el estatus de normalidad que conceden los habitantes de estos municipios a las viviendas vacías que existen en ellos, cuyo número de habitantes va menguando de manera progresiva. Una pasividad hacia el vacío y a la naturaleza pública del espacio privado que se encuentra especialmente arraigada en núcleos rurales cuyos habitantes se trasladan regularmente en busca de trabajo u oportunidades.

Uno de los aspectos que definen con mayor precisión el interés global de los casos que han sido seleccionados, es la naturalidad con la que se asume este hecho, algo que también recoge Smithson en su *Recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey* (1967), donde lo viejo y lo nuevo apenas se distingue y las infraestructuras industriales se extienden por todas las esquinas, creando la imagen de un mundo autodestructor capaz de desaparecer antes de terminar de construirse y que, analizándolo objetivamente, es el marco de origen de su memoria personal.

Estoy convencido de que el futuro está perdido en algún lugar en los basureros del pasado no histórico; se encuentra en los periódicos atrasados, en los vacuos anuncios de las películas de ciencia-ficción, en el falso espejo de nuestros sueños rechazados. El tiempo convierte las metáforas en cosas y las apila en cámaras frías o las coloca en los patios de recreo celestiales de los suburbios.⁵

⁵ SMITHSON, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 26.



Ilustración 11: *Monuments of Passaic*, Robert Smithson, 1967.

La experiencia cotidiana que une al artista con la ciudad de Nueva Jersey se establece a partir de los innumerables vagabundeos y en particular por los paseos efectuados en Passaic. La búsqueda de los desechos postindustriales producidos por el sistema capitalista, citados en sus escritos como “antimonumentos”, tenían su origen en instalaciones mineras abandonadas, plataformas de bombeo, tuberías industriales, coches abandonados, etc. Smithson crea un recorrido en el que la visión de todos aquellos monumentos contemporáneos sucedidos en orden y procedentes en su mayoría de un paisaje industrial desolado. Fotografías en blanco y negro, cuya narrativa se extiende como metáfora de nuestra condición social conformada por los restos de nuestro presente. «...como ruinas capaces de alcanzar la inmortalidad del monumento, como memoria de un paisaje industrial agotado y entrópico».⁶

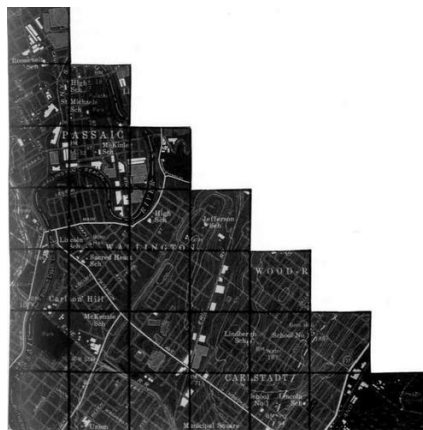


Ilustración 12: *Monuments of Passaic*, Robert Smithson, 1967.

⁶ *Ibíd.*

Un vínculo entre espacio, tiempo y memoria, que interpreta la contemplación de las ruinas no como un viaje en la Historia sino como la experiencia del tiempo. El antropólogo Augé, M. (2003) aborda este tema desde las ruinas de la memoria personal, en casi la totalidad de su libro *El tiempo en ruinas*. Solo con su introducción, establece un marco de referencias especialmente interesante respecto al planteamiento que se establece en el presente texto:

La contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo que no es el tiempo del que hablan los manuales de historia o del que tratan de resucitar las restauraciones. Es un tiempo puro, al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes, simulacros y reconstituciones, que no se ubica en nuestro mundo violento, un mundo cuyos cascotes, faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas. Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte.⁷

Por otro lado hay que aclarar la diferencia que existe entre memoria e historia, aunque las dos sean, en cierta medida, representaciones del pasado: la historia busca la objetividad respecto al pasado, basándose para su construcción en datos vinculados a la memoria y pretendiendo referirse a los hechos con exactitud; la memoria busca sólo una especie de verosimilitud que instaure el pasado, influenciado por las emociones y fusionándose con él.

La memoria cuenta con un especial interés para el proyecto, más concretamente la memoria individual como generadora de los datos registrados y de las asociaciones creadas en torno al espacio, quedando plasmada en los testimonios recogidos. En este caso, la memoria a largo plazo tiene que ser alimentada con retazos de información que dependen

⁷ AUGÉ, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa. p. 7.

de las emociones, las experiencias y los sentidos para lograr una interpretación y categorización de componentes, de forma que al reunirse sean capaces de establecer relaciones entre elementos autónomos.

Dentro de ella, la memoria emocional es la que se relaciona mas directamente con la obra, ya que la reconstrucción de los recuerdos que se leen en cada uno de los casos se encuentra vinculado a una relación afectiva con el entorno.

Por lo tanto, la memoria también está relacionada con la arquitectura de nuestras ciudades, porque los edificios emblemáticos guardan gran parte de nuestra memoria como cultura (definiendo como edificio emblemático cualquier construcción simbólica personal que como imagen actúa sobre un acontecimiento, quedando así representado). Evocaciones que, en palabras del antropólogo Candau, J. (2006), se producen en un marco construido previamente cuya existencia condiciona, en parte, las modalidades del recuerdo.

La memoria acompaña cada día de una vida humana porque no hay nada conocido que no pertenezca al pasado y que, por consiguiente, no tenga que ser memorizado. La vida cotidiana, que nos impone la necesidad de administrar el tiempo, personal, doméstico y profesional, constituye el primer marco social de la memoria, el que se ve de manera inmediata en toda la sociedad.⁸

Resulta especialmente interesante la reflexión de Bal, M. (2009) sobre el trabajo *Photograph* de James Coleman (1998-1999), en el que la memoria funciona como directora de escena. En ella, imágenes proyectadas con narración sincronizada permiten al espectador adentrarse en el escenario de una escuela de secundaria perteneciente a un barrio de clase trabajadora en Dublín, donde una serie de jóvenes actores recrean rutinas de baile y ensayan escenas dramatizadas.

⁸ CANDAU, J. (2006). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión. p. 36.

Para la teórica y crítica cultural, la instalación de Coleman sugiere que «la memoria supone una valiosa mediación entre los individuos y la vida social, una herramienta cultural que nos ayuda a “dar voz” a sujetos que suelen ser marginados e ignorados. La memoria tiene que ver con el pasado y sucede en el presente. Por tanto, puede representar la compleja relación que existe entre el análisis cultural y la historia.»⁹



Ilustración 13: *Photograph*, James Coleman, 1998-1999.

Otro análisis sobre los procesos de la memoria es el que realiza Maurice Halbwachs en su trabajo sobre los marcos sociales de la memoria, en el que distingue como elemento clave la noción de cuadro social. Halbwachs explica que las memorias personales se encuentran siempre enmarcadas socialmente, ubicándolas cuando es necesario a través de la posición de cada recuerdo respecto a los acontecimientos pasados situados en la memoria colectiva; algo que Jelin, E. (2001) describe de la siguiente manera: «Lo colectivo de las memorias es el entretrejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante con alguna organización social».¹⁰

Todo lo anterior constituye un entramado que es palpable en las relaciones fluctuantes que se han encontrado en el proceso de recuerdo, por parte de

⁹ BAL, M. (2009). *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC. p. 237.

¹⁰ JELIN, E. (2001). «¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?». En: *Los trabajos de la memoria*. México: Siglo XXI.

los que colaboran con su testimonio y reconstrucción en nuestro trabajo, puesto que aportan la versión personal de un pasado reconstruido en función de su propia experiencia, además de las conjeturas adaptadas y modeladas.

Define el hecho de recordar como un proceso particular. «Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas».¹¹ Así, Jelin distingue un primer eje que se compone del sujeto que rememora y olvida, y un segundo eje que se refiere a los contenidos, es decir, lo que se recuerda o se olvida.

Un ejemplo de reconstrucción histórica a través de la memoria personal vinculada al espacio público es uno de los trabajos que el artista francés Christian Boltanski realizó en el año 1990 en el barrio Mitte de Berlín.

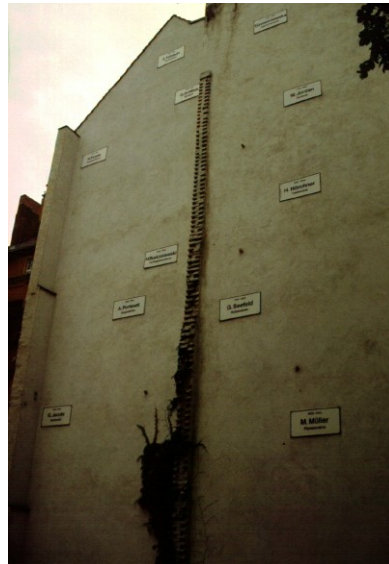


Ilustración 14: *The Missing House*, Christian Boltanski, 1990.

El trabajo de Boltanski, *The Missing House*, se concentró en un terreno vacío perteneciente a la calle Große Hamburger Straße, concretamente en el espacio que había quedado después de la destrucción de una casa

¹¹ *Ibid.*

durante la guerra y en cuyo interior vivían un gran número de familias judías hasta principios de los años treinta. En el proceso del proyecto, el artista investigó los archivos que determinaban las personas que habían vivido en ese edificio y que habían sido deportadas durante el régimen nazi.

En su acción para recordar a las personas que habían vivido en ese edificio y que habían sido víctimas de la expulsión de sus casas, colocó en la pared del edificio colindante unas placas con sus nombres y profesiones, además de configurar un archivo más extenso con los resultados de su investigación para proporcionar más información al visitante que la solicitara.

Con todo ello, el artista crea entre el espacio doméstico, los habitantes y el momento histórico en el transcurrió todo, un vínculo capaz de tejer la fractura que existe en márgenes particularmente sensibles de la memoria colectiva. Una obra que se activa a partir de la intervención con el espacio y que relaciona el interés de *Registro de existencia* por la reconstrucción testimonial de los hechos producidos en un espacio-tiempo concreto, a partir del vestigio como entidad ligada al presente.

2.2 El concepto de casa y espacio interior.

El presente proyecto se basa en la interpretación de la casa como elemento simbólico a través de su documentación en diversos formatos, por lo tanto, es importante crear una reflexión panorámica asociada a este espacio.

En el siguiente apartado se revisan algunos conceptos vinculados entre sí, tales como *habitar*, *espacio interior*, *intimidad* o *espacio vivencial*. Además de analizarse el trabajo de algunos artistas que han esbozado en sus obras intereses relacionados con el proyecto que se presenta, destacando la figura de Louise Bourgeois quien, con sus reflexiones entorno al espacio doméstico, dirigirá el trazado de este recorrido.

Para desarrollar fielmente todas las ideas es preciso definir los parámetros que esbozan un dispositivo construido a partir de; las relaciones que fluctúan entre la memoria, el espacio doméstico y la historia única y singular de los acontecimientos que se han desarrollado a lo largo de los años entre sus paredes.

La casa, una construcción hecha para ser habitada, se introduce en nuestro marco como el lugar donde históricamente se han desarrollado las actividades de la vida familiar, además de considerarse un refugio propio donde sus habitantes encuentran el cobijo, la protección y la seguridad necesarios; Bollnow, O. F. (1969) en antítesis al espacio exterior en toda su vastedad, determina *la casa* como el punto de referencia fijo desde el que parten y retornan todos los caminos, espacio homogéneo e infinito que el autor entiende como “espacio vivencial”.

Pero aunque aparezca un tal centro del espacio, supuesto objetivo, la vida humana permanece relacionada a un centro de tal índole. Es el lugar donde el hombre “habita” en su mundo, donde se encuentra “en casa” y siempre puede volver “al hogar”.¹²

¹² BOLLNOW, O. F. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor. p. 117.

La casa como referencia existencial del ser humano irrumpe en el proceso de la artista Louise Bourgeois impregnando toda su obra de asociaciones emocionales relacionadas con su niñez traumática. Bourgeois pasa la mayor parte de su infancia en los alrededores de París donde su familia regenta un taller de restauración de tapices.

Las vivencias de la artista durante estos años se ven fuertemente marcadas por la relación de su padre con su niñera Sadie, que además de trasladarse a la residencia familiar en calidad de institutriz de inglés se convirtió finalmente en su esposa tras el fallecimiento de la madre en 1932, después de una larga y dolorosa enfermedad (situación que duró una década y que ha sido el motor de la obra de la artista).

Como consecuencia de la aversión vivida durante todo ese tiempo, las estructuras en su trabajo se relacionan directamente con los recuerdos de su infancia: obras que desde los años sesenta se hacen esencialmente autobiográficas, como heridas que nunca terminan por cerrarse, insistiendo una y otra vez sobre el carácter irreductible de la existencia humana.

En ellas, las metáforas arquitectónicas equilibran los recuerdos en la conciencia del artista; trabajos alegóricos que van desde los primeros dibujos realistas de interiores hechos a su llegada a Nueva York, hasta los *Lairs* (guardias) de escayola; o las *Femmes Maisons* (mujeres-casa), donde la casa se convierte incluso en un ser antropomórfico o las más recientes *Cells* (celdas).

Al igual que para Bourgeois, en *Registro de existencia*, la casa, se convierte en el objeto simbólico desde el que recordar, como representación de todo ese espacio que ha sido habitado y donde han concurrido hechos que posteriormente han influido en la vida de sus antiguos inquilinos. Por lo tanto, cabe mencionar el concepto de “habitar”, que como Bollnow precisa, es el modo en el que el hombre vive en su casa. Un lugar en el espacio al que se está enraizado y se pertenece.

El habitar es un carácter fundamental de la vida humana, que es hoy lentamente comprendido en todo su significado. El hombre

habita en su casa. En un sentido mas general también habita en la ciudad. Pero habitar es más que un mero “estar” o “encontrarse”, pues ambos conceptos sólo tienen una relación periférica con el espacio.¹³



Ilustración 15: *Lair*, Louise Bourgeois, 1986-2000.

Esa pertenencia es el vínculo entre el habitante y su casa, e incluso pasado el tiempo se mantiene intacto a través del recuerdo. Un pasado que para Bourgeois tiene un especial poder de evocación.

Muchas personas están tan obsesionadas por su pasado que acaban muriéndose por ello. Ésta es la actitud del poeta que nunca encuentra su paraíso perdido, y también la del artista que trabaja por una razón que nadie logra entender. Ambos, a su modo, tan sólo intentan reconstruir algo de su pasado.

Ello explica que el pasado disponga, para algunas personas, de tal poder de cautivación y belleza...¹⁴

¹³ *Ibid.* p. 119.

¹⁴ BOURGEOIS, L. (2002). *Destrucción del padre / reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid: Síntesis. p. 143.

Un nexa que el artista transforma en documento, ya sea como acción o como objeto, el hecho de recordar nuestro propio pasado es el medio por el que se establecen los cimientos sobre los que construir la obra.

Necesito mis recuerdos, son mis documentos. Estoy pendiente de ellos. Son mi intimidad, y los protejo celosamente. Cézanne dijo en una ocasión: “Soy muy celoso de mis pequeñas sensaciones”. Recordar el pasado y abstraerse en los recuerdos es negativo. Uno ha de diferenciar los distintos recuerdos. ¿Vamos nosotros hacia ellos o son ellos los que vienen a nosotros? Si somos nosotros los que vamos hacia nuestros recuerdos, entonces estamos perdiendo el tiempo. La nostalgia no es productiva, sin embargo, si son los recuerdos los que vienen hacia uno, entonces estamos ante las semillas de las que surge la escultura.¹⁵

Durante un encuentro de Frémon, J. (2010) con Bourgeois en su estudio de Brooklyn en 1991, la artista tenía una gran casa de escayola colocada al lado de la ventana construida con gran precisión, por la que el crítico preguntó, encontrando una respuesta inusitada: «Es la casa de mis padres en Choisy, la he reconstruido de memoria y con ayuda de algunas fotografías, pero hay un espacio aquí que no recuerdo muy bien –dice señalando una azotea del segundo piso–. No era simétrico. Habría que comprobarlo. ¿Podría usted ir a verlo cuando esté en París? Y haga fotos, es importantísimo que compruebe cómo era realmente».¹⁶ Frémon, que fue hasta la dirección que le indicó la artista, no encontró nada; la casa ya no existía, había sido derribada. Entonces, la casa que la artista había reproducido se tuvo que quedar como estaba y ahora, rehecha en mármol blanco, preside detrás de una reja con una cuchilla de guillotina suspendida sobre ella. Es la *Cell Choisy* (1990-1993). La casa ya no aparece como una presencia, sino que la recrea con el fin de destruirla.

¹⁵ *Ibid.* p. 125.

¹⁶ FRÉMON, J. (2010) *Louise Bourgeois. Mujer casa*. Barcelona: Elba.



Ilustración 16: *Cell Choisy*, Louise Bourgeois, 1990-1993.

Este empeño por la reconstrucción de un espacio con tanto valor simbólico se imprime en el proyecto, conformando un conjunto de datos que, a pesar de haberse encontrado esparcidos, reconstruyen el espacio que fue transitado.

Bachelard, G. (1965) formula en su texto *La poética del espacio* que el valor humano que determina una casa comprende distintos matices poéticos que hacen de ella un espacio “ensalzado”, que integra en su perímetro interior los valores de la intimidad como un ente complejo en el que no basta considerar solamente sus aspectos formales o descriptivos.

Sobre la imagen poética de la casa como unidad compleja conviene destacar el proceso que el autor precisa con el nombre de *topoanálisis* y que define como la asociación entre la imaginación y la memoria, proceso que contribuye a su profundización mutua a través del descubrimiento, la evocación o el recuerdo. Se trata, en definitiva, de un análisis auxiliar del psicoanálisis que en su esencia se concreta como «el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima que toma la casa como

instrumento de análisis del alma humana»,¹⁷ una teoría que evidencia la reconstrucción a partir del vestigio como resultado del ser ocupado.

En la obra de Bourgeois, la casa es uno de los principios de integración fundamentales de su pensamiento y recuerdo, instituyéndose como el primer escenario de memoria que recorre su obra durante mas de setenta años.

En ella predominan varios discursos narrativos, donde liga la escultura a la arquitectura, ilustrando una modalidad discursiva de la anterioridad y construyendo su relato a partir de fragmentos del pasado que elevan las paredes de su obra en la actualidad.



Ilustración 17: *Femme Maison*, Louise Bourgeois, 1946-1947.

Femme Maison (1946-1947), o “mujer-casa”, se constituye a partir de una serie de dibujos y pinturas que la artista elaboró durante los años cuarenta, donde representa cuerpos femeninos desnudos con casas a modo de cabeza y tronco. En ellos surge la ambigüedad de no saber si es la casa la

¹⁷ BACHELARD, G. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica. 2010. 10ª. ed. p. 38.

que atrapa a la mujer formando un todo unitario, o es la mujer la que se esconde en la casa protectora.

La casa, en ocasiones, se ciñe al cuerpo de la mujer como un vestido creando una fusión con la arquitectura: las aberturas de las puertas y ventanas simulan los orificios corporales, estableciendo una equivalencia entre las funciones vitales del cuerpo y anticipando así la importancia de la iconografía de la casa en sus trabajos futuros.

En *Lairs* (guaridas), que comienzan a parecer en torno a los años 60, Bourgeois experimenta un cambio de materiales (yeso, látex y resinas varias) convertidos en composiciones blandos y maleables. Con ellos construye a través de las formas orgánicas nidos, madrigueras y cuevas; lugares protegidos para refugiarse que siguen aludiendo a la metáfora de la casa, creando además estrechas semejanzas con el vientre materno.



Ilustración 18: *Registro de existencia, (detalle) caja, 2010.*

La documentación fotográfica de la casa, en el proyecto que se expone, viene acotada por la recopilación tanto de los testimonios como de la muestra material, ya que debido a su importancia, no es posible presentar la agrupación de forma incompleta.

La casa es, en este caso, una reconstrucción textual que elude intrínsecamente a las versiones personales sobre el espacio mismo, ya no como inquilino sino como espectador, vinculado pero a la vez extraño, inscribiendo su propia realidad sobre la vida ajena. Hipótesis que se formulan constantemente en torno a los otros que nos rodean y que desempeñan un papel esencial en la construcción simbólica del espacio, que a su vez encuentra sus límites en las relaciones sociales que lo circunscriben.

En este punto es esencial determinar la intimidad, que no la privacidad, haciendo una diferenciación entre estos dos significados asociados que, aún teniendo sentidos distintos, su definición siempre aparece difusa, algo que el filósofo Pardo, J. L. (2004) precisa meticulosamente, vinculando el concepto de intimidad a la interacción con “el otro”.

Aspecto significativo para el trabajo desarrollado y más concretamente en lo que respecta a la reconstrucción de la memoria del espacio “casa” a través del testimonio, ya que el autor asocia la intimidad con el hecho de sentirse habitado a través del lenguaje (teniendo en cuenta que el lenguaje contiene una dimensión pública y social común a todos en la que el sentido íntimo al que se suelen relegar los contenidos emocionales no es sólo al significado de las palabras, sino a su connotación implícita también). «Este hecho se produce en el acto de comunicarlo y sentirse escuchado, cuando el yo adquiere su densidad procedente del hecho de sentirse habitado».¹⁸

La intimidad está ligada al arte de contar la vida [...] que, dicho sea de paso, es, sin más, el arte.¹⁹

¹⁸ PARDO, J. L. (2004). *La intimidad*. Valencia: Pretextos.

¹⁹ *Ibid.* p. 29.

En esa casa vivía una mujer que estaba loca. Cuando éramos pequeños, íbamos a molestarla y salía corriendo detrás de nosotros. Del nombre ya ni me acuerdo, pero no estaba bien de la cabeza. Cuando estuvo ya muy mayor se la llevaron a la residencia municipal. De todas maneras, la mujer estaba medio abandonada y los hijos no querían saber nada.

Ilustración 19: *Registro de existencia, (detalle) testimonio, 2010.*

También el interior de la casa contiene aspectos enormemente relevantes, debido a la simbología de los enseres y las disposiciones espaciales que se dan en toda vivienda. En el proceso de trabajo, se han llevado a cabo continuas reconstrucciones de las vidas e historias familiares de los antiguos moradores a partir de los objetos personales que iban apareciendo durante las visitas.

No era complicado en el caso de las divisiones delimitar, a priori, los espacios y las funciones destinados a cada estancia (azulejos en el baño, encimeras en la cocina, etcétera). Sin embargo, existían problemas a la hora de identificar algunos de estos espacios, una vez descartadas las habitaciones secundarias y a expensas de precisar alguna más. Éstas resultaron, sin embargo, las más interesantes, ya que incitaban a un mayor reconocimiento, a un esfuerzo de investigación más exhaustivo.

En un análisis que va mas allá del carácter físico de la vivienda, Bollnow, O. F. (1969)²⁰ considera en sus escritos la teoría de Minkowski que hace referencia a las cualidades de una casa para ser habitada: el efecto protector y apacible que estructura un recinto de tranquilidad y paz; la importancia de las dimensiones de cada habitación y el modo de decorarla sin que sea demasiado recargada o fría; la necesidad de una temperatura adecuada en invierno que confiera una atmósfera cálida además de acompañarse debidamente por los colores; o el orden que no suprima ciertas huellas de una vida activa y la adecuación del mobiliario, de manera

²⁰ BOLLNOW, O. F. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor.

que la vivienda sea la expresión del hombre que la habita y el reflejo de su pasado.

Son estas series de atribuciones al espacio doméstico las que dotan de particular importancia al contenido (objetos con mayor o menor valor afectivo dispuestos de manera específica en cada lugar, otorgándole un significado con el que los habitantes se relacionan); reflexión que contribuye a la exploración de las *Cells* de Bourgeois y a los espacios delimitados que estructuralmente representan casas y que –dicho por la artista– empezó a construir para no depender de la arquitectura interior del museo adaptando su escala a él, creando así un espacio por el que poder pasear donde el espectador se encuentre completamente implicado.

En 1991 Bourgeois realiza para Carnegie International de Pittsburg una primera serie de *Cells* numeradas de la I a la VI. El término “cell”, en inglés, está dotado de dos significados afines a la obra de la artista: por un lado, significa célula (unidad mínima de vida); por otro, significa celda. En cualquier caso, ahí está el juego: las dos representan una ambivalencia entre la vida y el espacio, un espacio que recurre de nuevo al significado de la casa y la guarida como construcción protectora; pero que, con su distribución delimitada, puede sugerir la celda de un lugar que oprime y encierra. Volviendo otra vez a la ambigüedad introducida con sus *Femmes Maison* de las que Bal M. (1999) escribe:

Las *Celdas* son o representan casas en el sentido literal, el la forma cerrada y protectora que sugieren.

Son a la vez elementos constructivos y casas completas, casas-cuerpo. En este sentido, recuerdan a una serie anterior de obras llamadas *Femme Maison*, por medio de la cual la obra de Bourgeois pasó crucialmente de la bi- a la tridimensionalidad. Aquí, las *Celdas* militan contra el modelo predominante en el arte de

construcción de la casa como cuerpo unificado, idealizado y simétrico.²¹

Las *Cells*, para Bourgeois, también representan el dolor, tanto físico como psíquico, que se materializa a través de la memoria sobre la que tejer retazos de recuerdos. Cada obra alberga simbologías dispares con alusiones constantes a la casa, pero como distingue Bal su obra dista de ser figurativa, ya que aún siéndolo, excluye un análisis que dependa de la figuración.

Estas unidades completamente estructuradas y conceptualmente auto reflexivas se debaten entre el conjunto de objetos diversos que contienen (camas, espejos, sillas, vestidos, etcétera) y el ensamblaje de un escenario de representación delimitado.

Habitáculos contruidos a partir de paneles de madera y puertas dispuestas en círculo, en forma rectangular o laberíntica; otras veces, contruidos por vallas cuya transparencia divide el interior del exterior a través de las que se puede mirar, pero a las que no se puede acceder, estableciendo una tensión entre lo accesible y lo prohibido.

En definitiva, todo un marco de apreciaciones sobre la complejidad del espacio y el tiempo que, para Minkowski, E. (1973) son parte integrante de la vida e inherente asimismo a ella, encontrándose indudablemente conectadas entre sí. Una valoración acertada, en cuanto a la implicación de la memoria individual como base del proyecto.

El espacio no se reduce para nosotros a relaciones geométricas, relaciones que nosotros mismos establecemos como si, reducidos nosotros mismos al papel de meros espectadores curiosos o de sabios, nos encontráramos fuera del espacio. Vivimos y actuamos en el espacio y en el espacio se desarrollan también nuestra vida personal lo mismo que la vida colectiva de la humanidad. La vida se extiende en el espacio, sin que por ello tenga la extensión

²¹ BAL, M. (1999). *Una casa para el sueño de la razón*. Murcia: CENDEAC. p. 37.

geométrica propiamente dicha. Para vivir necesitamos extensión, perspectiva. El espacio es, por eso, indispensable para la expansión de la vida tanto como el tiempo.²²

Respecto a este espacio cabe destacar la figura de otra artista que dota al espacio interior de la casa de un volumen específico, queriendo atrapar todo lo allí sucedido llenando su vacío para hacerlo visible.

Rachel Whiteread, con su obra *House* (1993), utilizando una técnica tan antigua como es el vaciado, crea el molde del interior de una vieja casa adosada condenada al derribo.

El espacio transformado por esta obra resurge como contenedor de tiempo que presenta un espacio olvidado por todos, como escribe Blas, de M. (2011):

Son “memoria sin recuerdo” –porque ya nadie posee esos recuerdos– pero se entiende y sabe que esos objetos y viviendas ‘contienen recuerdos’ para otras personas ausentes, aunque nadie ya los identifique. Whiteread consigue algo similar a lo que transmiten las ruinas y objetos arqueológicos. Se saben que son el recuerdo de algo y de alguien pero nadie sabe ya leerlos, al menos en el sentido de compartir las emociones que esos recuerdos conllevan. Es muy hermoso que Whiteread lo transfiera a los objetos y casas que, si bien no son importantes porque no tienen ni la antigüedad ni la relevancia requerida son, también, portadores de no-recuerdos.²³

Al igual que para Bourgeois la presencia de los recuerdos es constante, en la obra de Whiteread se encuentran implícitamente ligados a vivencias, añoranzas de su infancia y adolescencia, objetos y sobretodo aquellos lugares en los que transcurrió su vida.

²² MINKOVSKI, E. (1973). *El tiempo vivido*. México: Fondo de Cultura Económica.

²³ BLAS de, M. *Rachel Whiteread, memoria sin recuerdo* [Fecha de consulta: 02-08-2011] <<http://www.arteshoy.com/mis20060505-1.html>>



Ilustración 20: *House*, Rachel Whiteread, 1993.

A veces también rememora las vidas de otros, como con su *Holocaust Monument* de Judenplatz en Viena (2000), también conocido como la *Nameless Library*, con sus estanterías repletas de libros o de la duplicación del mismo libro que nos hace reflexionar sobre la existencia de las personas a través de la existencia de los objetos, una noción del vacío que en esta obra se encuentra íntimamente ligada con la muerte.

Los recuerdos nos son evocados por objetos y lugares que habitamos. Se guardan en cajas y viviendas. Después de que se desaparece, las otras personas que nos han conocido y querido saben que esas cajas y esas habitaciones contienen recuerdos del que ya no está. Resultan importantes porque lo fueron para esa persona desaparecida, pero para los otros son contenedores de memoria sin recuerdos.²⁴

Estas reflexiones sobre el espacio doméstico que, tanto Bourgeois con sus estructuras y dibujos, como Whiteread con sus vaciados, albergan un ensalzamiento del espacio íntimo.

²⁴ *Ibid.*



Ilustración 21: *Holocaust Monument* a.k.a. *Nameless Library*, Rachel Whiteread, 2000.

De la misma forma que el espacio ensalzado que se trata en este proyecto, es usurpado, reconstruido y clasificado, y funciona como un contenedor de tiempo que recoge en su interior el archivo de historias particulares y únicas: experiencias vinculadas a un espacio físico que probablemente hoy ya no exista, arrastrando con su desaparición el desvanecimiento de las vivencias articuladas en cada casa.

Las 85 cajas que lo conforman guardan en su interior un pequeño testigo de la existencia de los lugares documentados y su historia, sobreviviendo a los solares vacíos que han borrado todo vestigio de las construcciones y diluyendo cualquier indicio que nos permita pensar que antes de hoy se encontraban habitadas. Y que, donde esta mañana hemos situado nuestro vehículo, ayer era la habitación de una casa, donde personas como nosotros hablaban, comían, se abrazaban e incluso morían.

Por ello, la irrelevancia de su pasado para la persona que atraviesa el aparcamiento se considera en este caso objeto de estudio.



Ilustración 22: *Aparcamiento*, 2011.

El espacio no existe, es sólo una metáfora para la estructura de nuestras existencias.²⁵

²⁵ COLOMINA, B. (2000). *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Madrid: MNCARS. p. 63.

2.3 Algunas reflexiones sobre el recorrido.

El recorrido, en este proyecto, significa el trazado final como resultado y consecuencia de los acontecimientos surgidos durante el viaje. Por ello, se cree conveniente exponer el origen de la presente obra como un encuentro casual con los espacios domésticos deshabitados que se han citado anteriormente. Espacios explorados durante la realización de algunos trabajos de campo anteriores a este proyecto.

Los márgenes despoblados que se generan en numerosos núcleos urbanos y rurales comenzaron a desvelarse con mayor continuidad a partir de una elección más minuciosa en el destino previo de cada una de las inclusiones, dando lugar a un mapa de casos integrado, principalmente, por algunas poblaciones de interior que se encuentran ubicadas, casi en su totalidad, en la zona central y la mitad sur de España.

El proceso documental nace con la recopilación de datos asociados a algunos de los lugares que conservan entre sus calles casas en continuo proceso de extinción, aunque no fue hasta más avanzado el proyecto cuando se comenzó a reflexionar sobre las consecuencias de estos perímetros desolados.

Los lugares que se registran en él son, en su mayoría, pequeñas poblaciones que, hasta hoy y desde más o menos la década de 1970, siguen sufriendo continuas migraciones; éxodos rurales a menor escala pero no por ello menos importantes.

Durante el desarrollo del proyecto, cabe destacar que caminar y recorrer han sido los medios a partir de los cuales se ha establecido el vínculo con el paisaje, en el que se ha experimentado y transformado el proceso de la obra.

Caminamos para pensar y así construir un mundo propio, que tiene que ver con el suave balanceo de lo real y lo imaginado. Una caminata es una experiencia de la movilidad que nos permite la

exploración de un espacio donde anidan conflictos estimulantes. Por ejemplo, el de nuestra capacidad de percepción sobre el territorio que atravesamos, origen siempre de una experiencia estética; por ejemplo, el de nuestra capacidad de elaboración simbólica sobre el paisaje que levantamos como artificio mental y que, además, puede cambiar a cada paso, como una circunstancia del conocimiento en sí y del mundo manifiesto que es abierta, dinámica, y cinética.²⁶

Un caminar sobre el que se ha construido, a modo de registro empírico o análisis artístico, la recopilación de las piezas necesarias para crear un archivo de los lugares recorridos, así como la interpretación de su historia y la certificación de su existencia.

Términos como “caminar” y “pasear” son contemplados por Rubio, P. (2011) en su ensayo *Caminar, mejor que correr*, como temas ligados a la vida práctica, exponiendo como base de su escritura el enfoque del filósofo alemán Karl Gottlob Schelle, «quien dedicó un pequeño ensayo a *El arte de pasear* donde sistematiza la caminata por naturaleza y los parques y las ciudades no como el decorado a los pensamientos que fluyen en su deriva, sino como un medio de *artealizar* la sensualidad de la percepción con el medio físico donde se proyecta.»²⁷

Además, en el ensayo se hace una mención especial a la experiencia perceptiva del paisaje como una experiencia central de la modernidad.

Si bien el paisaje es ante todo la subjetividad de la mirada, es el caminar sobre él cuando establecemos una experiencia física de inmersión y de armonización del lenguaje sensual: temperatura, humedad, sonidos [...]»²⁸

Una experiencia que nace de la contemplación, para luego introducir la percepción dinámica que logra ampliar el encuadre de la mirada y que se

²⁶ RUBIO, P. (Febrero / Marzo 2011). “Caminar, mejor que correr”. EXIT EXPERESS. N.º. 57. *El mundo bajo los pies*. Madrid.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

une irremediamente a la implicación personal con los habitantes de los lugares que se han recorrido. Con ello, se crea una experiencia completamente supeditada a los acontecimientos, contando para ello en cada lugar con la predisposición de las personas que lo habitan y que hacen del propio recorrido, el proceso del trabajo sobre el terreno, el segmento más relevante de la obra.

La travesía como fin en sí misma, enriquecida con la lenta cadencia del paso humano, extrae de la experiencia una sabiduría itinerante, rehumanizada, nos reconcilia con la epopeya ancestral del *homo viático* y la conciencia de que entre el nacimiento y la muerte solo existe la posibilidad del *en medio*.²⁹

Con ello no se pretende cartografiar el territorio a modo rígido estableciendo una sola lectura sobre un mapa de casos ya que este trabajo se entiende como un conjunto de individualidades, en el que cada “pieza” de las 85 que componen el proyecto la pertenecen principalmente a cada historia y no a su ubicación. De este modo, las características particulares de cada caso se pueden reconocer tanto por el aspecto de las casas, como por las particularidades coloquiales que se han mantenido en los testimonios.

Un territorio reconocible que, en definitiva, se ha abordado con otra mirada, intentando crear una conjunción creativa con el propio espacio que se sumerge en las grietas de lo cotidiano, en todo aquello que nos proporciona una lectura en la que lo obsoleto también genera un lugar de reflexión para con sus habitantes más cercanos.

Así, el recorrido trazado toma como referencia la arquitectura, que asimismo e inevitablemente se encuentra ligada por la influencia de otros proyectos que se han explayado en intereses similares, pero siempre dentro de un campo de trabajo propicio a la hora de reflexionar en torno a los acontecimientos sociales, políticos y culturales.

²⁹ *Ibid.*

El caso de Andrea Robbins y Max Becher, con su serie *Colonial Remains* (1991), es uno de los ejemplos más representativos de lo que se traduce como una práctica de reconstrucción histórica del paisaje.



Ilustración 23: *Managers' Residence, Kolmanskop, Colonial Remains*, A. Robbins y M. Becher, 1991.

Estos dos artistas, que emergen de la tradición documental fotográfica estadounidense de los años treinta y cuarenta, poseen una obra posicionada justo entre la crisis de la fotografía y de la arquitectura. Sus imágenes, que en muchas ocasiones también se centran en el detalle arquitectónico, abarcan desde las construcciones domésticas aparentemente irrelevantes hasta las grandiosas estructuras financieras.

En su obra *Colonial Remains*, los artistas ejemplifican un modo de documentación fotográfico supeditado al contexto, centrando su mirada y su recorrido en la historia colonial de Alemania en el continente africano. Para ello, construyen una narración analítica e histórica que parte de la secuencia y del enfoque fotográfico fijo, desvelando de esa forma la herencia colonial alemana en Namibia (entre 1884 y 1991) durante su expansión imperialista.

La narración que emerge en la fotografía ligada al contexto y que se construye a través del recorrido ha existido como campo creativo para otros artistas, en los que el hecho de caminar e interactuar en el paisaje suponen el mayor y más atractivo aspecto de su obra.

Llegados a este punto, es hora de hablar de Sophie Calle. Su obra contiene numerosos ejemplos en los que caminar se encuentra ligado a un objetivo: un objetivo, dicho sea de paso, que la mayoría de las veces se torna en una persecución obsesiva. Uno de sus trabajos más conocidos, *Suite Vénitienne* (1980), nos muestra un ejemplo sobre la importancia del recorrido en el arte, y cómo éste va tomando forma progresivamente a partir de una sucesión de acontecimientos externos al trayecto inicial.

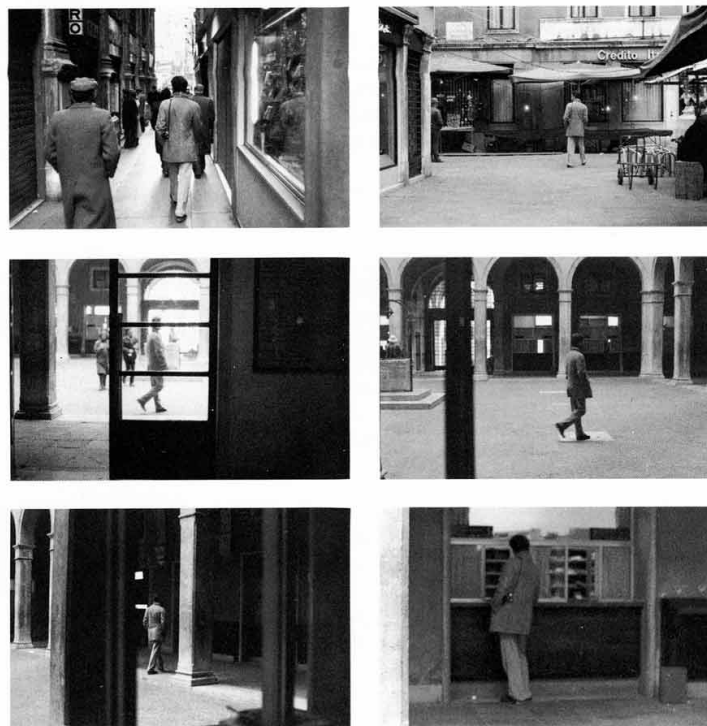


Ilustración 24: *Suite Vénitienne*, Sophie Calle, 1980.

El trabajo de la artista francesa al que se hace referencia comienza con la sutil persecución de un desconocido durante catorce días, teniendo como único fin tomar parte de su intimidad. Entretanto, la artista toma durante el proceso numerosas notas y fotografías sobre sus movimientos, para con todo ello configurar finalmente una especie de “foto-ensayo” en el que la anécdota deja de ser accesoria para formar parte relevante de la obra.

Sin embargo, fueron muchos los intentos, antes y después de la citada obra, los que se sucedieron a modo de fotografías y anotaciones en las que Calle perseguía a desconocidos.

El sentimiento de extrañeza que sobrevino a la artista en su regreso a la ciudad de París en 1979, se convirtió en el factor determinante que la empujó a realizar persecuciones de forma continuada. La desorientación que sufrió durante el momento de su llegada y su pensamiento en el papel del otro como solución para encontrarse a sí misma es sin duda el motor de estas obras.

Regresé a Francia después de pasar siete años en el extranjero. No conocía a nadie. Me sentía perdida en mi propia ciudad. Así que decidí seguir a desconocidos y que fueran ellos quienes decidieran a donde ir. Siempre he estado organizando ritos en mi vida; la mayoría nunca los he usado para mi trabajo. Hay gente a la que he seguido un año entero, pero no he publicado ni he usado ese material. Un día seguí a un hombre hasta Venecia.³⁰

Otra de sus obras, *La Filature* (1981), surge a partir de esta misma premisa, aunque en esta ocasión, es ella la perseguida a petición propia.

El Centro Pompidou me invitó a una muestra colectiva llamada Autorretratos, y pensé que el único modo de hacer mis autorretratos, después de seguir a tanta gente, era invirtiendo los papeles[...]. A petición mía, durante el mes de abril de 1981, mi madre se acerca a la agencia Duluc Detectives Privados. Pide que me sigan y reclama una relación escrita de mi empleo del tiempo y una serie de pruebas fotográficas de mi existencia.³¹

La obra, que formaba parte de un encargo del Centro Pompidou, se expone con todas las fotografías y anotaciones del detective como “autorretrato” de la artista, una radiografía esbozada a partir del recorrido concienzudo

³⁰ CALLE, S. [Fecha de consulta: 29-07-2011]
<<http://librodenotas.com/almacen/Archivos/003320.html>>

³¹ *Ibid.*

sobre ella misma, pasando por los lugares que contenían especial interés o que habían tenido una significación especial en su vida. Con ello, Calle aborda la temática del recorrido desde dentro, obteniendo en esta obra el papel protagonista y con pleno derecho de planificar el paseo siendo ella la que elige el camino.

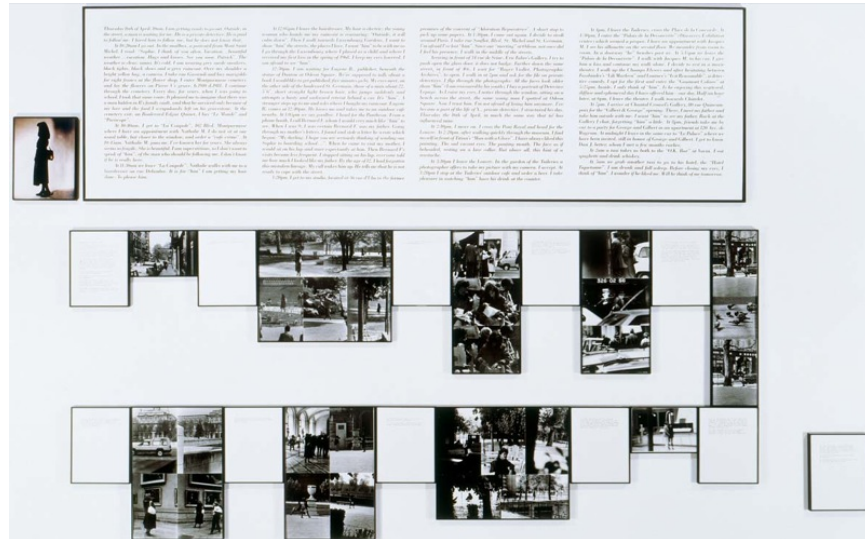


Ilustración 25: *La Filature*, Sophie Calle, 1981.

En relación a *Registro de existencia*, la artista ejemplifica el modo mediante el cual gran parte del proceso artístico se genera en el recorrido, utilizando el material recopilado en él, como el sustento visual de la obra; haciendo del caminar mismo un ejercicio de reflexión y reconocimiento en el que lo habitual se transforma en una nueva forma de percibir el entorno.

3. Descripción técnica del proyecto.

Para el desarrollo de este capítulo, se ha creído conveniente centrar toda la atención en los aspectos más representativos que se han desarrollado durante el trabajo de campo, así como en los procesos de realización de la obra.

Dividido en tres subcapítulos, el primero está dedicado a las intervenciones y el proceso documental sobre el que se ha fundamentado el presente trabajo, haciendo una especial mención a algunos de los ejemplos y anécdotas comprendidas entre los once meses de recopilación de datos. Este apartado supone uno de los más representativos del proyecto, debido a la cantidad de apuntes tomados en el transcurso del recorrido, por lo tanto, se ha utilizado un lenguaje más distendido entre sus páginas.

El segundo apartado está dedicado al proceso de clasificación y archivo, un proceso que ha tenido lugar durante la selección del material documental y que finalmente ha quedado patente en la presentación de la obra. Y, por último, se incluye una ficha técnica de la obra con fotografías detalladas además de su ordenación espacial y montaje.

3.1 Intervenciones y proceso documental

El proceso documental se divide en tres apartados, completándose unos a otros (la imagen / fotografía, el objeto / muestra y el texto / testimonio) que, dispuestos en una caja, forman una unidad independiente y a su vez inherente a los 85 casos que integran el recorrido.

Finalmente la inclusión del texto, la imagen y la muestra se debe, más que para contribuir a su veracidad, para definir su intención y expandir el ángulo de interpretación asociado a la obra, creando una dimensión conceptual más abstracta que la propia imagen.



Ilustración 26: Registro de existencia, (detalle) cajas, 2010.

3.1.1 Imagen / fotografía

Por un lado, y para obtener el registro de cada vivienda, se ha utilizado la fotografía instantánea tomada con una cámara Polaroid. Asimismo, existen dos tipos de fotografías: las correspondientes al cuaderno de campo, que

registran algunos detalles del interior de las casas, y las que se ocupan exclusivamente del exterior de las viviendas, siendo estas últimas las únicas que se muestran en el montaje final.

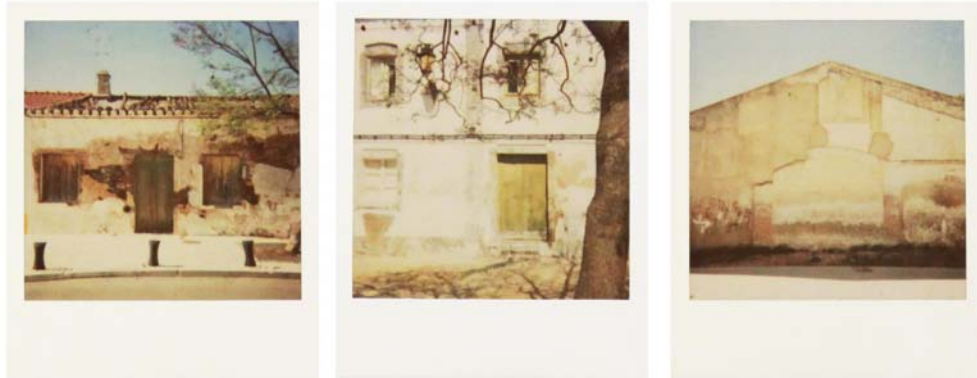


Ilustración 27: *Registro de existencia, (detalle) fotografías, 2010.*

El uso de este tipo de máquinas fotográficas se fundamenta, principalmente, en su naturaleza efímera, al igual que las construcciones que son captadas por la cámara. En definitiva, se trata de un soporte que contiene una serie de connotaciones ligadas a su formato y que se emplean en casos tan particulares como en un escenario policial.

El empleo de la fotografía instantánea es, por lo tanto, una de las principales condiciones de la razón de ser del proyecto, una circunstancia que no admitía variación alguna exceptuando la toma de imágenes de los detalles interiores o del trayecto, las cuales engrosan el cuaderno de campo y que se encuentran en formato digital y utilitario.

En este proyecto, la fotografía y la arquitectura se encuentran ligadas para retroalimentarse en la construcción del recuerdo que pertenece a la dimensión pública de la vida social, funcionando como un híbrido a la hora de rehacerse en este proceso no sólo por su carácter documental (que, aunque de manera aparentemente inocua, aporta el registro de una realidad que probablemente hoy ya no exista), sino por su naturaleza inseparable de los otros dos datos que la acompañan.



Ilustración 28: Registro de existencia, (detalle) deshechos, 2010.

3.1.2 Objeto / muestra

Las muestras que se incluyen justo debajo de la fotografía corresponden a fragmentos de la pared de cada vivienda o, en su defecto, a extractos de elementos pertenecientes al mobiliario de cada lugar que eran sustraídos de las localizaciones y pegados sobre un soporte rígido de igual dimensión que la fotografía (10,7 x 8,9 cm) y conservados en una bolsa clasificatoria.

El acceso a los escombros de las casas parcialmente derruidas para recopilar las muestras de pared ha sido casi siempre dificultoso, aunque en la mayoría de los casos ha existido la posibilidad de paso por alguno de los laterales. También ha sido complicada la extracción de la muestra sin que la pieza sufra daños, teniendo en cuenta no solo la falta de resistencia que puede existir en la pintura de una pared que se encuentra casi despegada, sino también la mezcla de cal que se halla en algunas de las capas y que desmadeja el resto, dividiéndolas sin forma alguna de recomponerlas.



Ilustración 29: Registro de existencia, (detalle) muestras, 2010.

Esta incómoda característica hacía que, en las poblaciones pequeñas cuyas casas se cubren religiosamente con sucesivas capas de cal, fueran especialmente complicadas para proceder a su registro material, por lo que en muchas ocasiones era inevitable tener que recoger otro tipo de muestras que formaran parte del mobiliario que aún existía en las mismas ruinas, o bien dar el caso por perdido. En definitiva: las paredes con mezcla plástica, cuyo uso es más generalizado en paredes interiores, eran las que daban mejor resultado a la hora de ser transferidas a un soporte rígido, al igual que el papel pintado; éste último es uno de los materiales con más posibilidades estéticas en el momento de su descomposición, una descomposición pictórica que funciona como una metáfora de una de las zonas más deprimidas del país, y que queda reflejada en algunas partes de este proyecto.

3.1.3 Texto / testimonio

Finalmente los testimonios, como se ha señalado anteriormente, han sido el soporte mediante el cuál se ha podido acceder a las memorias que

reconstruyen (a grandes rasgos o al detalle) la historia de las personas que vivían en cada casa y, como es inevitable, la relación del interlocutor actual con ellas. Por lo tanto, en lo que respecta al proceso del registro verbal, desde un principio no se creyó adecuado el uso de grabadora debido a su impacto intimidante para con el interlocutor; así como tomar notas también resultaba incómodo, debido a que se observó durante el proceso que el interlocutor no acababa respondiendo a la conversación de manera natural. Por lo tanto, y como en estos casos es imposible traslucir la esencia de la historia en cuatro palabras –ya que la intención de la obra dista mucho de convertirse en una mera labor periodística–, finalmente se ha optado por memorizar las caras, los momentos, las expresiones que tenían lugar en cada caso, y asociarlos directamente con la fotografía y la muestra de la manera más fiel posible.

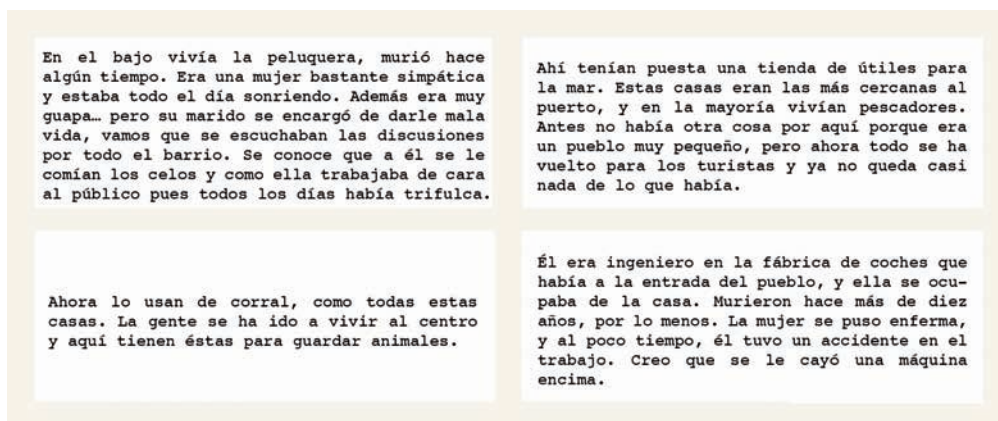


Ilustración 30: Registro de existencia, (detalle) testimonios, 2010.

Por un lado, la manera de llevar a cabo las intervenciones en esta fase del proyecto delimitaba muy claramente el propósito de inhibir la perturbación del colaborador con mi intrusión en su campo de relaciones. Por otro, y esto es esencial, sentía que era de vital importancia respetar la fórmula con la que habían sobrevivido los datos que ahora se encuentran recopilados en el trabajo final, es decir: respetar el proceso de comunicación a través del lenguaje, pasando los sucesivos filtros de la interpretación personal, y que,

como es bien sabido, puede llegar a ser totalmente distinta al mensaje original.

En este trabajo, la hipótesis es la que vuelve auténtica la historia a través de la manipulación de la realidad que ha tomado forma con la transmisión oral, más aún cuando se refiere a una comunidad reducida donde los datos de las personas que ocupaban el lugar de interés son conocidos o inventados por sus vecinos y coetáneos; aquellos que, de una manera u otra, fueron testigos.

Este hecho lleva, en un momento dado, a replantear la dirección del proyecto, acotando finalmente el recorrido a poblaciones mas pequeñas, en las que se encuentra una información mayor de los espacios de interés y una colaboración más participativa. En estas poblaciones, la vinculación con la ruina es más estrecha, ya que, en su mayoría, se trata de espacios que llevan abandonados un periodo de tiempo lo suficientemente amplio como para que su historia quede impregnada tanto en la memoria del edificio como en la de todas aquellas personas que viven próximas a él.

3.1.4 Intervenciones

En lo que concierne a las intervenciones, y al tratarse de un proceso cuyo sustento principal es el hallazgo –quedando plasmado en el archivo final con una muestra material de cada lugar–, el acercamiento a todos estos enclaves se presenta, desde el primer momento, como elemento indispensable para forjar una valoración crítica sobre el terreno.

En el trazado establecido durante el cual tenía lugar el trabajo de campo, y partiendo de los alrededores de las viviendas vacías que se estudiaban para su implicación en el registro, fueron apareciendo, entre otras muchas cosas, algunos sobrantes de los antiguos inquilinos que en su momento terminaron por desechar, o simplemente olvidaron; objetos que ofrecían, a menudo, la oportunidad de conocer características mucho más específicas del lugar transitado, indicios mucho más relevantes que los que

presumiblemente albergan los edificios que aún se mantienen hoy en pie: paredes de una gama de color invariable de las que sobresalen escarpas o puntales –que a su vez sujetaban tablillas con representaciones de paisajes victorianos, debatiéndose entre la confusión nebulosa y amarillenta del barniz barato–; sillas desaparejadas y a medio tapizar soportando tristemente la compañía de un sofá. Resquicios, en definitiva, de una existencia efímera pero no por ello ajena al desarrollo de la vida íntima, que surgen simplemente porque existe otro mundo definido fuera de todos ellos.



Ilustración 31: *Población (intervenciones), 2010.*

En las intervenciones que comienzan en enero de 2010 y que se extienden hasta mediados del mes de noviembre de ese mismo año, han surgido multitud de casos y anécdotas relacionadas en su mayoría con la usurpación del espacio privado que encontrábamos al descubierto. Aunque el trabajo dedicado a conseguir los testimonios correspondientes ha sido el aspecto más complicado del proceso a medida que iba tomando forma, se sucedieron, sin embargo, multitud de encuentros y coincidencias de este tipo.

A menudo no quedaba más remedio que probar llamando a la puerta, y en la mayoría de las ocasiones me encontré con respuestas negativas, especialmente de individuos jóvenes o de

mediana edad. Así, poco a poco, llegué a dominar aquello que llamo *visibilidad consecuyente*; es decir: me colaba en la casa en el momento preciso en que mi sola presencia pudiese llamar la atención de un vecino casual, exponiéndome voluntariamente a su mirada para asegurar que me veía hacerlo.

No hace falta ser sociólogo para saber que las gentes de un pueblo son curiosas por naturaleza y muy celosas de intromisiones ajenas. En ocasiones, la única manera de romper el hielo para dar pie a una interacción "natural" era provocada como una especie de juego, una prueba, una provocación piadosa que daba sus frutos casi al momento. Tal vez no comprendieran del todo el propósito de aquellos registros, el fin último de las pesquisas. Pero, sin lugar a dudas, *sabían*, y casi siempre estaban dispuestos a contarlo. Con frecuencia, hubo incluso sugerencias sobre la conveniencia de visitar algunas otras casas colindantes que, seguramente, eran más atractivas para nuestro propósito.

Otro medio por el cual era más factible conocer detalles sobre antiguos inquilinos de construcciones concretas era acudir a los dispensarios de la zona: tiendas de ultramarinos, comercios, etc. En muchos de los casos, el dueño del establecimiento ya era el hijo del vínculo generacional con el espacio en concreto; en otros, los clientes que se hallaban en aquel momento en el negocio completaban y enriquecían la papeleta con nuevos testimonios. La predisposición del interlocutor a hablar era, según he podido constatar, inversamente proporcional a su juventud.

En algún momento, analizando los casos, se ha tratado de registrar la hora exacta en que tenían lugar las conversaciones porque, como es lógico, en horario laboral la franja de edad de las personas disponibles en su domicilio es mas elevada. Sin embargo, esta tarea fue finalmente descartada, ya que tanto las horas de visita a estos emplazamientos como los días de la semana habían sido elegidos de manera totalmente casual, aleatoria e irrelevante, al cubrir un espectro temporal muy amplio.

En definitiva, la mayoría de los casos que ahora se muestran no podían ser solamente elegidos por su potencial fotográfico o estético, sino que dependían, casi en su totalidad, de la localización del testimonio, que en este caso era imprescindible para llevar a cabo la reconstrucción, además de la posibilidad de encontrar la muestra material necesaria.

3.2 Clasificación y archivo

La agrupación de todos los registros y las notas de cada caso que han ido resultando en las intervenciones llevadas a cabo, se han ido depositando, dependiendo de la viabilidad, en cajas individuales, las cuales configuran un archivo completo de la actividad desarrollada durante casi un año.

La determinación del formato final de este proyecto se define, principalmente y al igual que otros trabajos anteriores, por la seriación de una problemática determinada que sólo se puede representar en grupo, una seriación que alude a ese “*memento mori*” que expresa la acumulación sistemática sin desorden. La repetición de las vistas también remite a un sentimiento que apenas puede ser enunciado, una suerte de horror que no pasa tan fácilmente a las imágenes y exige ser repetido: lo “*real*” (traumático), como decía Foster, H. (2001) de Andy Warhol, «no puede ser representado, sino solamente repetido»³². ¿Será por esto que las representaciones de catástrofes se realizan en series? *Los Desastres de Goya*, los *Desastres Americanos* de Warhol, el *Rwanda Project* de Alfredo Jaar...

Partiendo de la imagen seriada –es decir, en lo que respecta al registro de la imagen–, *Registro de existencia* se ha centrado básicamente en la acumulación de material documental como estructura formal de la obra, siendo el proceso el aspecto más relevante y el que finalmente se muestra al público, haciendo de la documentación el resultado. Un compendio, en resumen, de casos cuya ubicación desorientada no pertenece a una localización exacta en un mapa, teniendo en cuenta que cada caja emite mas información visual y textual que cualquier detalle de posición; además, y aunque todas ellas formen parte de un solo proyecto, las características específicas de cada conjunto tienen además la capacidad de crear una pieza única.

³² FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

La acumulación de datos a modo más científico que artístico otorga al espectador, como valor añadido, la posibilidad de jugar con la interpretación de algunas de las problemáticas sociales adosadas al concepto de la obra: la vivienda, la ruina, la privacidad, la migración, la memoria, etc., además de infundir una homogeneidad ficticia a los casos asimilando el proceso de producción a la realidad.

El hecho de utilizar este sistema de archivo para exponer el trabajo de campo se debe a la necesidad de articular una narrativa aleatoria entre todos los bloques prácticos, dando la posibilidad al espectador de dotar a la obra de un sentido autónomo y ofreciendo la posibilidad de centrar su mirada en varios casos o sólo en uno de ellos. Con ésta fórmula, la usurpación del tiempo se consolida más en la incertidumbre que en la constante decodificación de símbolos.

Más que ser la búsqueda del origen o del principio propio del relato humanístico tradicional, el archivo se convierte entonces en una estructura descentrada, una multiplicidad de series de datos capaces de generar significados sin eludir contradicciones, inconsciencias, incluso banalidades.³³

En definitiva, este proyecto pretende crear un marco de memoria comprendido entre una multiplicidad de historias bajo las que subyace implícita la relación del ser humano con su contexto local y con el paso del tiempo, a través de un espacio íntimo de especial valor simbólico. Y trata de hacerlo, además, reescribiendo con ello otra historia a partir de un entrecruzamiento de distintos marcos sociales: «...una reorientación radical en la representación y experiencia del espacio y del tiempo que implique una nueva lógica de la representación cultural, una determinación de la memoria cultural que se desligue de la historia como progresión lineal y finalista,...»³⁴

³³ GUASCH, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal. p. 45.

³⁴ *Ibid.* p. 46.

En cada bloque los acontecimientos singulares enuncian la experiencia a través del lenguaje, creando un ejemplo sobre el “cómo” de la apropiación de una historia, y estableciendo en su conjunto una realidad autónoma construida a partir de su existencia que funciona no como intento de capturar un momento histórico específico, sino como registro de la relación del hombre con la deconstrucción de su paisaje mas inmediato.

Por ello, el conjunto de cajas que forman el registro final no es sino una suerte de experiencias que varían en función de su ubicación y su contenido, imposibles de traducir en un solo caso.

3.3 Ficha técnica de la obra

La obra cuenta con 85 cajas o vitrinas y cada una contiene en su interior:

1. Una fotografía Polaroid (10,7 x 8,9 cm) de la parte frontal de la vivienda o en su defecto de una vista lateral de la misma.
2. Una bolsa clasificatoria (10,7 x 8,9 cm) en la que se encuentra la muestra de pared u otro objeto del interior de la casa.
3. El texto perteneciente a cada testimonio transcrito de forma legible, impreso sobre un papel y pegado entre la muestra y la fotografía.



Ilustración 32: Registro de existencia, (detalle) caja descripción, 2010.

Las cajas con medidas 36,5 x 18 cm y forradas en su interior con terciopelo rojo a modo de expositor se han diseñado para estar dispuestas verticalmente ocupando una extensión aproximada de 195 x 354 cm, repartidas a ser posible en 5 hileras de 17 cajas cada una.

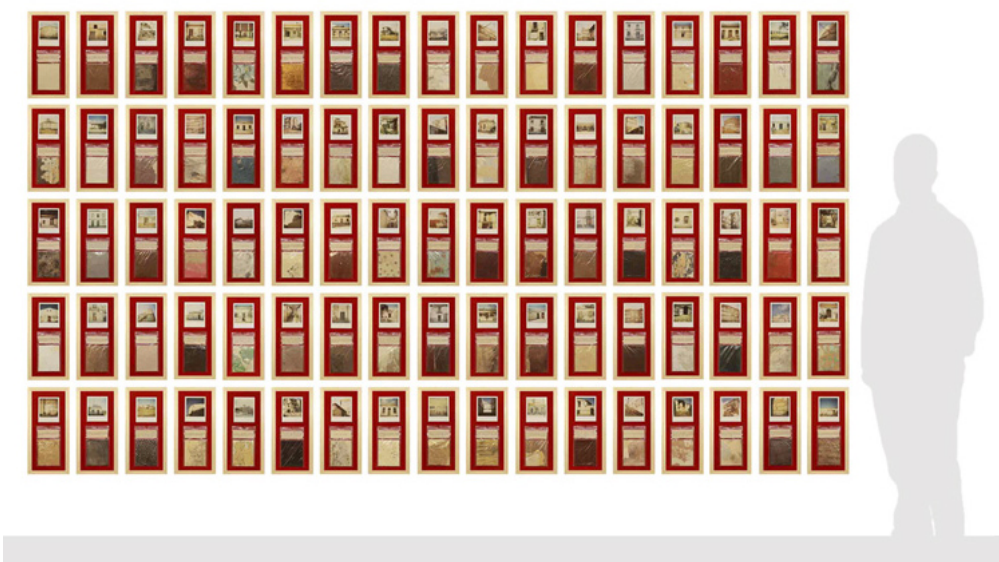


Ilustración 33: *Registro de existencia, vista general, 2010.*

El conjunto de cajas se encuentra, además, acompañado por un pequeño trazado de recorrido que marca los lugares de los que proceden los casos, sin especificar la población exacta a los que pertenece cada uno de ellos.

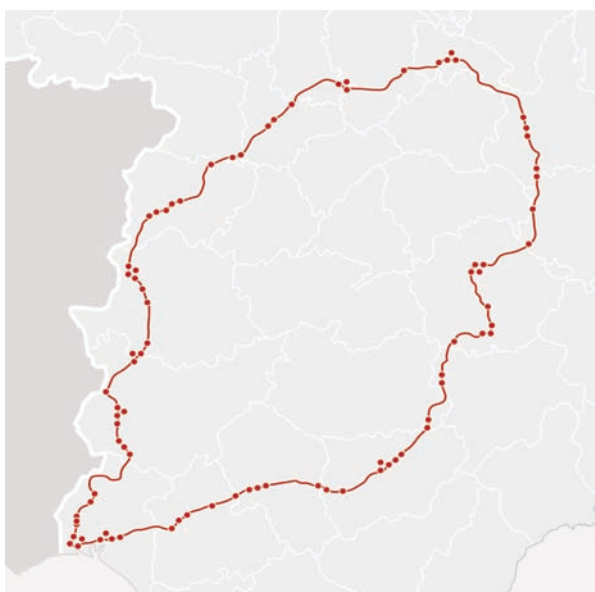


Ilustración 34: *Registro de existencia, recorrido, 2010.*

4. Conclusiones

A lo largo del proyecto se ha presentado el desarrollo teórico y técnico de *Registro de existencia*, reflexionando sobre una miscelánea de conceptos e ideas fundamentadas en el proceso de trabajo y sus resultados. Para ello se ha construido una estructura de pensamiento basada en el desarrollo y se ha tomado en consideración la obra de algunos artistas cuyos planteamientos se muestran afines; desglosando, en mayor o menor medida, su trabajo, e incorporando a la investigación los datos más relevantes de su discurso.

En primer lugar el método de trabajo que se propone, contempla el proceso artístico como modelo de reflexión e investigación. Un proceso que se apoya en la documentación obtenida durante el registro de una serie de espacios determinados y que ocupa un lugar central en la construcción del discurso.

Cabe señalar que durante este proyecto, se ha intentado elaborar un trabajo artístico integrado únicamente por material documental, utilizando una multiplicidad de datos de distinta procedencia y formato.

Un punto importante, además del registro fotográfico y material, son los testimonios recogidos, reconstrucciones e hipótesis sobre los lugares anteriormente mencionados que, finalmente se contemplan como información veraz. Un conjunto de datos cuya coherencia descriptiva, se establece a partir de la repetición.

Uno de los aspectos claves de este estudio ha sido documentar durante el recorrido la aceptación de la ruina doméstica como elemento inherente al paisaje. Hecho que se refleja principalmente en pequeños núcleos cuya población continúa desplazándose hacia las grandes urbes.

Conviene destacar que el proyecto se encuentra principalmente ligado a la experiencia del paso del tiempo, y de cómo éste influye o altera la percepción de las personas que habitan alrededor de las construcciones

señaladas. Es importante exponer, por tanto, que la metodología utilizada se encuentra ligada esencialmente al viaje, haciendo del recorrido el lugar donde se construye la experiencia artística, producida por un continuo transitar entre el espacio físico y el espacio simbólico.

Como conclusión final se debe añadir que el archivo configurado por 85 casos reales, es el contenedor de una arqueología urbana que experimenta con el poder de evocación en diferentes estratos de memoria. Un registro único que representa el *ahora* de un escenario que en el momento de su muestra al público ya se encuentra expirado.

5. Bibliografía

- ARDENNE, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en el medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC.
- AUGÉ, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- BACHELARD, G. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica. 2010. 10ª. ed.
- BAL, M. (2009). *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC.
- BAL, M. (2006). *Una casa para el sueño de la razón*. Murcia: CENDEAC.
- BOLLNOW, O. F. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor.
- BOURGEOIS, L. (2002). *Destrucción del padre / reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid: Síntesis.
- CALLE, S. (2003). *Sophie Calle. M'ast-tu vue*. París: Prestel. 2008. 2º. ed.
- CANDAU, J. (2006). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- COLOMINA, B. (2000). *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Madrid: MNCARS.
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- FRÉMON, J. (2010) *Louise Bourgeois. Mujer casa*. Barcelona: Elba.
- GUASCH, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- ILLICH, I. (1985). "La reivindicación de la casa". En: *Alternativas II*. México: Joaquín Mortiz/Planeta.

- JELIN, E. (2001). "¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?". En: *Los trabajos de la memoria*. México: Siglo XXI.
- MAROT, S. (2006). *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MAYAYO, P. (2002). *Louise Bourgeois*. Hondarribia: Nerea.
- MINKOVSKI, E. (1973). *El tiempo vivido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MORIENTE, D. (2010). *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo 1970-2008*. Madrid: Cátedra.
- OLIVARES, R. (Noviembre 2006 / Enero 2007). "La incomprensible belleza de la tragedia". *EXIT*. Nº. 24. *Ruinas*. Madrid.
- PARDO, J. L. (2004). *La intimidad*. Valencia: Pretextos.
- RIBALTA, J. (2004). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- RUBIO, P. (Febrero / Marzo 2011). "Caminar, mejor que correr". *EXIT EXPERESS*. Nº. 57. *El mundo bajo los pies*. Madrid.
- SEBALD, W. G. (2006). *Los emigrados*. Barcelona: Anagrama.
- SMITHSON, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SONTAG, S. (2007). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Madrid: DeBolsillo.
- V.V.A.A. (2006). *Una conversación entre Jaques Herzog y Jeff Wall*. Barcelona: Gustavo Gili.
- VV.AA. (1993). *Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM.

Documentos electrónicos:

- BARTHES, R. *Semántica del objeto*. [Fecha de consulta: 24-07-2011]
<<http://es.scribd.com/doc/6810819/Roland-Barthes-SemAntica-Del-Objeto-Espanhol>>
- BECHER, M. y ROBBINS, A. [Fecha de consulta: 24-08-2011]
<<http://www.robbinsbecher.com/>>
- BLAS de, M. *Rachel Whiteread, memoria sin recuerdo* [Fecha de consulta: 02-08-2011] <<http://www.arteshoy.com/mis20060505-1.html>>
- BOLTANSKI, C. [Fecha de consulta: 17-08-2011]
<<http://www.chgs.umn.edu/museum/memorials/berlin/index.html>>
- CALLE, S. [Fecha de consulta: 29-07-2011]
<<http://librodenotas.com/almacen/Archivos/003320.html>>
- CALLE, S. [Fecha de consulta: 28-07-2011]
<http://www.galerieperrotin.com/artiste-Sophie_Calle-1.html>
- COLEMAN, J. [Fecha de consulta: 04-08-2011]
<<http://www.mariangoodman.com/artists/james-coleman/>>
- COUTURIER, S. [Fecha de consulta: 23-07-2011]
<<http://www.stephanecouturier.fr/>>
- EXIT MEDIA. [Fecha de consulta: 22-06-2011]
<<http://www.exitmedia.net/prueba/esp/sumario.php?id=53>>
- MC KEE, B. [Fecha de consulta: 02-07-2011]
<<http://brianmckeestudio.com/>>
- PAC MURCIA. [Fecha de consulta: 11-08-2011]
<<http://www.pacmurcia.es/2008/ventana.asp>>

SMITHSON, R. [Fecha de consulta: 14-06-2011]

<<http://www.robertsmithson.com/>>

THIEL, F. [Fecha de consulta: 12-07-2011]

<<http://www.skny.com/artists/frank-thiel/>>

WANG, Z. [Fecha de consulta: 04-08-2011]

<<http://www.zhanwangart.com/>>

WHITEREAD, R. [Fecha de consulta: 30-07-2011]

<<http://www.luhringaugustine.com/artists/rachel-whiteread/>>



Ana Moya

Úbeda 1983, vive y trabaja en Madrid.

anamoyagallego@hotmail.com

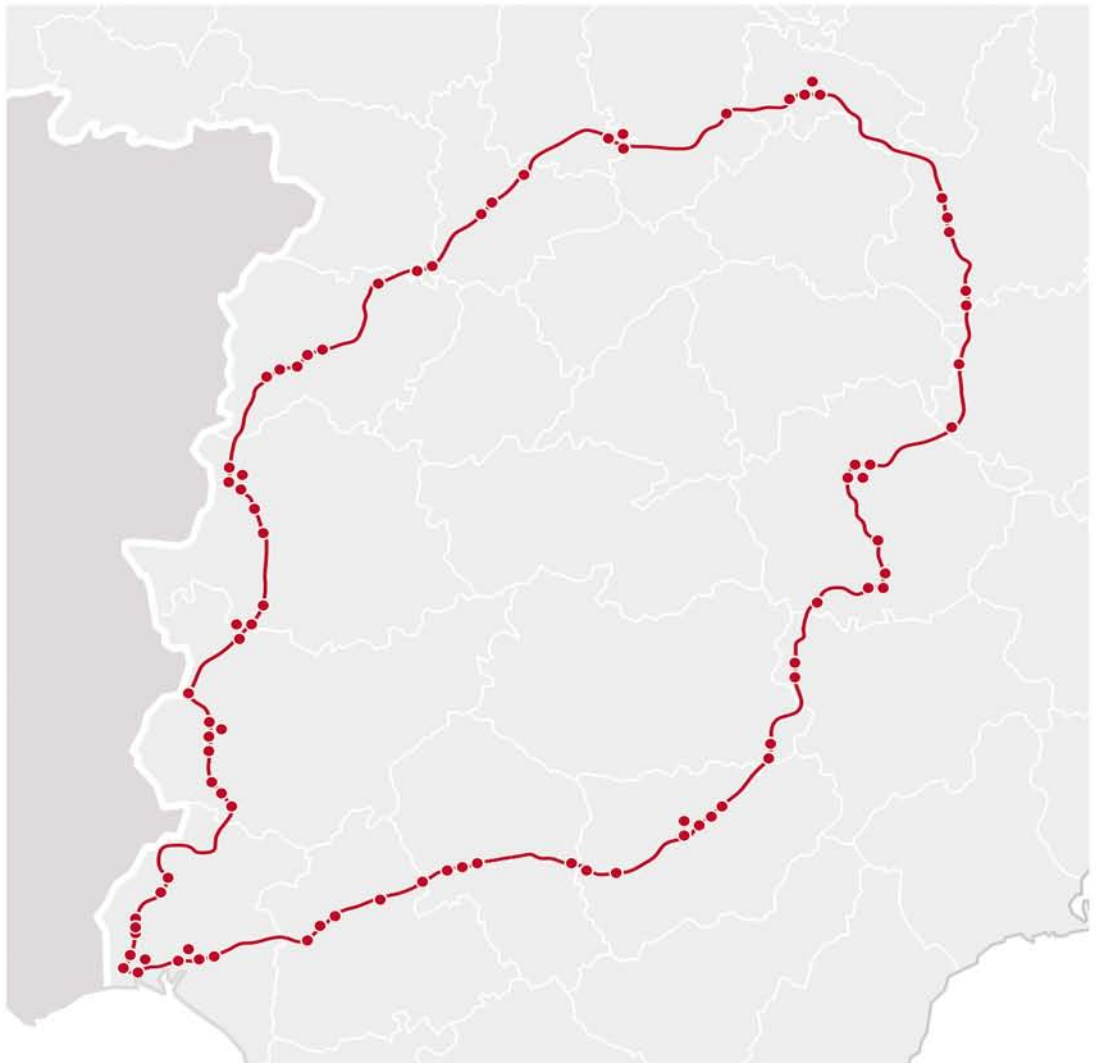
Artista visual Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Castilla La-Mancha (2007), desarrolla su actividad artística en diversos centros de ámbito nacional e internacional y obtiene la Beca de Cooperación Internacional Latinoamericana completando su formación académica en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile, 2005).

Como artista en residencia disfruta durante el año 2009 de la Beca Fundación Antonio Gala para jóvenes creadores en Córdoba, donde desarrolla el proyecto *La imagen voluble*. Participa en Talleres con artistas como: Francesc Torres, Guillermo Paneque y Chema Madoz. Además obtiene una beca de la Fundación Marcelino Botín para participar en el Taller de proyectos del artista Antoni Muntadas y el arquitecto Juan Herreros (Santander 2008).

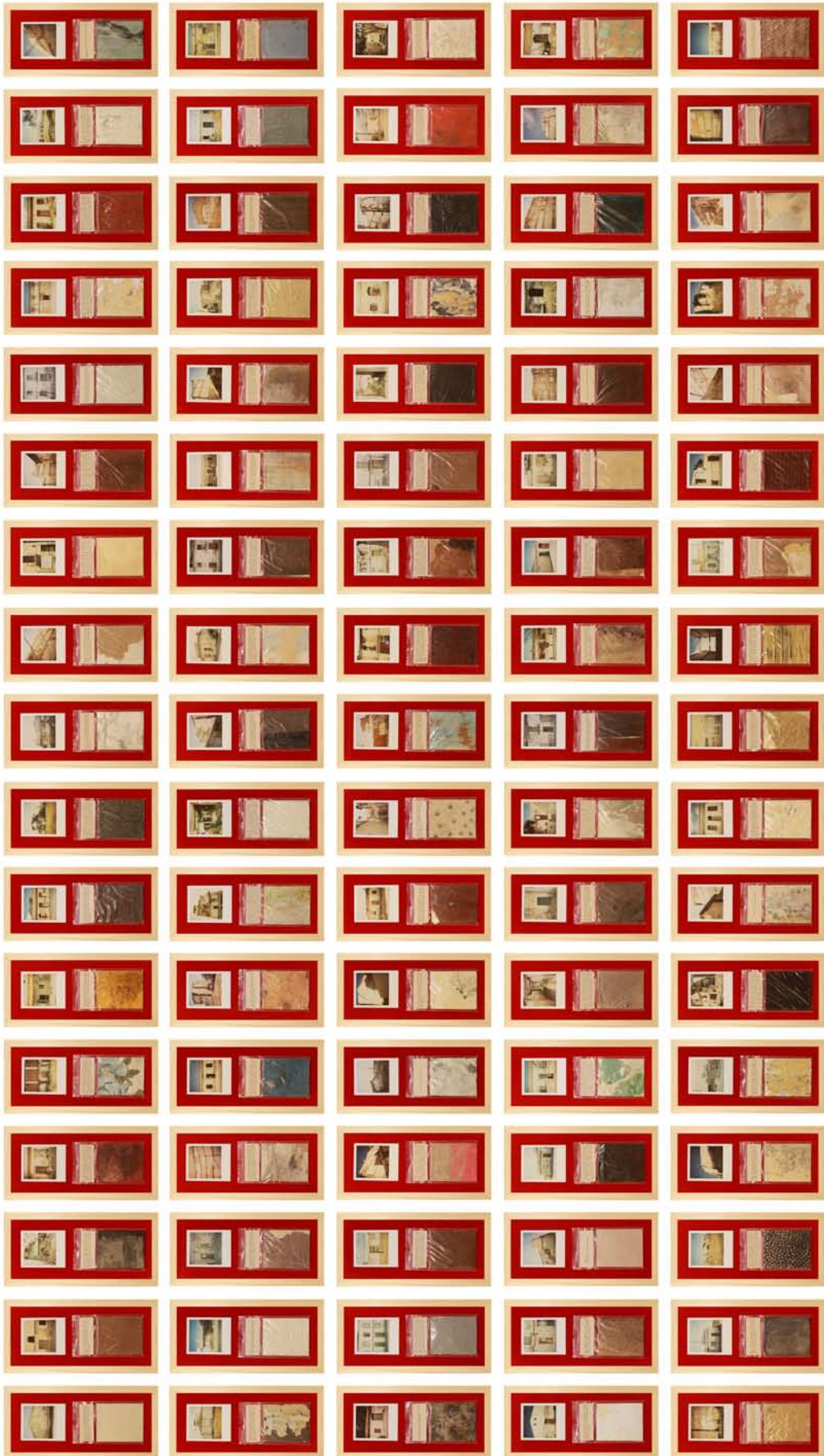
Entre sus colaboraciones cabe señalar la participación junto al compositor Xabier Mariño en la obra interactiva *Identidades*, exhibida en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo durante el año 2009. Cabe destacar algunas de sus intervenciones en el espacio público como; *Con las vallas hasta el cielo* (Cuenca 2005) y *Desaparecidos* (Ex-cárcel de Valparaíso, Chile 2006). Su obra se ha mostrado en ciudades como, Tokio, Buenos Aires, Madrid o Barcelona.

ANEXO I

RECORRIDO



VISTA GENERAL



FICHA TÉCNICA 1.



CASO N°. 036

NOMBRE. Rubén, J.

TESTIMONIO.

Esa es la que tiene el taller que hay un poco más arriba. La tendrían como almacén. Ya ves que es muy pequeña, porque es de las primeras casas que se construyeron al lado del río; tendrá nada más que tres habitaciones, sin baño ni nada, a no ser que lo hayan hecho después.

FICHA TÉCNICA 2.



CASO N°. 064

NOMBRE. Darío, L.

TESTIMONIO.

Esa era la antigua casa del alemán y todos los campos de naranjos que ves hasta el puente son suyos. Vio que aquí podía hacer dinero y se compró todo lo que pudo. De todas formas, la tienen desde hace muchos años para guardar aperos del campo y nada más.

FICHA TÉCNICA 3.



CASO N°. 101

NOMBRE. Luisa, A.

TESTIMONIO.

Murieron hace ya tiempo y desde entonces no ha entrado nadie que yo sepa. Nunca la han puesto en venta ni nada. La última vez que hablé con el hijo me comentó que tenía previsto reformarla para venirse los veranos, que aquí se está muy a gusto.

FICHA TÉCNICA 4.



CASO N°. 089

NOMBRE. Gabriela, H.

TESTIMONIO.

Hace años que murió el dueño y vendieron la casa. Esos chalets, mira que son bonitos, y desde el patio de atrás se ve el mar. No son muy grandes, pero pueden subir hasta dos plantas.

FICHA TÉCNICA 5.



CASO N°. 030

NOMBRE. Juan, R.

TESTIMONIO.

Hay un montón de casas vacías aquí. Los jóvenes ya no quieren venirse a los pueblos. Ahora, ésa la tienen para guardar cacharros, y nada más.

FICHA TÉCNICA 6.



CASO N°. 105

NOMBRE. Bella, C.

TESTIMONIO.

¡Uy! Allí tienen metido de todo, hasta coches viejos. Tuvieron la parte de atrás de perrera. Vamos, que la casa está como para entrar.

FICHA TÉCNICA 7.



CASO N°. 123

NOMBRE. Javier, H.

TESTIMONIO.

Esa casa lleva así desde que yo era pequeño. Los chavales decían que había espíritus y esas historias. Una vez dijeron que había venido gente a hacer grabaciones por la noche; desde luego, manda huevos...

FICHA TÉCNICA 8.



CASO N°. 003

NOMBRE. Brígida, S.

TESTIMONIO.

No hija, aquí ya no quiere vivir nadie. Los jóvenes se van para sitios más grandes porque el trabajo en el campo es muy sacrificado y ahora eso ya no se ve igual que antes.

FICHA TÉCNICA 9.



CASO N°. 012

NOMBRE. Ramón, S.

TESTIMONIO.

Unos conocidos nuestros vivían ahí. Bueno, es que aquí nos conocemos todos. Si no es por una cosa, es por otra. Hace veinticinco años por lo menos que no vive nadie. Así está la casa, que se cae.

FICHA TÉCNICA 10.



CASO N°. 070

NOMBRE. María, R.

TESTIMONIO.

Pues hace ya bastantes años que la familia dejó la casa. Yo los conocía de toda la vida, y era bien pequeña cuando jugaba con su hija mediana, que íbamos al colegio juntas. Cuando mis padres murieron, arreglamos nuestra casa y la dividimos para los tres hermanos, pero cuando yo volví de estudiar ya se habían ido.

FICHA TÉCNICA 11.



CASO N°. 016

NOMBRE. Josefa, B.

TESTIMONIO.

Eso era un antiguo hospedaje. Si te das cuenta, antes de que hicieran la autopista, la carretera comarcal pasaba por la puerta. Dejó de funcionar hace años y ahora está todo hecho una ruina, ya lo ves. Los dueños eran buena gente. Un poco suyos, eso sí.

FICHA TÉCNICA 12.



CASO N°. 067

NOMBRE. Luis, M.

TESTIMONIO.

Ésta de la esquina es la antigua cristalería. Hace mucho que se cerró. Los hijos no quisieron seguir con el negocio y lo vendieron todo. La casa, el local de al lado. Al padre le gustaba mucho entretenerse en el campo y al final se fue con la mujer a vivir allí. No sé a dónde irían a parar los hijos. No eran tan apañados como su padre.

FICHA TÉCNICA 13.



CASO N°. 029

NOMBRE. Rafaela, M.

TESTIMONIO.

No recuerdo a nadie en concreto, esa es la verdad. El caso es que esos pisos eran bastante grandes. De cuatro y cinco dormitorios, para familias con muchos hijos. Ahí sólo vivía gente con posibles.

FICHA TÉCNICA 14.



CASO N°. 111

NOMBRE. María, C.

TESTIMONIO.

Creo que esas casas eran de los seminaristas, pero no me hagas mucho caso. La memoria a veces me falla. Todo eso lo trasladaron a las afueras, adonde las universidades.

FICHA TÉCNICA 15.



CASO N°. 132

NOMBRE. Carmen, S.

TESTIMONIO.

Me acuerdo de las dos hermanas, aunque yo me relacionaba más con Carolina. Era la mayor. Estaban de solteras y vivían juntas. Cuando murió la hermana pequeña, su sobrina heredó la casa. Era la que más se preocupaba de ellas.

FICHA TÉCNICA 16.



CASO N°. 009

NOMBRE. Antonio, V.

TESTIMONIO.

Aquí en el primero vivía Raúl. Sí, éramos amigos. Recuerdo que tenía toda la casa repleta de libros apilados por todas partes; alguna vez le preguntaba que por qué no se animaba a escribir algo, pero siempre me decía que tenía que leer tanto que no se podía parar a hacer nada más. Hará seis años que murió, poco después de jubilarse.

FICHA TÉCNICA 17.



Conocía al marido. Era profesor de matemáticas. Cuando se jubiló, se fue con la mujer a vivir a Zaragoza, porque él era de Zaragoza, y como tenía a toda la familia por esa zona, allá que fueron. Creo que su piso era el Tercero B.

CASO N°. 022

NOMBRE. Juan, T.

TESTIMONIO.

Conocía al marido. Era profesor de matemáticas. Cuando se jubiló, se fue con la mujer a vivir a Zaragoza, porque él era de Zaragoza, y como tenía a toda la familia por esa zona, allá que fueron. Creo que su piso era el Tercero B.

FICHA TÉCNICA 18.



CASO N°. 126

NOMBRE. Dolores, U.

TESTIMONIO.

¿Aquí? Vivía una familia con dos hijos y con la madre de ella. Se mudaron más o menos cuando nosotros. Los niños se fueron los dos al extranjero, y cuando el padre murió de cáncer a la madre la metieron en una residencia. Y ahí seguirá, si es que no ha muerto, porque tendrá ya ochenta y tantos, o casi noventa.

FICHA TÉCNICA 19.



CASO N°. 034

NOMBRE. Antonio Jesús, G.

TESTIMONIO.

El que murió primero fue el marido, que trabajaba en una fábrica. Decían que tenía el peligro de algunas filtraciones, pero yo no lo sé. Algo raro había. Cuando se derrumbó, les pilló dentro a la mujer y al hijo pequeño. Ahora creo que lo están investigando, porque dicen que los dueños sabían del riesgo y no avisaron.

FICHA TÉCNICA 20.



CASO N°. 095

NOMBRE. Juan, S.

TESTIMONIO.

Ahi ya no vive nadie. Van a hacer un centro comercial.

FICHA TÉCNICA 21.



CASO N°. 018

NOMBRE. Salvador, O.

TESTIMONIO.

Toda la vida fue repartidor de Correos. Yo a Eduardo no lo he conocido de otra forma. Siempre dando vueltas, hasta bien mayor. Era viudo y no tenía hijos. Su piso estaba por esa zona que han tirado ahora.

FICHA TÉCNICA 22.



CASO N°. 114

NOMBRE. Josefa, L.

TESTIMONIO.

Todo esto que ves estaba antes en las afueras pero en menos de veinte años se han quedado todas dentro de la ciudad y como ya no quedarían propietarios las tiraron y ahora van ha hacer un parking subterráneo y no sé que más, justo en toda esa parte.

FICHA TÉCNICA 23.



CASO N°. 128

NOMBRE. Pedro Manuel, A.

TESTIMONIO.

Conocía a algunos porque hemos sido vecinos de toda la vida. Fuera de eso, no teníamos ninguna relación.

FICHA TÉCNICA 24.



CASO N°. 055

NOMBRE. Lucía, T.

TESTIMONIO.

Es que yo no soy de aquí y me acabo de mudar.

FICHA TÉCNICA 25.



CASO N°. 120

NOMBRE. Carmen María, I.

TESTIMONIO.

Ahora a mis hijos y a los demás niños les ha dado por meterse ahí a jugar y estoy todos los días yendo y viniendo para sacarlos de la casa, porque me da miedo que se les derrumbe un techo o que se hagan daño con algún cristal. Todos esos pisos, y los que había alrededor que ya los han tirado, llevaban vacíos bastantes años, que yo recuerde.

FICHA TÉCNICA 26.



Mira: yo vivía en esos pisos con mis padres, en el tercero, pero hace más de veinte años que se fueron a la casa que se hicieron en la playa y yo cuando me casé me quedé justo con ésta de enfrente. El balcón daba a esta misma calle; quién me iba a decir a mí cuando era pequeña que iba a vivir en la casa de enfrente, si hasta la veía por la ventana.

CASO N°. 130

NOMBRE. Pilar, M.

TESTIMONIO.

Mira: yo vivía en esos pisos con mis padres, en el tercero, pero hace más de veinte años que se fueron a la casa que se hicieron en la playa y yo cuando me casé me quedé justo con ésta de enfrente. El balcón daba a esta misma calle; quién me iba a decir a mí cuando era pequeña que iba a vivir en la casa de enfrente, si hasta la veía por la ventana.

FICHA TÉCNICA 27.



CASO N°. 079

NOMBRE. Nuria, A.

TESTIMONIO.

De todos, con quien mejor me llevaba era con Paloma y su marido, que vivían en el primero. Tuvieron una hija pero se les murió de pequeñita, como a los tres o cuatro años, y desde entonces no levantaron cabeza ya. Me parece que se mudaron al pueblo de la hermana de ella, pero no estoy segura.

FICHA TÉCNICA 28.



CASO N°. 058

NOMBRE. María Teresa, F.

TESTIMONIO.

Tuvieron me parece que nueve hijos, todos varones. Todas las tardes se ponían a jugar con el balón en la puerta. Luego se fueron haciendo mayores, y alguno se casaría. Uno de los pequeños se hablaba con mi hija, pero el pobre murió hace dos años.

FICHA TÉCNICA 29.



CASO N°. 081

NOMBRE. José, I.

TESTIMONIO.

Conocía a la señora del segundo. Murieron los tres; la señora, el marido y el hijo, hará unos quince años, en un accidente de coche. Una desgracia.

FICHA TÉCNICA 30.



CASO Nº. 041

NOMBRE. Ángela, B.

TESTIMONIO.

Damián, que iba conmigo al instituto, vivía en el último piso con sus padres; pero hace ya mucho tiempo que se mudaron, después de que muriera su madre, y creo que fueron a Valencia.

FICHA TÉCNICA 31.



CASO N°. 037

NOMBRE. Jesús, R.

TESTIMONIO.

No sé, por aquí no conozco a mucha gente.

FICHA TÉCNICA 32.



CASO N°. 097

NOMBRE. Rocío, G.

TESTIMONIO.

Todo esto, antiguamente, eran talleres y fábricas. Había algunas casas, pero muy pocas. Poco a poco se fueron trasladando y ya no queda nada.

FICHA TÉCNICA 33.



CASO N°. 063

NOMBRE. Juan José, H.

TESTIMONIO.

Hace tiempo empezaron a tirar todos estos pisos del centro para hacer oficinas. Ahora se están dando más prisa porque se meten gitanos y drogadictos en las casas vacías.

FICHA TÉCNICA 34.



CASO N°. 104

NOMBRE. Antonio, S.

TESTIMONIO.

Muchos venían de alquiler, y supongo que llega un momento en que no te quedas con las caras. Si que me acuerdo de que uno de los pisos fue durante un tiempo de prostitutas, y menudo trajín que se tenían. Como te quedaras pendiente un rato asomado a la ventana, te enterabas de la vida de mas de uno.

FICHA TÉCNICA 35.



CASO N°. 042

NOMBRE. Concepción, A.

TESTIMONIO.

Lo siento, no te puedo ayudar.

FICHA TÉCNICA 36.



CASO N°. 096

NOMBRE. Francisco Luis, B.

TESTIMONIO.

Era un antiguo bar de carretera; hacían celebraciones y daban comidas y esas cosas. Luego se empezaron a construir un montón de casas por aquí cerca, y al dejar de ser una parada, lo cerraron.

FICHA TÉCNICA 37.



CASO N°. 044

NOMBRE. Jacinto, D.

TESTIMONIO.

Ahi tenía la antigua familia un taller de ebanistería, y cuando murió el padre, los hijos se fueron yendo. Todas las sillas que hay por aquí las han hecho ellos.

FICHA TÉCNICA 38.



CASO N°. 046

NOMBRE. Rafael, E.

TESTIMONIO.

Él era ingeniero en la fábrica de coches que había a la entrada del pueblo, y ella se ocupaba de la casa. Murieron hace más de diez años, por lo menos. La mujer se puso enferma, y al poco tiempo, él tuvo un accidente en el trabajo. Creo que se le cayó una máquina encima.

FICHA TÉCNICA 39.



CASO N°. 059

NOMBRE. María Carmen, D.

TESTIMONIO.

El dueño murió de joven, y su mujer vendió la casa años después a un extranjero; y después nos enteramos de que ella tardó poco en casarse, y desde hace tiempo no he visto a nadie por aquí.

FICHA TÉCNICA 40.



CASO N°. 122

NOMBRE. Isabel, N.

TESTIMONIO.

El único bar que había antes era ese, el del marido de Graciela. La comunión de mi hijo la celebramos en el salón que había a la derecha. De eso hará ya unos catorce años. Al poco tiempo lo cerraron, y hasta hoy.

FICHA TÉCNICA 41.



CASO N°. 093

NOMBRE. Miguel ángel, L.

TESTIMONIO.

Desde que nosotros estamos aquí, esa casa está vacía. Y de eso hace ya, por lo menos, veinticinco años. Además, era la única que había, porque todo esto antes eran tierras.

FICHA TÉCNICA 42.



Sí, la casa de la señora Francisca. Tenía un montón de gatos. Cuando yo era pequeña, me pasaba todos los días a verlos al salir del colegio. Bueno, yo y todos los niños de las casas de alrededor. ¡Menuda paciencia tenía la mujer! Alguna tarde que otra, hasta nos daba pan con chocolate para merendar.

CASO N°. 047

NOMBRE. Luisa, L.

TESTIMONIO.

Sí, la casa de la señora Francisca. Tenía un montón de gatos. Cuando yo era pequeña, me pasaba todos los días a verlos al salir del colegio. Bueno, yo y todos los niños de las casas de alrededor. ¡Menuda paciencia tenía la mujer! Alguna tarde que otra, hasta nos daba pan con chocolate para merendar.

FICHA TÉCNICA 43.



CASO N°. 102

NOMBRE. María Encarnación, N.

TESTIMONIO.

Hace muchos años, la casa y los terrenos de alrededor eran de mis abuelos. Cuando se murieron, se repartió todo entre mi padre y sus hermanos, y de la casa no se ha querido hacer cargo nadie. Ya está para tirarla. Si quieren hacer algo con ella, tendrán que tirarla y volver a hacer una nueva.

FICHA TÉCNICA 44.



Poco le queda para estar de pie. Es la única que queda. Ahora, desde el faro hasta aquí no se puede construir nada. Lo que sí que tiene es un montón de gatos viviendo en la casa. Los vecinos les echan de comer y está todo hecho un basurero. Mira la parte de atrás y ya verás lo que hay.

CASO N°. 125

NOMBRE. Sergio, R.

TESTIMONIO.

Poco le queda para estar de pie. Es la única que queda. Ahora, desde el faro hasta aquí no se puede construir nada. Lo que sí que tiene es un montón de gatos viviendo en la casa. Los vecinos les echan de comer y está todo hecho un basurero. Mira la parte de atrás y ya verás lo que hay.

FICHA TÉCNICA 45.



CASO N°. 131

NOMBRE. Carmen, M.

TESTIMONIO.

Eso era la antigua lavandería que le lavaba al hospital y al cuartel de la Guardia Civil. Pasabas por la puerta y olía a limpio que daba gloria. Se cerró cuando murió el dueño, y así hasta hoy.

FICHA TÉCNICA 46.



CASO N°. 010

NOMBRE. Daniel, J.

TESTIMONIO.

Esa es la antigua panadería. Yo siempre he vivido aquí, y de lo que más me acuerdo es del olor a pan que había todos los días por todo el barrio.

FICHA TÉCNICA 47.



CASO N°. 106

NOMBRE. Rubén, I.

TESTIMONIO.

Me parece que es del señor que tiene la carnicería en la Calle del Carmen. Bueno, de ese señor y de sus hermanos, que creo que son cuatro. Tengo entendido que esa era la casa de sus abuelos, como pasa siempre con estas cosas, que están divididas entre tantos que al final nadie se ocupa, y con lo bonita que es, lleva cerrada, por lo menos, treinta años.

FICHA TÉCNICA 48.



CASO N°. 033

NOMBRE. Dolores, G.

TESTIMONIO.

Todas estas casas del centro están vacías desde hace tiempo y la mayoría han cambiado de propietario. Lo que hacen es respetar la fachada y hacerla nueva por dentro. A esta la llaman la casa quemada; se ve que salió ardiendo toda la parte de arriba y así se ha quedado.

FICHA TÉCNICA 49.



Ahí vivía esa señora, la costurera. Dicen que era muy guapa y que quedó viuda de muy joven. Dicen que había sido bordadora en un taller que había en la Puerta del Sol, y dicen que cuando murió su marido le enseñó el oficio a sus cinco hijas.

CASO N°. 113

NOMBRE. María Jesús, O.

TESTIMONIO.

Ahí vivía esa señora, la costurera. Dicen que era muy guapa y que quedó viuda de muy joven. Dicen que había sido bordadora en un taller que había en la Puerta del Sol, y dicen que cuando murió su marido le enseñó el oficio a sus cinco hijas.

FICHA TÉCNICA 50.



CASO N°. 015

NOMBRE. Francisca, H.

TESTIMONIO.

Tenían el negocio debajo de la casa; por aquel entonces sólo estaba la tienda de Aurelio y la suya. Hace diez años, más o menos, como estaban muy mayores ya, se conoce que dejaron el pueblo y se fueron a vivir con su hija. Tuvieron la casa en venta unos años y la compraron unos extranjeros, pero ya ves que no la han tocado todavía.

FICHA TÉCNICA 51.



CASO N°. 118

NOMBRE. Ramiro, J.

TESTIMONIO.

No lo sé; pero se ha quedado de monumento porque han tirado todas las casas que había alrededor, menos esa. No sé que tendrá de especial. A lo mejor la han dejado ahí para que la gente vea lo que había antes, pero ya me extraña.

FICHA TÉCNICA 52.



CASO N°. 112

NOMBRE. Lourdes, V.

TESTIMONIO.

Lleva vacía desde que murió la mujer que vivía ahí. No salía nunca. Su hijo venía a verla todas las semanas. Creo que ella estaba inválida de una pierna. Me acuerdo del día en que murió. Hicieron el velatorio en esa misma casa.

FICHA TÉCNICA 53.



CASO N°. 127

NOMBRE. Fátima, A.

TESTIMONIO.

Desde que estoy viviendo aquí y se murió la dueña, esa casa la han vendido y la han comprado, por lo menos, cien veces. Algo tendrá cuando nadie se quiere quedar.

FICHA TÉCNICA 54.



CASO N°. 017

NOMBRE. Salvador, S.

TESTIMONIO.

No sé, pero me acuerdo que una vez se incendió cuando yo era pequeño. Supongo que la arreglarían, porque ahora no está igual que como se quedó.

FICHA TÉCNICA 55.



CASO N°. 024

NOMBRE. Marina, R.

TESTIMONIO.

Ahí nunca ha vivido nadie, que yo sepa. El dueño tiene una tienda de antigüedades, y esta casa, que es de su familia, la debe de tener como almacén. Yo no sé ni la cantidad de muebles que tendrá ahí dentro. Un día entré con él y no se podía ni pasar.

FICHA TÉCNICA 56.



CASO N°. 021

NOMBRE. Roberto, J.

TESTIMONIO.

Pues mira, esa es la casa del antiguo alcalde; y digo antiguo porque metió la mano en la bolsa más de la cuenta, y cuando la Junta quiso enterarse de lo que anduvo haciendo, lo investigaron y se lo quitaron todo. La casa la tapiaron, y ahora tienen pensado poner un centro para los mayores.

FICHA TÉCNICA 57.



Fátima y su marido. Yo la conocía de encontrarnos en el mercado o en el colegio de los niños. Murió en el parto del pequeño; ya sabrás que antes los partos se atendían en las casas, y si la cosa se complicaba, pues era más difícil salir adelante.

CASO N°. 028

NOMBRE. Ana María, G.

TESTIMONIO.

Fátima y su marido. Yo la conocía de encontrarnos en el mercado o en el colegio de los niños. Murió en el parto del pequeño; ya sabrás que antes los partos se atendían en las casas, y si la cosa se complicaba, pues era más difícil salir adelante.

FICHA TÉCNICA 58.



En ese edificio estaba antes la antigua biblioteca. La nueva la pusieron donde está ahora el Ayuntamiento, y ésta la van a remodelar para hacer un centro de congresos y exposiciones, o algo de eso. A mí me gustaba mas como estaba antes; era muy bonita y tenía todo el techo y las paredes de madera.

CASO N°. 087

NOMBRE. Pedro, L.

TESTIMONIO.

En ese edificio estaba antes la antigua biblioteca. La nueva la pusieron donde está ahora el Ayuntamiento, y ésta la van a remodelar para hacer un centro de congresos y exposiciones, o algo de eso. A mí me gustaba mas como estaba antes; era muy bonita y tenía todo el techo y las paredes de madera.

FICHA TÉCNICA 59.



CASO N°. 043

NOMBRE. Rosa, N.

TESTIMONIO.

Antes nos conocíamos todos y los niños andaban jugando de aquí para allá. Ahora ya no conozco a casi nadie, y en esa casa, como la tuvieron tantísimos años de alquiler, unos venían, otros se iban, venían otros después...

FICHA TÉCNICA 60.



CASO N°. 066

NOMBRE. Ana, A.

TESTIMONIO.

Embargaron la casa. Los dueños tenían un almacén de fruta. Se conoce que tenían muchas deudas. Les quitaron todas las propiedades. Por lo que se ve, tenían tres o cuatro casas. Uno de ellos está en la cárcel. Los recuerdo de pequeños. Eran unos zagaes muy majos. Pero se conoce que el dinero cambia a la gente.

FICHA TÉCNICA 61.



CASO N°. 080

NOMBRE. Lucas, Q.

TESTIMONIO.

Vivía un señor solo, muy reservado; hola y adiós, y no decía nada más. Un día dejamos de verlo, y desde que se fue, nadie ha vuelto a saber nada de nada.

FICHA TÉCNICA 62.



CASO N°. 065

NOMBRE. Marcelo, T.

TESTIMONIO.

Es de las casas más antiguas del pueblo. Tenían la vivienda abajo, y arriba, en el doblao, se secaba la matanza. Era de la señora María.

FICHA TÉCNICA 63.



CASO N°. 090

NOMBRE. Pedro Manuel, C.

TESTIMONIO.

Creo que era una antigua zapatería, no estoy seguro. Todas estas casas se han ido quedando, algunas, desde que pusieron la autovía. Por dentro son muy bonitas, y muy grandes. Ésta creo que la han tenido la última vez como taller.

FICHA TÉCNICA 64.



CASO N°. 129

NOMBRE. Antonio, F.

TESTIMONIO.

Eso fue una expropiación. Por ahí delante van a seguir construyendo el paseo marítimo que llegará hasta el puerto. Cuando se mueren los dueños, la propiedad ya no la pueden heredar los hijos. Nosotros, que estamos en segunda línea de playa, nos hemos librado... por ahora

FICHA TÉCNICA 65.



Ahí tenían puesta una tienda de útiles para la mar. Estas casas eran las más cercanas al puerto, y en la mayoría vivían pescadores. Antes no había otra cosa por aquí porque era un pueblo muy pequeño, pero ahora todo se ha vuelto para los turistas y ya no queda casi nada de lo que había.

CASO N°. 038

NOMBRE. José, E.

TESTIMONIO.

Ahí tenían puesta una tienda de útiles para la mar. Estas casas eran las más cercanas al puerto, y en la mayoría vivían pescadores. Antes no había otra cosa por aquí porque era un pueblo muy pequeño, pero ahora todo se ha vuelto para los turistas y ya no queda casi nada de lo que había.

FICHA TÉCNICA 66.



CASO N°. 032

NOMBRE. Cristina, R.

TESTIMONIO.

Esa casa era de Juan José, y ahora es de los hijos. El terreno va desde la linde de los naranjos hasta el principio de la carretera. Se hizo una casa para venir los fines de semana con la mujer, y en las vacaciones con los niños. Murieron hace años, los dos. Desde entonces todo está bastante descuidado porque a los hijos no les gusta esto.

FICHA TÉCNICA 67.



CASO N°. 040

NOMBRE. Ramón, M.

TESTIMONIO.

Aquí vivía el americano, uno de tantos militares que vinieron cuando pusieron la base aquí cerca. Se casó con una española, y cuando lo prejubilaron se fueron de nuevo a Estados Unidos.

FICHA TÉCNICA 68.



CASO N°. 051

NOMBRE. Beatriz, C.

TESTIMONIO.

Era la de mis abuelos. Siempre vivieron ahí. Luego, nosotros, nos mudamos aquí enfrente.

FICHA TÉCNICA 69.



CASO N°. 020

NOMBRE. Marta, J.

TESTIMONIO.

No sé de quién será, pero lleva vacía, por lo menos, más de cincuenta años. Dile al alcalde que la tire ya y que nos haga un parque, que por esta zona los niños no tienen ni un rincón para jugar a la pelota, y de paso, nos podemos salir nosotras a tomar el fresco.

FICHA TÉCNICA 70.



CASO N°. 037

NOMBRE. David, E.

TESTIMONIO.

Hace mucho que se murieron. De quien más me acuerdo es del señor, que era muy educado y hasta bien mayor iba hecho un pincel.

FICHA TÉCNICA 71.



CASO N°. 136

NOMBRE. Dolores, M.

TESTIMONIO.

Hija no sé...
¿Tú de quién eres? ¿del Ayuntamiento?

FICHA TÉCNICA 72.



CASO N°. 013

NOMBRE. Isabel María, M.

TESTIMONIO.

Estuvo vacía mucho tiempo. Luego vino una madre soltera con su hijo pequeño y se quedaron dos años. Después no ha vuelto a vivir nadie más. Decían que ella era mujer de mala vida. Vamos, que se dedicaba a los hombres. A mí me parecía una mujer agradable, pero a veces llevaba la ropa que iba un poco provocando.

FICHA TÉCNICA 73.



CASO N°. 138

NOMBRE. Julián, M.

TESTIMONIO.

¿Esa casa? Es mía. Vivía con mis padres y mis hermanos cuando era pequeño. Ahora la utilizo de corral para guardar los animales. Tengo pollos y gallinas, y así me entretengo por las tardes.

FICHA TÉCNICA 74.



CASO N°. 139

NOMBRE. Jose Ignacio, A.

TESTIMONIO.

Si das la vuelta por la parte de atrás, la que da a la rotonda, está toda caída; son casas grandísimas y comunican con las dos calles. Yo vivo justo enfrente, y desde que estoy aquí viviendo siempre han estado igual.

FICHA TÉCNICA 75.



CASO N°. 145

NOMBRE. Soledad, P.

TESTIMONIO.

En esa casa vivía mi primo Ramiro. Murió de un ataque al corazón. Siempre había tenido muchos problemas desde que era pequeño.

FICHA TÉCNICA 76.



CASO N°. 023

NOMBRE. -

TESTIMONIO.

¿Para qué lo quieres saber...?

FICHA TÉCNICA 77.



CASO N°. 002

NOMBRE. Jesús, F.

TESTIMONIO.

Yo no vivo por aquí. No tengo ni idea de quién vivía ahí, pero hace muchos años que estos pisos están vacíos.

FICHA TÉCNICA 78.



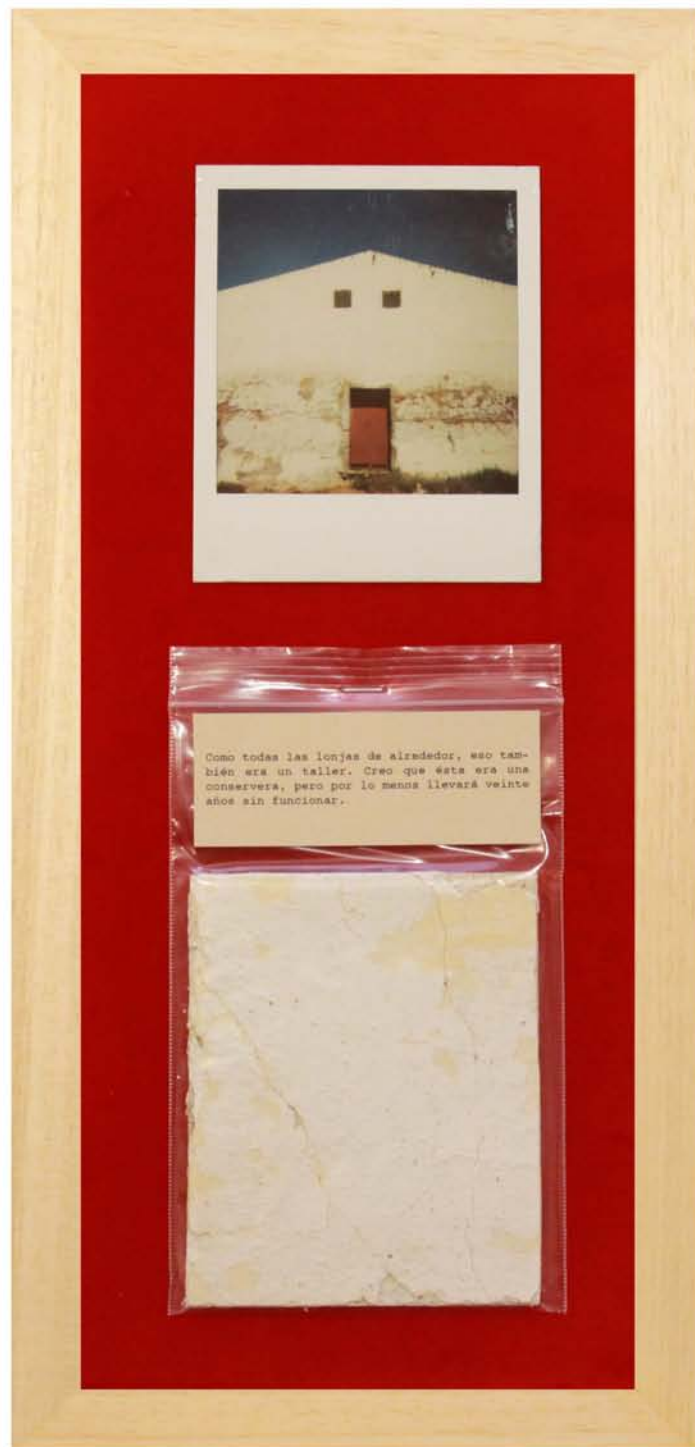
CASO N°. 143

NOMBRE. Laura, S.

TESTIMONIO.

Hace tiempo murió el matrimonio y desde entonces la casa ha estado cerrada.

FICHA TÉCNICA 79.



CASO N°. 007

NOMBRE. Antonio, J.

TESTIMONIO.

Como todas las lonjas de alrededor, eso también era un taller. Creo que ésta era una conservera, pero por lo menos llevará veinte años sin funcionar.

FICHA TÉCNICA 80.



CASO N°. 152

NOMBRE. Alfredo, H.

TESTIMONIO.

Hace tiempo que veíamos el cartel de SE VENDE; luego lo quitaron, pero la casa sigue igual. No hemos visto a nadie ni entrar ni salir de ahí desde que nos mudamos.

FICHA TÉCNICA 81.



CASO N°. 005

NOMBRE. Jose Antonio, R.

TESTIMONIO.

Ahora lo usan de corral, como todas estas casas. La gente se ha ido a vivir al centro y aquí tienen éstas para guardar animales.

FICHA TÉCNICA 82.



CASO N°. 148

NOMBRE. Gema, B.

TESTIMONIO.

No eran una familia muy normal. Vivía la mujer, con su hija y el marido. Estaban un poco locos. Cuando yo estudiaba en la escuela de artes, que estaba justo en esa calle, la mujer intentó suicidarse tirándose a un pozo, y como estaba tan gorda se quedó encajada a la mitad. Tuvieron que llamar a los bomberos y se lió una que no veas.

FICHA TÉCNICA 83.



CASO N°. 006

NOMBRE. Gonzalo, H.

TESTIMONIO.

En esa casa vivía una mujer que estaba loca. Cuando éramos pequeños, íbamos a molestarla y salía corriendo detrás de nosotros. Del nombre ya ni me acuerdo, pero no estaba bien de la cabeza. Cuando estuvo ya muy mayor se la llevaron a la residencia municipal. De todas maneras, la mujer estaba medio abandonada y los hijos no querían saber nada.

FICHA TÉCNICA 84.



CASO N°. 153

NOMBRE. Sara, Z.

TESTIMONIO.

Esta casa era de Carmen, que murió, la pobre, de viejecita, hace ocho o nueve años. Era una buena mujer. Un día se acostó y se quedó en la cama ya para siempre.

FICHA TÉCNICA 85.



CASO N°. 157

NOMBRE. Rafael, F.

TESTIMONIO.

En el bajo vivía la peluquera, murió hace algún tiempo. Era una mujer bastante simpática y estaba todo el día sonriendo. Además era muy guapa... pero su marido se encargó de darle mala vida, vamos que se escuchaban las discusiones por todo el barrio. Se conoce que a él se le comían los celos y como ella trabajaba de cara al público pues todos los días había trifulca.

