

Nicholas F. Callaway

Moncloa como palimpsesto

Universidad Complutense de Madrid

Agradecimientos:

Teresa Soto y Sebastian Callaway Soto

Jesse Boardman Kauppila

Aurora Fernández Polanco

Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid

Moncloa como palimpsesto

Nicholas F. Callaway

Este libro es una versión del Trabajo de Fin de Master del autor, dirigido por la profesora Aurora Fernández Polanco y presentado en el curso 2017-2018

Copyright de los textos: los autores

Copyright de las imágenes: los autores

Las imágenes y los textos no pertenecientes al autor se acogen al amparo del artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual, relativo al derecho a cita

Colección Palabras de Imágenes nº 14

Historia del Arte

Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid

Director de la Colección: José María Parreño

Diseño de cubierta y maquetación: F. Fierros

ISBN: 978-84-09-06536-3

Depósito Legal: M-37244-2018

Madrid, 2019.

ÍNDICE

NOTAS PRÁCTICAS	7
1. JERoglÍFICOS	9
2. MARTE Y MINERVA.....	20
3. CAMPOS.....	35
4. SUPERVIVENCIA.....	58
5. FINAL FELIZ.....	80
BIBLIOGRAFÍA.....	82

Sobre la técnica usada para los *frottage*:

Este ensayo gira en torno a una serie de *frottage*; puesto que el tipo más habitual de *frottage* es el de grafito sobre papel, conviene explicar brevemente la técnica empleada en este trabajo para realizarlo con tinta sobre tela. Primero, se fija una tela fina y lisa de algodón sobre la superficie a documentar, con cinta de carroceros y, en algunos casos, spray adhesivo reposicionable. A continuación se pasa por encima un tampón de tinta para sellos de caucho con una carga ligera de tinta indeleble para tela.

Sobre las imágenes de obra propia:

Para diferenciar las imágenes de las obras del resto de material visual que se inserta en el cuerpo del texto, éstas se intercalan en hojas aparte y van acompañadas de una breve reseña diferenciada tipográficamente del resto del texto.

Sobre las traducciones:

Salvo que se especifique lo contrario, todas las traducciones del inglés y del francés son del autor.

I. JEROGLÍFICOS

“Ce n’est pas un film idéaliste que j’ai fait. [...] C’est un film de géographe, de topographe”.
—Claude Lanzmann¹

El palimpsesto

En la Edad Media europea, en épocas de carestía de pergamino o de purga de ideas, en los monasterios se recurría a los manuscritos griegos y romanos como fuente de pergamino. Debido a su temática pagana, dichos textos carecían de valor o representaban una amenaza en una sociedad con un sistema de valores muy distinto al de la Antigüedad. Para su reutilización, se aplicaba el siguiente procedimiento: el pergamino antiguo era empapado en leche hasta que ésta absorbía toda la tinta y daba como resultado un folio que, una vez seco, podía servir de soporte para un nuevo texto cristiano. Aunque la tinta del texto precedente no era percibida a primera vista ni podía leerse con facilidad, dejaba un rastro perceptible. Rastro que, en épocas posteriores, sirvió para rescatar del olvido una cantidad nada desdeñable de textos considerados perdidos. A estos manuscritos múltiples se les llama *palimpsestos*.

Dice el historiador alemán Karl Schlögel que “Los historiadores [...] se interesan por superficies, y de ahí que si quieren seguir el rastro de procesos esenciales hayan de ser buenos fenomenólogos y fisionomistas”, por lo que “Leen paisajes como textos y retiran capa por capa como en un palimpsesto” (Schlögel 309). Si esto es así para el historiador, si uno se adscribe a la figura del “artista como historiador (benjaminiano)” de Miguel Ángel Hernández-

¹ Citado en Didi-Huberman, *Essayer voir*.

Navarro, mucho más aún. El palimpsesto al que hace referencia este ensayo es la zona madrileña de la Moncloa y, concretamente, la Ciudad Universitaria y el Parque del Oeste, un lugar que “condensa buena parte de la historia del siglo XX español”, y “permite adentrarse en los proyectos modernizadores de los años 20 y 30, en el desarrollo de la guerra civil, en la consolidación y evolución del franquismo y en el despliegue democrático posterior” (Rodríguez-López 9). Este terreno, situado estratégicamente al oeste de la capital, ha representado desde la expansión urbana de finales del XIX un bien escaso con un valor tanto material como simbólico comparable al pergamino de los monasterios medievales. Sobre este espacio, los sucesivos sistemas políticos y militares han optado siempre por borrar parte del texto precedente y reescribir otro nuevo más acorde con sus prioridades.

En ninguna de estas transiciones el cambio de prioridades es tan drástico como el de la Guerra Civil, cuando la facultades se convierten en fortificaciones y los libros se llegan a usar como parapeto (Chías Navarro 161). Desde que estallara en julio de 1936, y después de la masacre que puso punto final a la rebelión del Cuartel de la Montaña, pasarían varios meses antes de que los madrileños vivieran directamente la Guerra Civil. En noviembre de ese mismo año comenzó un asalto que duraría varios meses y al final del cual quedaría establecida una línea de frente más o menos estable que duraría hasta marzo de 1939 con la rendición de las tropas republicanas. Durante ese intervalo, en palabras de Pepín Bello, “No creo que haya existido una sociedad que viviera peor que como vivimos aquí en Madrid los tres años de guerra” (Castillo y Sardá 143).

Las tropas sublevadas ocuparon hasta el Manzanares y tomaron también una franja de tierra al otro lado, conectada con el resto del ejército a través de la llamada Pasarela de La Muerte. A este lado del río, su dominio cubría gran parte de la Ciudad Universitaria y su entorno, incluidos el Palacete de la Moncloa, la Escuela de Arquitectura, la Casa de Velázquez, las Escuelas de Agrónomos, el Instituto de Higiene, el Hospital Clínico, el Asilo de Santa Cristina, la zona de residencias y una esquina del Parque del Oeste, donde permanecen hasta hoy tres imponentes búnkeres de hormigón (Rodríguez-López 62). De estos edificios y espacios, algunos se reconstruyeron, otros presentaron tantos daños que se procedió a su derribo, y otros, todavía en fase de construcción al inicio de la guerra, se terminarían de construir siguiendo los planos originales, bajo la supervisión de los mismos arquitectos que los originaron. En palabras de

Schlögel, “Las catástrofes, personales o colectivas, siempre dejan tras de sí erráticos paisajes de memoria” (22).

En su *Topología de la violencia* (2016), Byung-Chul Han argumenta que en sociedades capitalistas-neoliberales, “las guerras no se libran solo contra el otro, sino fundamentalmente contra uno mismo”, porque la guerra “coincide con el comportamiento social, y se presenta como la paz”. Resulta aterrador contemplar en estas sociedades los indicios de una violencia externa y física, y resulta un ejercicio necesario constatar su persistencia en el presente, *en los mismos lugares*. El objetivo aquí es ir desvelando un tejido de relaciones materiales a través de las sucesivas capas del paisaje para llegar a vislumbrar aquel paisaje bélico, aún visible en la superficie si sabemos mirar. “De esa tectónica de la superficie terrestre se asciende a la morfología del paisaje cultural, y de allí, quizás, a las formaciones más sutiles de arte, estilo, gusto, perfiles urbanos, jardines, fachadas, ornamentos, en pocas palabras: a los *jeroglíficos* de la cultura humana” (Schlögel 276). Si este ensayo adopta una estructura narrativa, si desarrolla la ambientación de estos lugares, no es “cosa de literatos, soñadores, gente que no percibe con precisión” (Ibid. 269), sino todo lo contrario, una atención minuciosa a los *jeroglíficos*, a veces casi imperceptibles, que siguen escritos en el paisaje.

Aquatint Explosions

El planteamiento técnico de *Moncloa como palimpsesto* parte de un artículo de 2008 del grabador Jesse Kauppila, “Aquatint Explosions”, en el que se proponía “a new mode of representation” basado en el uso de soportes tradicionales de grabado expuestos a situaciones de violencia real. La hipótesis era la siguiente: “While photographic film directly exposed to an explosion would be destroyed, the copper plates retain abstract evidence of violence. This abstract evidence may do more to explain the reality and persistence of violence than a photograph”.² En aquel entonces yo era uno de los editores de la revista que publicó el artículo. Tras su publicación, le propuse que trabajáramos juntos en una especie de *sequel*: “If we could get a hold of pieces of wood from bombed buildings or destroyed buildings, like splintered wood, bullet holes, etc. we

² “Mientras que si la película fotográfica se expusiera directamente a una explosión se destruiría, las planchas de cobre retienen un indicio abstracto de la violencia. Este indicio abstracto tal vez explique mejor que una fotografía la realidad y persistencia de la violencia”.

could approach your ‘new form of expression’”.³ Estaba pensando en técnicas de huecograbado, así que propuse trabajar con fragmentos de madera, porque “Inking up a stone building in downtown Berlin might be difficult”.⁴ Puesto que en nuestro entorno (Colorado/Vermont) no abundaban este tipo de huellas en el espacio público, conseguir estos fragmentos no iba a ser una tarea fácil. A Kauppila le entusiasmó la idea y propuso trabajar con la técnica del *frottage*; “It is in a way sort of CSI style. Dusting fingerprints and what not with ink or whatever”.⁵

El índice

Una de las escenas iniciales de la película *Blue Velvet* (1986) de David Lynch muestra cómo Jeffrey Beaumont encuentra una oreja humana en un descampado. Pocas escenas más tarde reaparece la oreja en primer plano sobre fondo negro y la cámara se acerca lentamente, introduciéndose a continuación en el oído hasta fundirse en negro, una especie de *rabbit hole* de *Alicia en el País de las Maravillas*. La oreja representa la puerta de acceso al inframundo por el que discurre la película, un mundo superpuesto al mismo espacio habitado por Jeffrey, el pueblo de Lumberton. Lo que Jeffrey encuentra es un indicio de violencia que tiene carácter de *índice* en el sentido del filósofo C. S. Peirce. La oreja es un signo que *dice algo* a través de una relación causa-efecto. Una oreja en un descampado *indica* por un lado que *a alguien* le han cortado la oreja y, por otro, que *alguien* la ha dejado allí en el descampado. No es una fotografía de una oreja cortada con un pie de foto que dice dónde fue encontrada. El índice no titubea: *esta* oreja fue cortada, y *alguien* la dejó *aquí*.

“Such, for instance,” dice Peirce para ejemplificar esta categoría semántica del índice, “is a piece of mould with a bullet-hole in it as a sign of a shot; for without the shot there would have been no hole; but there is a hole there, whether anybody has the sense to attribute it to a shot or not”.⁶ Así, un índice

3 Callaway, “another article on prints?” (e-mail); “Si pudiéramos obtener trozos de madera de edificios bombardeados o edificios destruidos, tipo madera astillada, impactos de bala, etc. podríamos acercarnos a tu ‘nueva forma de expresión’”.

4 “Podría resultar difícil entintar un edificio de piedra en el centro de Berlín”.

5 Kauppila, “re: another article on prints?”; “Es un poco tipo CSI. Buscar huellas dactilares con tinta o tal en vez de polvos”.

6 “Así es, por ejemplo, un trozo de moldura con un impacto de bala como signo de un disparo; porque sin el disparo no habría habido un impacto; sin embargo el impacto está allí, aunque nadie se dé cuenta de atribuirlo a un disparo.”

es, visto de otra manera, una prueba. Sin embargo, no nos cuenta toda la historia del suceso indicado, solo el fragmento de la acción que ha afectado o está afectando al soporte o medio en cuestión. Este carácter de prueba fehaciente pero incompleto es lo que tanto suscita la curiosidad de Jeffrey Beaumont. Un índice siempre tiene implícito la pregunta *¿por qué?* Y cuanto más impactante la prueba y el suceso señalado, más insistente será este interrogante.

En su estudio *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag analiza desde muchos ángulos los inicios y desarrollo de la fotografía bélica. En sus máximos exponentes, esta institución aspira a mostrar los “desastres de la guerra” tal cual son para evidenciar “the outrageousness, the insanity of war” (12);⁷ sin embargo, la misma Sontag y otros han cuestionado la eficacia de esta estrategia. Poco pudieron las diez ediciones del libro de fotografías de Ernst Friedrich, *Krieg dem Krieg!* (*Guerra contra la guerra!*), que mostraba con total crudeza las atrocidades de la Gran Guerra, contra el desarrollo del nazismo y la Segunda Guerra Mundial. Casi un siglo después, opina Maggie Nelson, en *The Art of Cruelty*, que “after nearly 200 years of photography, it may be that we are closer than ever to understanding that an image [...] is an exceptionally poor platform on which to place the unending, arduous, multifaceted, and circuitous process of ‘changing the world’” (40).⁸ Mientras que este tipo de fotografía es capaz de provocar un gran impacto en quien la ve, hay sin embargo una sobreexposición que atenúa este mismo efecto: demasiadas fotos, en demasiados sitios, vistas en demasiados contextos. Sontag cita el ejemplo de la foto de la “muerte de un soldado republicano” de Frank Kapa, que apareció en *LIFE Magazine* al lado de un anuncio de Vitalis, un acondicionador masculino. Sin tener que recurrir a la prensa extranjera, las fotos de la toma del Cuartel de la Montaña del 19 de julio de 1936 aparecen en el diario *Ahora* junto a anuncios para medicamentos como Servetinal, “un poderoso regenerador de las paredes del estómago e intestinos”(10), Cachets del Doctor Soivre, contra la blenorragia (gonorrea) y Asmacura del Dr. Hair, “el remedio líquido eficaz” (26). En estas circunstancias, el poder de estas imágenes para incitar a la acción se merma rápidamente. ¿Tienen un efecto emocional sobre el público? Por supuesto. Las imágenes y su presentación forman la base de la opinión pública, hoy quizás más

7 “Lo atroz, lo insensato de la guerra”.

8 “a casi 200 años de los inicios de la fotografía, tal vez estemos más cerca que nunca de comprender que una imagen [...] es una plataforma particularmente inadecuada para el proceso interminable, arduo, polifacético y tortuoso de ‘cambiar el mundo’”.



que nunca. Sin embargo, como argumenta Nelson (parafraseando a Sontag): “focusing on the question of whether or not an image retains the capacity to produce a strong emotion sidesteps the problem that having a strong emotion is not the same thing as having an understanding, and neither is the same thing as taking an action”.⁹ Aunque las fotografías condensan una enorme cantidad de información probatoria, su uso en la prensa suele basarse en el “efecto de choque”, apelando a las emociones del espectador. Sin embargo, como sucede con cualquier estímulo, la sobreexposición conlleva la insensibilización del sujeto. Las últimas décadas han demostrado claramente nuestra impresionante “capacity to assimilate horrific images, and to justify or shrug off horrific behavior” (31).¹⁰

Pero imaginemos que, en vez de ver la foto de una de estas imágenes terroríficas en el periódico, donde está a la vez contextualizada en un reportaje y descontextualizada dentro de la estructura del periódico o el flujo desestructurado de internet, la encontrásemos tirada en la calle. Allí, al igual que la oreja de *Blue*

9 “centrarse en la cuestión de si una imagen retiene o no la capacidad de producir fuertes emociones esquiva el problema de que experimentar una emoción fuerte no es lo mismo que comprender, ni tampoco es lo mismo que hacer algo”.

10 Nuestra “capacidad de asimilar imágenes terroríficas, y de justificar o hacer caso omiso de comportamientos terroríficos”.

Velvet, la imagen no explica qué ha pasado, ni argumenta qué debemos hacer al respecto. Suscita la curiosidad, inquieta, y tal vez nos impele a investigar; es éste el poder del índice que, tal como establece el segundo rasgo del índice en la semiótica Peirciana, “exerts a compulsive influence on its interpreter, forcing him to attend to the indicated object” (Gouge 53).¹¹

Con las obras que conforman el proyecto *Moncloa como palimpsesto*, pretendo realzar una serie de huellas de la Guerra Civil en tanto que índices probatorios de acciones concretas e individualizadas. Las obras, en su mayoría *frottage* y Polaroids, son a su vez índices que señalan la acción de explorar, contemplar, investigar y documentar estas huellas. En los *frottage* apreciamos las zonas donde se ha arrugado o movido la tela durante el proceso de frotar, y en las instantáneas, unos encuadres y una iluminación que no intentan disimular el punto de vista subjetivo del fotógrafo. La exploración como antítesis de la acción: un proceso de meditación e imaginación que, en un futuro, puede influir en nuestras acciones y reacciones. De ahí que, aunque la búsqueda e investigación posterior han revelado en algunos casos que lo que parecían indicios del conflicto no lo eran, siguen teniendo un valor al haber impulsado un proceso de conocimiento.

Más que *representar* objetos, estas imágenes los *presentan* (cf. rasgo nº. 5: “An index asserts nothing but only *shows* its object” (Gouge 54)).¹² Su forma la ha impreso directamente la huella, hasta tal punto que el *frottage* constituye la huella de una huella. De esta forma, preservan y transmiten la relación física de la huella con el acto violento que la engendró: un disparo, una explosión, etc. Así, la cadena de relaciones entre el acto violento, su impronta y la creación artística cobra una importancia fundamental: esto ha tocado lo otro, la huella indicada se ha transmitido como un susurro, de boca a oído. Además, al reducirse al binario blanco y negro, donde el blanco indica la superficie destruida, se elimina información visual que *in situ* puede distraer al ojo.

Dado el enfoque de este proyecto, en el que la obra quiere partir del contacto directo con su sujeto, la documentación fotográfica de los lugares supuso una duda como punto de partida. Desde la invención del negativo fotográfico por parte de Talbot en torno a 1841 (año de la patente), la fotografía pasó a ser, junto al grabado, una técnica de original múltiple. Es más, en combinación con el grabado a través de la prensa, la fotografía, en los términos de Benjamin, es

11 El índice “ejerce una influencia que impele a su intérprete, obligándole a prestar atención al objeto indicado”.

12 “Un índice no afirma nada, solo enseña su objeto”.

el medio reproducible por excelencia, totalmente carente por tanto de aura. A esto se suma el hecho de que desde muy pronto la fotografía se ha prestado al montaje, al recuadre, al retoque. Sin embargo, no todas las técnicas fotográficas presentan esta particularidad: el daguerrotipo, por ejemplo, era un objeto único. Buscando una técnica a mi alcance, llegué a la Polaroid.¹³ La Polaroid instantánea no tiene negativo; solo es reproducible a través de otro medio como el escáner. Por lo tanto, en el caso de la Polaroid, son fotografías que sí estuvieron físicamente delante del sujeto y nos conectan con este, recuperando el aura y la materialidad de la foto. Este proyecto recoge por tanto en su muestra gráfica una serie de Polaroids para facilitar la lectura de los lugares estudiados.

Lugares a pesar de _____

En su ensayo “El conocimiento del lugar, subversivo” (342-46), Karl Schlögel ofrece una semblanza del auge y posterior persecución de la corografía¹⁴ rusa, que consideraba “el conocimiento del lugar como saber crítico, subversivo, ligado por su objeto mismo al afán de justicia y reconocimiento del pueblo y enfrentado a la opresión” (342-43). Este propósito choca de bruces con los fines del estalinismo, que buscó “ahogar el conocimiento del mundo ruso anterior y a los portadores de ese saber, la antigua inteligencia rusa” puesto que si “lo nuevo había de imponerse, las huellas tenían que ser borradas”, y había que hacer inofensivos a “todos aquellos que supieran leerlas y seguirlas”. Así, “en una época de desarraigo y aceleración vertiginosa en que todos, como atacados de vértigo, parecían haber perdido la conciencia” el lugar se convirtió en el “último asidero” (346). *Moncloa como palimpsesto* propone un acercamiento a la historia a través de estos asideros o puntos de anclaje; ante la concepción lineal de la historia que se suele tener, “Saber del lugar es saber de continuidad” (345).

De un modo parecido se concibe la película *Shoah* (1985), del director Claude Lanzmann, en la que al combinar el testimonio de quienes conocieron los campos de exterminio nazis con secuencias que muestran los mismos lugares tres o cuatro décadas después de los hechos, pretende convertir al espectador en testigo, al mostrarle una continuidad innegable y abrumadora. Al emprender el proyecto en 1974, Lanzmann se centró en la recopilación de entrevistas detalladas con los supervivientes del holocausto. Sin embargo, finalmente reconoció que

13 Aunque esta técnica se comercializa hoy como Fujifilm Instax, por comodidad y convención seguiré refiriéndome a ella como “Polaroid”.

14 La ciencia que se ocupa de la descripción sistemática de las regiones.

la falta de conocimiento de los espacios descritos en los testimonios suponía un impedimento a la hora de entender dichos testimonios en su complejidad. “I arrived in Poland loaded like a bomb with knowledge. But the fuse was missing – Poland was the fuse” (Jeffries 1).¹⁵ Al llegar a Treblinka y constatar la *presencia* del pueblo y su estación, así como testigos de los hechos del holocausto, frente a la *ausencia* de las víctimas, empezó a filmar. Filma las piedras, los raíles; el hecho de que sean los mismos de entonces “le urge adherirse a esa presencia” (Fdz. Polanco, “Montaje” 128). En sus ensayos “Le lieu malgré tout” y *Essayer voir*, el pensador Georges Didi-Huberman usa esta faceta de la obra de Lanzmann para ejemplificar su concepto del *lieu malgré tout* (lugar a pesar de todo):

Plus personne n'est là ou presque, se dit-on, et pourtant le film nous montre dans de discrets vestiges combien tout, ici, demeure, devant nous. L'œuvre de Lanzmann est d'avoir pu construire, irréfutablement, visuellement, rythmiquement, *ce devant-là*. (Didi-Huberman, “Le lieu...” 38)¹⁶

Si un *lieu malgré tout* se refiere a lugares con un pasado violento y oscuro, lugares como los campos de exterminio, que a pesar de su propia destrucción o transformación siguen allí, el concepto relacionado de *lieu malgré soi* (lugar a su pesar), que se formula en el ensayo *Essayer voir*, es la *idea* de ese lugar físico e imborrable producida a través de su exploración artística. El lugar a su pesar “désormais constitue notre propre présente réminiscent, dans l'histoire – toujours changeante, toujours à questionner, à reformuler – de notre rapport à l'histoire”.¹⁷ De esta manera, depurando los índices de la violencia física en el paisaje, éstos nos indican qué ha pasado en ese lugar, y nos conducen no a una memoria histórica, sino a la conciencia del presente, “comme une légère déchirure dans le désespoir, un passage pratiqué dans la dureté du monde historique”.¹⁸

Semejanza por contacto

Quien ha perdido un brazo no puede esconder el brazo que no tiene, y ese

15 “Llegué a Polonia cargado como una bomba de conocimiento. Pero faltaba la mecha —la mecha fue Polonia”.

16 “Ya no hay nadie allí o casi, nos decimos, y sin embargo la película nos muestra a través de vestigios sutiles hasta qué punto, aquí, todo permanece, delante de nosotros. La obra de Lanzmann es la de haber podido contruir, irrefutablemente, visualmente, rítmicamente, ese delante”.

17 “de ahora en adelante constituye nuestro propio presente reminiscente, dentro de la historia —siempre cambiante, siempre sujeto a replantearse y reformularse— de nuestra relación con la historia”

18 “como un pequeño desgarró en la desesperación, un pasaje que atraviesa la dureza del mundo histórico”

brazo ausente, *imaginario*, llama más la atención que el otro brazo, de carne y hueso. Las huellas que se señalan en este proyecto son también en su mayoría materia ausente, son improntas que no presentan más que un espacio vaciado. Otro libro de Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, explica que la impronta hace de la ausencia una *potencia de forma*: “Dans tous les cas, l’empreinte fait de l’absence quelque chose comme une *puissance de forme*” (55).¹⁹ La impronta es el producto de una “violence sur la matière” que a su vez crea nuevas formas (37), unas formas que en el plano estético gozan de unas cualidades particulares. La impronta, que es una de las muchas manifestaciones del índice, es “la contrepartie nécessaire de l’imitation” (61), en donde el objeto deja su propia marca, en vez de retratarse vía la mediación de la percepción y técnica del artista. Esto crea la sensación de inmediatez y cercanía con el sujeto. La Santa Faz, por ejemplo, ofrece una cercanía inusitada a Cristo: permite verle la cara. Así, el concepto de índice en Didi-Huberman se aleja del concepto amplio de Peirce para situarse a medio camino entre el síntoma freudiano y una antropología de la imagen como huella de un contacto físico, desde la *imago* romana al velo de la Verónica. Sin embargo, que uno haya visto la impronta de la cara de Dios no significa que Dios lo haya visto. Y aquí reside lo que para Didi-Huberman es uno de los rasgos clave de la impronta, que es, contradictoriamente, la *presencia de una ausencia*, “la conjugaison subtile d’un *proche* et d’un *lointain*”. Esta conjugación de próximo y lejano es, a su vez, la base del aura de Walter Benjamin, aquel poder casi mágico que tiene no solo el objeto de arte original, sino también aquel que, aunque múltiple, nace de una matriz única que por contacto deja su impronta en otro soporte, como en el caso del vaciado o el grabado. Esta aura se vive como una *magia contagiosa*, una ley inconsciente según la cual “des choses qui ont été une fois réunies, et sont ensuite séparées, restent néanmoins, malgré l’éloignement, unies par un lien de sympathie si puissant que tout ce qu’on fait à l’une affect également l’autre” (74).²⁰ Como forma de captar estas improntas, los *frottage*, al margen del impacto visual del negro sobre blanco, conservan, a su vez, este elemento del contacto directo, “garantie d’unicité, d’authenticité et de pouvoir – donc

19 “En todos los casos, la impronta hace de la ausencia algo así como una *potencia de la forma*”

20 “las cosas que alguna vez han estado unidas, aunque después se separen, seguirán unidas, a pesar de las distancias, por un vínculo de simpatía tan fuerte que todo lo que se le hace a la una afectará igualmente a la otra”

d’aura” (72).²¹ La impronta indica no solo que el objeto que la produjo (el casco de un caballo en el barro, una bala en la pared) estuvo allí, sino que también graba cómo ha interactuado con el soporte. En el caso de un agujero de bala en una fachada, no vemos la bala, pero sin embargo sabemos que hubo una bala que chocó violentamente con la fachada; incluso con un poco de pericia podemos saber su calibre, desde dónde se disparó, con qué modelo de arma, etc., y de hecho en este trabajo he tenido la suerte de contar con la ayuda con un experto en balística de la Policía Nacional. Así, más allá de permitirnos acceder al *lieu malgré tout*, el *dónde* de la historia que se encuentra *justo allí delante*, la impronta da claves para imaginarnos el *cómo*: cómo fue el gesto que produjo la marca, hasta dónde sepamos interpretar todos los matices del signo.

Los patricios romanos tenían la costumbre de, a la muerte de un familiar, realizar a partir de un molde de su cara en escayola, un vaciado en cera de abeja que se conservaba a la entrada del hogar junto a las máscaras de los demás antepasados. Se veía así, con todo el detalle minucioso que es capaz de grabar la escayola y reproducir la cera, a todo un linaje de golpe, en el mismo espacio y tiempo. Esto es el *anacronismo* de la forma visual. Según Aurora Fernández Polanco, “Al poder no le gusta el *après coup*, por eso están tan empeñados en ‘no abrir las heridas’, como en España cada vez que se pide una condena de los crímenes del franquismo” (Fdz. Polanco, *Fabrications* 25). Sin embargo, las improntas y demás huellas que dejan a su paso las acciones que vienen a componer la historia son un eterno *après coup*, formas visuales que persisten, anacrónicamente, en el lugar de los hechos, a pesar de todo. No se trata de “abrir las heridas”, sino de mirar las heridas abiertas que están a plena vista. Estas huellas son *síntomas* de esos hechos; atendiéndose a los síntomas, el médico arriba a la enfermedad. Es más, “un symptôme ne survient jamais au bon moment, apparaît toujours à contretemps, tel un très ancien malaise qui revient importuner notre présent” (Didi-Huberman, *Devant* 55).²² No es que quiera volver al pasado, sino que los síntomas del pasado no dejan de aparecer en el presente. Al fin y al cabo, poco importan unos agujeros en una pared. En última instancia la pregunta que plantea este ensayo es la siguiente: si aún podemos ver tan fácilmente las huellas de la violencia en el paisaje, ¿qué huellas de violencia no habrá aún dentro de las personas?

21 “garantía de unicidad, de autenticidad y de poder —y por lo tanto de aura”

22 “un síntoma nunca surge a la hora oportuna, aparece siempre a contratiempo, igual que una enfermedad de hace mucho tiempo que vuelve para perturbar nuestro presente”

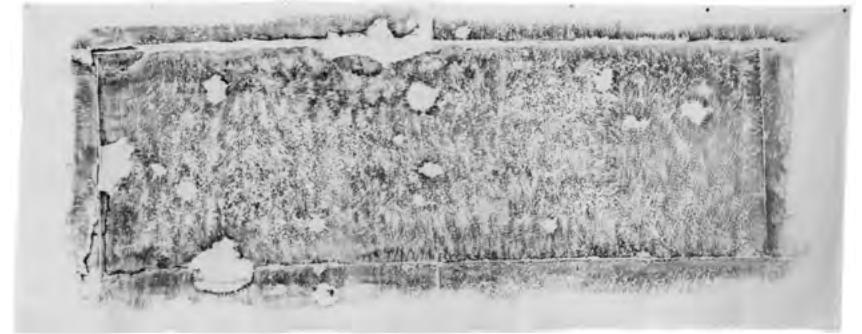
Uno de los objetivos de este proyecto es, tal como se ha señalado hasta ahora, revelar las huellas del pasado, de la misma forma en que se revela una imagen latente en película fotográfica. Estas huellas ya las han señalado, en un plano más didáctico, algunas visitas guiadas en el recinto universitario, también exposiciones sobre la Guerra Civil como la realizada en C Arte C en 2015, *Paisajes de una guerra*, cuyo catálogo ha proporcionado gran parte de las nociones históricas y espaciales que informan este trabajo. No obstante, el campus hoy carece de cualquier tipo de indicación que llame la atención sobre su procedencia. A lo largo de estos dos años de estudio en el campus, he llevado a cabo algunos sondeos informales entre los estudiantes para averiguar el grado de conocimiento del papel del recinto en la contienda bélica. He podido comprobar que este hecho es prácticamente desconocido entre los estudiantes. A menudo, al verme trabajar con las huellas del conflicto, tanto dentro del campus como fuera de él, se me ha acercado algún curioso a preguntarme qué hacía, y al explicarles que estaba trabajando con las huellas de la Guerra Civil, las veían por primera vez, como si de repente se hubiera encendido una luz. Sin embargo, resaltar estos indicios de violencia no constituye en sí una denuncia de ésta. En el caso de la Ciudad Universitaria este hecho lo hace patente la política del régimen

franquista con respecto a los vestigios de la guerra, una actitud que podemos analizar en detalle en el discurso de inauguración del campus reconstruido, pronunciado el 12 de octubre de 1943 por el mismo Franco, presidente, por cierto, de la Junta de la Ciudad Universitaria desde 1940 (Chías 307).

Si bien es cierto que hoy gran parte de los estudiantes parece ignorar que su campus fue un campo de batalla, esto mismo no deja de ser llamativo ya que muchos de los indicios de la contienda no están cubiertos de ninguna manera. Siguiendo la metáfora del espacio como texto/palimpsesto, cabe preguntarse por qué se han dejado entrever tan claramente los restos del texto anterior al de la “reescritura”: ¿por qué no se borró del todo este texto bélico? ¿Por qué se procedió a dejar algunas partes visibles en lugar de llevar a cabo una reconstrucción total del espacio? Según Karl Schlögel, “En una sociedad revolucionaria que solo debe mirar hacia adelante, borrar las huellas es fundamental para el poder. El conocimiento de lugares históricos es peligroso, en particular mientras circule libremente” (Schlögel 345), y sin embargo el régimen franquista no borró todas las huellas del conflicto, como por otra parte lo haría con las huellas de la Segunda República. ¿Fue por falta de materiales? ¿Por razones técnicas? ¿Por descuido? Entre 1939 y 1943 la falta de materiales era una realidad acuciante dada la escasez provocada tanto por la pobreza de la posguerra nacional como por la guerra en Europa. Por ejemplo, en las facultades de Farmacia o Odontología se ve claramente la baja calidad del ladrillo utilizado para reconstruir las fachadas.

Aquí y antes

Sin embargo, la explicación principal de estas huellas que quedaron al descubierto no es material sino ideológica: *forman parte* del nuevo texto. De hecho, dentro del nuevo régimen había quien proponía dejar las ruinas del campus tal como estaban, a modo de monumento. Esto mismo se hizo en Belchite, donde se preservaron las ruinas del pueblo histórico y se procedió a la construcción del nuevo Belchite, junto al anterior, con el trabajo forzado de “centenares de presos, que redimen sus pasadas culpas con el trabajo” (Aparicio 9). El primer número de *Reconstrucción*, revista de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, arrancaba con el artículo “El símbolo de los dos Belchites”, que explica esta decisión así: “Dos Belchites hablan, con el lenguaje mudo de sus escombros y sus blancas piedras, de barbarie y cultura, de miseria y de Imperio, de materia y de espíritu, de la anti-España sojuzgada y de la España vencedora y eterna” (6). En una simbología doble, “el panorama torvo de las ruinas” es,



Frottage que muestra los impactos de bala sobre una escalera de la Facultad de Medicina y Polaroid de este mismo lugar.

(150x163 cm)

por un lado, un “montón de escombros que sembró el marxismo como huella inequívoca de su fugaz paso” a la vez que el “más alto monumento a la memoria insigne de aquel puñado de héroes [los nacionales sitiados]”.

Mientras que en Belchite las huellas de la guerra se preservaron como recuerdo de la violencia cruel del enemigo, para quienes proponían preservar las ruinas de la universidad, éstas serían un monumento a la violencia triunfante del ejército victorioso, tal como vemos en un informe de la universidad, recogido en *Paisajes de una Guerra*:

Es un deseo nacional conservar en su estado actual total o parcialmente y aún realizándolo el escenario de la heroicidad de nuestro Glorioso ejército. Ello es perfectamente compatible con el trazado de circulación y ordenación del Plan General de la Ciudad Universitaria. (89)

Las preservación de las ruinas era, “para buen número de ideólogos del Movimiento” lo que Antonio Bonet Correa en *Arte del franquismo* ha descrito como un “poema permanentizado de la violencia” que fijaba “una temporalidad bélica que negaba el futuro como realidad y se complacía en la proyección del pasado sobre el presente” (citado en Chías 163).

Así, el NO-DO del 22 de febrero de 1943, sobre “la voladura de las ruinas de Hospital Clínico, en lo que fué escenario de nuestra epopeya”, explica cómo la universidad “hoy se reconstruye activamente con hermosas y luminosas aulas donde las actuales generaciones se educarán en el trabajo y en el estudio sin olvidar el abolengo glorioso de este escenario” (“Reconstrucción” 2’50”). A continuación se muestra el esqueleto de un ala del clínico y se ve cómo los operarios preparan la carga explosiva que la va a derribar, mientras el narrador asegura que su imagen “quedará para siempre grabada en nuestra memoria como el símbolo de una de las más esforzadas y heroicas defensas de la historia”. Nada más caer dentro de una nube de polvo, la secuencia se rebobina y las ruinas se vuelven a erigir “en nuestra memoria” (3’40”).

Mientras que Belchite era un pueblo de provincias, el campus universitario de Moncloa consistía en unos terrenos muy valiosos justo a las afueras de la capital donde gran parte de la infraestructura moderna puesta en pie entre 1928 y 1936, en hormigón armado, era recuperable. Así, estas características pudieron más que el “poema permanentizado a la violencia” y se optó finalmente por la reconstrucción. Sin embargo, dada la importancia que las huellas de la guerra

tenían en cuanto símbolo (¿índice?) nacional, no es de extrañar que se dejaran tantas cicatrices en los edificios. Tampoco es de extrañar que la concentración más visible se haya conservado en las facultades en torno a la Plaza Ramón y Cajal, la fortaleza de las fuerzas republicanas, mientras que Arquitectura y Agrónomos, bastiones de las fuerzas sublevadas, se reconstruyeran intensamente. El texto de Franco antes citado supone una síntesis de esta ideología reconstructiva finalmente adoptada en el campus, de ahí que se proponga a continuación una lectura crítica de éste con el objetivo de ofrecer claves de interpretación del texto espacial de la reconstrucción que se superpone al de la guerra, ya que, como ha dicho James Duncan, “Landscapes anywhere can be viewed as texts which are constitutive of discursive fields, and thus can be interpreted socio-semiotically in terms of their narrative structure” (184).¹

Misa y desfile

Los actos que precedieron a este discurso el 12 de octubre de 1943, Día de la Hispanidad, pueden ser entendidos como paratexto y, por tanto, merece la pena que los consideremos ya que forman parte del análisis del discurso. Según Alexandre Cirici, “la decoración del espacio de la Ciudad Universitaria de Madrid para el día de su inauguración” fue “ejemplo ilustre de la mezcla de los temas religiosos con los oficiales” (Cirici 105). Todo el campus lucía las banderas de la España franquista y del Movimiento Nacional. Donde cinco años antes lucharon las tropas de Franco contra el ejército republicano y las Brigadas Internacionales, ese día prestaban su servicio el regimiento número 42 de Infantería, milicias especiales del Sindicato Español Universitario (SEU, entidad universitaria de la Falange y única organización estudiantil permitida por el régimen) y de las Organizaciones Juveniles, una centuria de honor de la Jefatura Provincial del Movimiento, las Milicias Universitarias, el Frente de Juventudes y la Sección Femenina, aparte de “diferentes fuerzas del Ejército”.² En lo que hoy es la Plaza Ramón y Cajal, delante de la Facultad de Medicina, se había levantado una tribuna monumental de cinco arcos destinada a Franco, llena de banderas, escudos de los antiguos reinos peninsulares, y tapices que

1 “En cualquier lugar los paisajes se pueden mirar como textos que constituyen campos discursivos y, por lo tanto, pueden interpretarse de manera sociosemiótica, en términos de su estructura narrativa”.

2 En adelante, las partes de la descripción de la inauguración de la Ciudad Universitaria que no se citen expresamente proceden del artículo de *La Nueva España* del 13 de octubre de 1943, “Con la solemne inauguración de la Ciudad Universitaria y el curso académico 1943/44, se celebra el Día de la Hispanidad”.

representaban escenas de la exploración y colonización de América.

A las diez y media, al son de los disparos de una batería de fusileros, el obispo auxiliar de Madrid, el doctor Morcillo, ofició una misa multitudinaria desde un altar a la sombra de una cruz de 18 metros de altura, levantado sobre una especie de pirámide mexicana de tres pisos con, a los lados, haces de banderas (Cirici 105, 108). Terminada la misa, el jefe del SEU, “camarada Valcárcel”, pronunció una oración por los “Caídos”, seguida de un “responso en memoria de todos los caídos por Dios y por España”. A continuación Franco depositó una corona de laureles al pie de la cruz con la inscripción, “La Universidad, a los caídos de la Ciudad Universitaria” y se subió a una tribuna adornada con el *victor*, ubicada enfrente del altar. Desde lo alto de la tribuna, por encima de una representación de toda la jerarquía del nuevo estado —que incluía a nada menos que seis generales, incluidos Millán Astray y Dávila— presidió un desfile de distintas compañías de infantería, artillería y caballería, la milicia universitaria, las Falanges Juveniles de Franco y una compañía de flechas. Terminado el desfile, Franco y su séquito se dirigieron al paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras, cuya fachada luce hasta hoy (2018) el elenco, grabado en granito reluciente, de los estudiantes de dicha facultad que perdieron la vida luchando contra la República. Dentro, flanqueado del ministro de Educación, el obispo auxiliar Morcillo, el rector Zabala y el jefe del SEU, y detrás, los jefes de las casas militar y civil Muñoz Grandes y Muñoz Aguilar, pronuncia el discurso inaugural del curso académico el profesor y geólogo Eduardo Hernández-Pacheco (autor del Mapa Geológico de España), titulado, “De la fisiografía de las tierras africanas de influencia española”, seguido de discursos del rector, el jefe nacional del SEU y el ministro de educación. A continuación, Franco finalmente hace uso de la palabra.

Todo el aparato ceremonial, incluido el componente religioso, gira en torno a la fuerza militar del nuevo estado. El único elemento de carácter académico visto en la descripción hasta ahora ha sido el discurso de Hernández-Pacheco, que por otra parte puede interpretarse en conexión con los intereses coloniales en África, área de entrenamiento de las fuerzas que derrocarían la II República. El público ve no solo los símbolos del poder —las tribunas, el *victor*, las banderas, los uniformes— sino también los índices de éste: los soldados y oficiales, desplegados con total obediencia.

Es una universidad sin sentido crítico; mientras que “cada cual contra un concepto puede oponer otro, en una discusión crítica, y puede rechazar

el que se le ofrece”, estos actos se basan en algo más eficaz: “hacer vivir a los otros algún tipo de experiencia. Contra ello no hay rechazo posible” (Cirici 24). El público oye el discurso con plena consciencia de la fuerza militar del nuevo estado. Los que dirigieron la sublevación militar están presentes, y los que impedirán cualquier disidencia futura, también. Aquí no se debaten las ideas, se reparten a modo de eucaristía. Sin embargo, el contexto incluye no solo este despliegue ceremonial, sino también lo que el ex-falangista, rector de la Universidad de Madrid y Ministro de Educación Laín Entralgo ha llamado “el atroz desmoche” del profesorado universitario (Escalona et al. 172), una intensísima purga que había dejado en el exilio a académicos del calibre de Sánchez Albornoz o Américo Castro, o en un forzado segundo plano a otros como Menéndez Pidal o Luis García de Valdeavellano (Ibid. 176-80), a lo que hay que sumar aquellos que, como Salvador Vila, arabista y rector de la Universidad de Granada, fueron fusilados durante o después de la Guerra Civil. Así mismo, mientras que los trabajos de reconstrucción se habían centrado en los núcleos edificados, como se aprecia en la fotografía aérea³ que aparece a continuación, también de 1943, fuera de estos recintos, a todo lo largo de la avenida que da acceso a la universidad (p. 28, señalada con la línea de puntos), persistía un paisaje de trincheras y cráteres (detalle, p. 29).

Memoria y amenaza

El discurso de Franco⁴ hace hincapié, en sus propias palabras, en algunos de los aspectos que hemos visto hasta ahora: la continuidad del lugar, la huella, el índice y de alguna manera el palimpsesto, y revela hasta qué punto la violencia forma la base de su visión del mundo y del régimen que se funda: “Las armas crearon nuestra España de hoy. Por ello, si pudiera olvidarse, aquí está la realidad inmortal”, las huellas —índices probatorios “de este campo de Marte, hoy trocado en palacios de Minerva”. Marte y Minerva, destrucción y reconstrucción, forman dos caras de una misma moneda. Sin embargo, para Franco, este hecho no desentona con el presente. No es, como en nuestro caso, un *rabbit hole* que nos transporta a otra realidad con unos parámetros que parecen totalmente distintos a los de nuestro días. Más bien lo contrario:

³ Archivo Histórico del Ejército del Aire, 1-13931-03.

⁴ El lector interesado puede oír un fragmento del discurso en la voz de Franco en el segmento “En la Ciudad Universitaria. Discurso del Caudillo” (min. 10:30) del NO-DO nº. 43B de 25/10/1943, disponible en internet a través de la página de RTVE: www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-43/1465294/

“Todo es reciente, a pesar de la inmensa transformación”. Por lo que se muestra sorprendido, en cambio, es precisamente porque en solo cinco años hayan desaparecido las “ruinas heroicas de la guerra” (Chías 163). Estas marcas bélicas se subrayan con un discurso hiperbólico y exaltado que quiere convertirse en una épica de guerra inmanente: “Aquí acampó nuestra Cruzada victoriosa; aquí se tremolaron nuestras banderas; aquí se clavó con tenacidad la avanzada sitiadora, y aquí se empapó la tierra con la sangre generosa de nuestros caídos. Por entre estos edificios serpenteó la línea de combate y tronaron los cañones y estallaron las minas, todo fue reducto firme de resistencia, inquebrantable amenaza, inverosímil espolón ahincado en la ciudad cercana”. Se superponen en antítesis los estudiantes que entonces acudirían a las aulas con el recuerdo admonitorio de que otra juventud perdió ahí mismo la vida, fue sacrificada:



“Aquí sucumbe la flor de la mejor juventud inmolada en el más puro de los sacrificios”. Y mientras oímos estas palabras, vemos las ruinas justo después de la guerra, unas tropas que avanzan por lo que parece ser Casa de Campo, artillería pesada y voladuras de minas entre las facultades.

La insistencia en el “aquí” recuerda al *lieu malgré tout* de Didi-Huberman, el *allí delante* que construye Lanzmann en *Shoah*, el poder sobrecogedor de verse *en el lugar de los hechos*. Sin embargo, Franco no ve en el lugar una continuidad sorprendente e inquietante, sino la continuidad total de una relación causa-efecto: “Diríase que ha sido prodigiosa su fecundidad. Ellos quedaron sepultados entre las ruinas y hoy las ruinas han desaparecido para servir de cimientos a estos colosales edificios, que son ahora como monumentos votivos a la gloria de los muertos; sobre el solar” —palabra que evoca lo más inamovible





del lugar en tanto que espacio físico— “heroico que fue su tumba, España ha reconstruido este vasto recinto, consagrado a las letras, con lo que les tributa el mejor de los homenajes, con lo que sienta la más esencial de sus afirmaciones espirituales”.⁵ La Universidad, aunque consagrada a las letras, es a su vez un conjunto de monumentos a los caídos, cuya afirmación espiritual más esencial es la gloria del sacrificio por la Patria: “[Es], desde ahora, para siempre, memoria perenne de una juventud que salvó con la muerte a su Patria y obra de un régimen vindicador del signo espiritual de la civilización y de la vida”. Franco no interpreta en las huellas persistentes del conflicto la información lacónica del índice, con su insistente ¿por qué?, sino que lee un símbolo del heroísmo de su ejército pero también un acto fundacional donde se apuntalan las bases de una cierta forma de concebir el espacio universitario.

Se suele decir que un funeral es para los vivos, no para los muertos. ¿Para qué sirve esta “memoria perenne”? En el siglo XXI, implícita en la palabra “memoria” está la denuncia de los crímenes del pasado franquista, como antítesis al Pacto de Silencio. Memoria es igual a justicia. Sin embargo, este uso de la palabra “memoria” en el sentido de “memoria colectiva justa” es debatible, ya que a la distancia de ochenta años estamos hablando en la mayoría de los casos de *post-memory* en los términos de Marianne Hirsch, o incluso de *postpostpostmemory*. No estamos hablando, en última instancia, de cómo queremos recordar un pasado que no vivimos personalmente, sino de cómo queremos entenderlo y cómo queremos que se entienda en el discurso público. Sin embargo, en 1943 la Guerra Civil formaba parte de los recuerdos personales de todas las personas presentes en el acto inaugural del campus.

La gente recordaba instituciones académicas ya disueltas como la JAE, el CEH y la ILE, “aberraciones” de la República, cuya universidad es tachada de heterodoxa y pseudocientífica. La nueva “Universidad católica” y “española” se ha construido para “remediar la triste decadencia en que por espacio de un

⁵ Y, siguiendo con el NO-DO, mientras Franco pronuncia esta frase, las escenas de la guerra dan lugar a planos de los edificios reconstruidos y en reconstrucción.

siglo ha vivido nuestra Universidad [...] tiranizada por la campante heterodoxia, que llegó incluso a fraguar en ella las más monstruosas negaciones del espíritu nacional”. La universidad es el medio capaz de “forjar el hombre equilibrado en la vida” y “crear un nuevo ser, en el que encarnará el sentido cristiano de la vida y el concepto supremo de servicio a los destinos de nuestra historia”, pero “sin servir a la Patria como poderoso instrumento educador de sus hijos, su misión se falsea y se convierte en centro subversivo, del que brotan, en lo ideológico y en lo moral, nefastas aberraciones del espíritu”. En efecto, a través de la educación se puede conseguir el adoctrinamiento y la obediencia, pero también el pensamiento crítico capaz de combatir la ideología del régimen, como de hecho se vio en España desde los sucesos de 1956 hasta el final de la dictadura. En este contexto, la memoria de los jóvenes soldados que dieron su vida en el campus sirve para recordar a los jóvenes estudiantes “sus inexorables deberes para con Dios y para con la Patria”. La memoria del pasado inmediato sirve de advertencia de que en la universidad acampa “la mejor juventud hispana, acrisolada y robustecida por todos los sacrificios, alentada por la sangre de los que supieron fecundar simbólicamente este recinto universitario, como ejemplo permanente de que sus hermanos se entregarían por entero con obediencia y disciplina a la empresa de su propia formación”.

Mientras que en 1936 era necesaria la conquista física de España y Ciudad Universitaria por parte del ejército, en 1943 “la nueva y aguerrida falange del profesorado joven” asegura “para la Patria la conquista moral de la Universidad”. Hay épocas para las armas y épocas para los libros, pero la finalidad es siempre la misma: “Si ellos sirvieron a la Patria con la muerte, estos escolares todos han de servirla con la vida”. Por ende, la resistencia subversiva puede ser armada pero también intelectual: para el régimen es lo mismo. Volvamos a nuestra pregunta inicial: ¿para qué dejar las huellas de la guerra tan visibles y para qué señalarlas? Me atrevo a decir que no solo para recordar a los caídos, sino para recordar a los nuevos estudiantes que otros jóvenes estarán dispuestos a luchar, a morir si hiciera falta, para sofocar cualquier resistencia al nuevo Estado. Sirven como



índices de una violencia cercana y posible.

Este mensaje se capta perfectamente en el contexto general de las purgas académicas y en el contexto inmediato de la apabullante presencia militar en la jornada de inauguración y la misa multitudinaria por los “caídos”. En el NO-DO del 25 de octubre de 1943, hacia el final del extracto del discurso de Franco, vemos otra manera de decir lo mismo: una secuencia de planos en los que vemos fundirse escenas de un desfile militar (¿el de la inauguración?) con escenas de soldados en marcha durante la guerra (11’50”). Llega a ser casi imposible distinguir los unos de los otros con certidumbre: es la misma lucha, el mismo ejército, el mismo peligro para quien se oponga al Movimiento.

Y por si no hubiera quedado claro, solo un mes después se repite una ceremonia militar multitudinaria con los mismos rasgos simbólicos, “con motivo de la entrega de despachos a 2.300 sargentos de las distintas armas”, incluidos los que fueron suboficiales en la Guerra Civil. En el NO-DO del 29 de noviembre (6’10”) vemos a una muchedumbre ordenadísima “al pie de las edificaciones del hospital clínico”, ahora adornadas con una cruz monumental en piedra rodeada de banderas, donde “se dice la misa” y “los nuevos sargentos ofrendan una corona a la memoria de los caídos”.

Frontispicio y colofón

Pero entonces, ¿por qué *no dejar* otras huellas? ¿Por qué reconstruir la casi totalidad del recinto? El discurso no se queda en el plano de la memoria, sino que va más allá de eso y, sobre todo, promete un futuro resplandeciente, un futuro que es el pasado “de los inmortales maestros de la gran España del XVI— que se conseguirá a través del sacrificio, la pureza espiritual y la obediencia”. Encima de los campos de Marte, en convivencia con las huellas del ejército, habrá palacios de Minerva, la impronta del nuevo Estado: “En todas las Universidades quedará marcada la huella reconstructiva del régimen, todas podrán señalar con piedra blanca este instante de la vida española, en que nuestro Estado ha tenido la voluntad de cambiar la fisonomía y de dotarla en

lo material de cuanto es indispensable para el cumplimiento de su función”. El discurso funciona precisamente por esto: no se queda en la amenaza y el recuerdo, sino que se centra en la promesa. De hecho, la primera parada en el itinerario de ese día en la Ciudad Universitaria fue el Pabellón de Gobierno, donde el arquitecto López Otero explicó los planes para el futuro del campus, una visita que incluyó la inspección de las maquetas del estado del campus en 1939 y del campus del futuro (hoy ubicadas en el vestíbulo de Medicina).

El texto de la guerra, legible a través de las huellas del conflicto, se ha editado cuidadosamente e insertado dentro de otro texto, el del franquismo y su reconstrucción. Las huellas de la guerra se preservan en la medida en la que pueden servir de apoyo para el texto franquista, que es el que importa; ejemplo en el espacio físico del papel que tiene la Guerra Civil en toda la retórica franquista. El texto franquista —no el discurso inaugural sino el campus reconstruido en sí— tiene un frontispicio que no deja lugar a dudas acerca de cómo ha de leerse: el Arco de la Victoria, que aunque hoy ha quedado en su propia tierra de nadie, transformado en *skate park* y botellódromo de facto, en realidad forma parte del proyecto de la nueva Ciudad Universitaria. Es interesante constatar el nombre del arquitecto inscrito en la base del monumento, Modesto López Otero, quien encabezó el proyecto de la Ciudad Universitaria desde sus inicios en los años 20. Como apunta Alexandre Cirici en *La estética del franquismo*, “Una vez más se operó el típico fenómeno de la corrupción por el encargo, y el propio López Otero que otrora hiciera pinitos racionalistas dirigió el nuevo y desafortunado monumentalismo” (24), del que el Arco es el ejemplo por excelencia. La diosa que corona el arco es la misma Minerva del discurso inaugural de Franco, diosa tanto de la sabiduría como de la estrategia bélica. En su interior, el arco lleva todavía (2017) dos escudos en bronce: en un lateral el de la España franquista, el Una Grande Libre, y en el otro el de la Complutense, con el cisne de rasgos aguileños de la época franquista. La cara del arco que da al campus lleva la inscripción: “ARMIS HIC VICTRICIBVS / MENS IVGITER VICTVRA / MONVMENTVM HOC / D D D”.⁶

Debajo, a cada lado de un ángel que lleva una espada invertida entre las manos, sendas coronas de laureles presentan las inscripciones “ANNO MC-MXXXVI A” y “ANNO MCMXXXIX Ω”, las fechas del trienio bélico. En el otro lado, la cara que da a Madrid lleva la inscripción: “MVNIFICENTIA

⁶ “La inteligencia, siempre vencedora, alzó este monumento a las armas que aquí vencieran. Dio como regalo y dedicó” (traducción de Eduardo Fernández Guerrero, correspondencia personal).

REGIA CONDITA / AB HISPANORVM DVCE RESTAVRATA / ÆDES
STVDIORVM MATRITENSIS / FLORESCIT IN CONSPECTV DEI”.^{7,8}

Comparemos con el discurso inaugural de Franco, donde se refiere a la Ciudad Universitaria como un “anhelo de un reinado y la preocupación gloriosa de un monarca” y, ahora, “obra de un régimen vindicador del signo espiritual de la civilización y de la vida”.

En esta otra cara del monumento, la que da hacia la capital, hay otras dos coronas de laureles a cada lado de un ángel que lleva una cruz, que contienen las inscripciones “ANNO MCMXXXVII A” y “ANNO MCMLVI Ω”, las fechas del comienzo y “final” de las obras de la Ciudad Universitaria. Este frontispicio del texto universitario franquista resume punto por punto el ideal de la Nueva Universidad. Como explica Luis Ortiz en *Vértice*, la revista nacional de FET y del las JONS, el Arco constituye “el homenaje de España y de la Ciudad Universitaria al glorioso Caudillo Franco, su reconstructor, y a la par, el homenaje también al ejército y a la juventud universitaria militar, que colaboró con el Caudillo en la definitiva victoria contra la vieja Universidad, donde se fraguó la Revolución marxista” (Cirici 84).

En el proyecto original de la explanada delante del arco se incluía una estatua ecuestre del general Franco que, sin embargo, fue instalada finalmente en 1956, el mismo año que se termina de construir el arco, en el complejo de Nuevos Ministerios, donde permaneció hasta 2005. Podría ser que ni Franco ni la Universidad quisieran que la estatua se convirtiera en blanco de enfrentamientos y vandalismo. 1956 es también el año de los Sucesos de 1956, las primeras manifestaciones estudiantiles, que acabaron con la destitución del ministro de Educación y la desarticulación del SEU, y abrieron la puerta a los movimientos estudiantiles que presionarían al régimen hasta el fin de la dictadura, cuando la Ciudad Universitaria finalmente sería esa “tumba del fascismo”. Así, el Arco de la Victoria sirve a la vez de frontispicio y colofón de un texto espacial en el que la exaltación declarada de la violencia militar tiene un papel fundamental.

7 “Fundada por la generosidad del Rey / Restaurada por el Caudillo de los Españoles / La sede de los estudios matritenses / Florece en la presencia de Dios”, Casteleiro García, “El Arco de la Discordia”.

8 Cfr. la inscripción sobre la arquería que daba acceso a la Città Universitaria de Roma bajo Mussolini: “VICTORIO - EMMANVELE - III - REGNANTE - BENITO - MVSSOLINI - REM - ITALICAM - MODERANTE / VETVS - VRBIS - STVDIVM - IN - HANC - SEDEM - ROMANA - MAGNIFICENTIA - DIGNAM - TRANSLATVM - EST”. Identificada en una fotografía suelta conservada en el Centro de Documentación de la Memoria Histórica (Salamanca): PS-Madrid,722,250.

3. CAMPOS

El espacio vacío

Los alumnos de Bellas Artes que acuden a clase en Metro bajan a la Facultad desde la estación de la Ciudad Universitaria por la calle del Arquitecto López Otero. Tras cruzar la Avenida Complutense, pasan a su derecha la Facultad de Ciencias de la Información y después, unos campos de rugby. A la izquierda está el Edificio de Estudiantes y más allá, en lo alto de un terraplén, Agrónomos. Al final del campo se levanta, en perpendicular a éste, un puente por el que pasa la Carretera de La Coruña. Al llegar al puente, se atraviesa un túnel que discurre debajo del mismo. Este recorrido tan habitual, de la parada al puente, que no ofrece más obstáculos que el cruce de la Avenida Complutense, fue durante la Guerra Civil un recorrido imposible a través del terreno que separaba las posiciones de ambos bandos.

Un día subí al terraplén que recibe el extremo sur del viaducto, debajo de Agrónomos. Removí un poco la tierra buscando algún indicio material de esa tierra disputada. Al verme realizando esta acción, la de revolver en la tierra en busca de estos restos, me vinieron a la mente dos pasajes leídos hace años, uno del hispanista norteamericano George Ticknor y otro del ex-presidente norteamericano Thomas Jefferson.

George Ticknor fue el primer profesor de hispánicas de Harvard y autor de la primera historia de la literatura española. En 1815 salió de Boston, su ciudad natal, para emprender el *grand tour*, un viaje iniciático por Europa que en esa época realizaban muchos jóvenes norteamericanos e ingleses de clase alta. En 1818, mientras estudiaba clásicas y alemán en Göttingen, recibió una oferta de Harvard para ocupar el puesto de profesor de lenguas modernas, que incluía la enseñanza del español. Motivado por esta oportunidad, decidió (aunque no lo había previsto originalmente) viajar a España para perfeccionar la lengua y conocer el país. Viajó en calesa desde la frontera francesa hasta Madrid, pasando por Barcelona, Zaragoza y otros lugares de interés. En Madrid estudió bajo la tutela del arabista José Antonio Conde, ex-bibliotecario de la Biblioteca Real y ex-miembro de la Real Academia, que para Ticknor poseía “the most learning by far, and the most taste and talent” (Ticknor, *Life* 187),¹ pero quien en 1818 no ejercía ningún cargo académico debido a su anterior colaboración con el régimen de José Bonaparte.

Cuenta Ticknor en el diario de ese viaje cómo, cerca de Zaragoza, se fijó en las ruinas de la Guerra de la Independencia y se bajó del carruaje para explorar un convento que durante la guerra había servido de fortificación. Alrededor de éste los campesinos se dedicaban a arar la tierra, y al pisar una zona recién labrada empezó a observar a cada paso los restos materiales de la guerra: trozos de cuero, fragmentos de armas y cascos, y huesos humanos, “which still remained undecayed and unhidden after the cultivation of nine summers” (Ticknor, *Travels* 20).² La visión de España de Ticknor oscila entre la idealización y el desdén, polos que en la observación del paisaje posbélico se manifiestan en la exaltación del heroísmo español por un lado, y el desprecio de las condiciones miserables por otro, una actitud que se resume en la frase, “His physical hardihood comes from his want of civilization” (22).³ En *The Rhetoric of Empire*, David Spurr argumenta que una figura retórica de la prensa occidental de la época colonial fue la negación, o el hecho de concebir al Otro en términos de vacío y muerte. Así, “negation serves to reject the ambiguous object for which language and experience provide no adequate framework of interpretation” (93).⁴ En este espacio vacío opera libremente la imaginación colonialista; en la

1 “mucho más conocimiento que nadie, y más buen gusto y talento”

2 “que aún tras los cultivos de nueve veranos seguían intactos y al descubierto”

3 “su fortaleza física procede de su falta de civilización”

4 “la negación sirve para rechazar aquel objeto ambiguo para el que el lenguaje y la experiencia no ofrecen

muerte del Otro ve sobre todo posibilidad.⁵ Efectivamente, para Ticknor las ruinas alrededor de Zaragoza “appeal equally to the heart and to the imagination”.⁶ Este deseo colonialista culmina años después en la compra progresiva de cientos de libros y manuscritos españoles para surtir el entonces incipiente campo del hispanismo norteamericano.

En sus *Notes on the State of Virginia*, un joven Thomas Jefferson contestaba una serie de dudas del diplomático francés François Barbé-Marbois acerca de su estado natal. Dedicó, por ejemplo, un capítulo entero a los diferentes pueblos indígenas. A la pregunta de si los indios tenían algún tipo de monumento, contesta que conoce solamente los *Barrows*, unos túmulos funerarios “of which many are to be found all over this country”,⁷ y sobre los cuales había una gran diversidad de teorías. Jefferson poseía una finca de tamaño considerable, el famoso Monticello, y había en la zona un *lieu malgré tout* a la americana: un pueblo indio desaparecido, cerca del cual había uno de estos túmulos donde, de niño, había visto a un grupo de indios acercarse con actitud solemne, para después alejarse y nunca, que él hubiera visto, volver. Con la intención de determinar su función exacta, decidió abrirlo y examinarlo a conciencia. Primero empezó a cavar superficialmente aquí y allá hasta encontrar colecciones de huesos humanos a distintas profundidades. En tono meramente descriptivo, cuenta Jefferson cómo en los últimos años los túmulos “have [...] been cleared of their trees and put under cultivation”,⁸ con lo cual se encuentran “much reduced in their height, and spread in width, by the plough, and will probably disappear in time” (106).⁹ Aquí hemos llegado bastante más allá del deseo imperial de Ticknor; el espacio ya se ha vaciado de sus antiguos habitantes, ya pertenece al imperio; queda solo medirlo, inventariarlo, entenderlo para explotarlo.

Observar mi gesto, similar a estos descritos, genera por un momento la duda de si la condición de sujeto norteamericano y blanco me coloca en un lugar próximo al de Ticknor o Jefferson. Analizadas con atención, pronto las similitudes

un marco de interpretación adecuado”

5 Debo este análisis de Ticknor en términos de Spurr a Teresa Soto, que ha tenido la generosidad de compartir conmigo los apuntes de su estudio en curso sobre George Ticknor y el hispanismo norteamericano.

6 “llaman tanto al corazón como a la imaginación”

7 “que se encuentran en abundancia por toda esta región”.

8 “sus árboles se han talado y han sido sometidos al cultivo”

9 “su altura se ha visto muy reducido por el arado, así como su ancho, y con el tiempo es probable que desaparezcan”

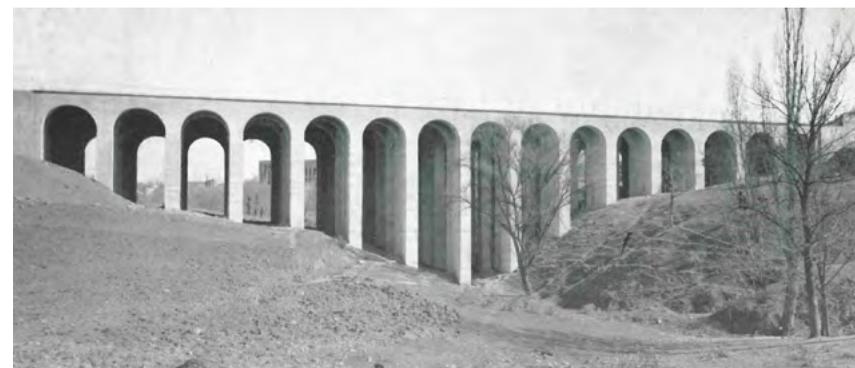
tudes se disuelven: no es este un proyecto que quiera apropiarse de la historia ni negar la agencia de quienes la viven o participan de su memoria. Tampoco es un proyecto que se inserte en la herencia del pensamiento colonialista, sino que se concibe desde un sujeto más bien en desarraigo. Mis preguntas, aunque se apoyan en lo concreto, buscan generar un diálogo de carácter más general en torno a las múltiples funciones de la arquitectura y la materialidad de la violencia.

Aceras

Al bajar del terraplén y dirigirme hacia el túnel, reparé en unas huellas que claramente correspondían a impactos. El túnel en sí había sido revestido recientemente, pero este revestimiento acababa justo a un lado del túnel. Al desviar mi mirada en esa dirección, constaté que el “túnel” era en realidad solo parte de un puente mucho más largo. En otras áreas del puente se apreciaban dos capas de revestimiento sobre los pilares cuadrados de hormigón que lo sostenían, pero éstas se habían deteriorado considerablemente, de manera que, visto con atención, se observaba que el puente contenía numerosos impactos de diversos tamaños. Los pilares formaban arcos de gran tamaño, iguales a los dos arcos del túnel, pero tapiados con ladrillo amarillo y, en lo alto, unos ventanales semicirculares. Llevé a cabo un *frottage* pequeño sobre tela y más adelante otro de gran formato. Tras seguir estudiando la zona, observé que había en la acera dos cuadrados de hormigón liso, con un escudo estilizado con las letras “CU”.

Ambos estaban alejados de la calzada, tanto que eran colindantes con la pared del túnel. Una de estas baldosas se había hecho claramente vertiendo el hormigón en un molde, mientras que la otra, que presentaba además una rotura en su lado izquierdo, parecía imitar esta otra, pero mediante un dibujo algo tosco realizado sobre la superficie aún sin fraguar del hormigón. Karl Schlögel dedica su ensayo, “Pavimento de *trottoir*. Superficies, jeroglíficos” a la importancia de estudiar las aceras, que “muestran trazas, huellas del desgaste del tiempo” (274). Las describe como “calcografías de la *longue durée*” (274), que recogen “pequeñas marcas y signos” que dan ocasión a hacerse “cábalas y sacar conclusiones” que pueden ser “agradables, intrascendentes y desagradables”, (272) o incluso trágicas: “Huellas de tanques que rodaron por encima. Cartuchos olvidados. La mancha de sangre lavada desde hace mucho. El dibujo a tiza del perfil del muerto” (274). En el caso del túnel debajo del puente, la atención a la acera conduciría a una conclusión que se vincularía a la contienda bélica.

Me pregunté qué significaba el escudo, y si no sería un pequeño fragmen-



to de la antigua acera prebélica. CU: Ciudad Universitaria. El ganchito y el corazón del dibujo: un cisne estilizado, o sea el símbolo de la Universidad Complutense. Una primera búsqueda en Internet me llevó a una entrada en el blog *Sol y Moscas* (Areneros) donde se hablaba del papel que tuvo ese puente durante la contienda.

Tal como sugería esa entrada, y como luego pude ir confirmando en fuentes sucesivas, después de una batalla que duró del 15 al 23 de noviembre de 1936, el Viaducto de Los Quince Ojos¹⁰ (también llamado el Puente de Cantarranas, el Puente de Galicia, el Viaducto de la Carretera de La Coruña...) se fijó como la línea divisoria que demarcaba el territorio de los rebeldes a un lado de una tierra de nadie que se extendía de este a oeste entre las facultades médicas —baluarte de las tropas republicanas— y el viaducto, y de norte a sur entre Filosofía y Letras —sede de la XI Brigada Internacional—, y Agrónomos, en el territorio de los rebeldes. Durante ese terrible trienio prácticamente nadie pisaría este rectángulo de tierra, parte de la hondonada del arroyo de Cantarranas y, según cuentan, los que allí perdieron la vida al principio de la Guerra no se recogerían hasta el final de la misma (o nunca, según el caso). Así es como suele interpretarse una fotografía muy conocida de Albert-Louis Deschamps tomada inmediatamente después de la rendición de la capital (Sougez 154), donde vemos a dos hombres que yacen muertos sobre la acera que pasa por debajo del viaducto, con la piel tirante y oscura, entre descompuesta y momificada.

¹⁰ Parte de este estudio del Viaducto de los Quince Ojos se desarrolló en colaboración con Laura Valor, Sara González Nava, Julia Sara Martínez y Ricardo Fernández dentro de una asignatura de Tonia Raquejo, MiAC, BBAA UCM.

Se trata de un frottage de marcado carácter gráfico que recoge el dibujo de un escudo esquemático que contiene las letras "CU". El hecho de destacar las siglas de Ciudad Universitaria, y de estilizar hasta el extremo icónico el cisne de Cardenal Cisneros y la corona de la monarquía, hace razonable datarlo al bienio reformista de la Segunda República (1931-1933; el puente se termina en 1933). La esquina superior derecha tiene una forma curva donde la mancha de tinta recoge numerosos puntos negros, correspondientes a una acumulación endurecida de tierra y polvo. La superficie del escudo se ve salpicada por huellas negras y blancas, que tienen dos orígenes distintos. Por un lado, las negras son la huella de restos de cemento, probablemente de alguna reforma de la acera. Por otro, las zonas blancas son pequeñas roturas en la superficie que podrían tratarse tanto de impactos de material bélico como de otro tipo de golpe mecánico. Las marcas de suciedad a lo largo del borde superior son la huella de la transmisión de la suciedad propia de la acera a la superficie de la tela.

(75x57 cm)



Delante del viaducto se extienden unos campos de rugby, en los que hoy compiten los equipos femeninos. En los gestos del juego, genealogía inevitable al pensar en la continuidad de los espacios, observo una violencia pactada. También un partido de rugby (en este caso entre el Barcelona FDF y el SEU de Madrid, y no aquí, sino en los campos de deportes de la Avenida Juan de Herrera) fue una de las últimas paradas en el itinerario del general Franco por la Ciudad Universitaria el 12 de octubre de 1943. Sin embargo, la topografía de este lugar no es la del pasado (Chías 241).¹¹ Cuando se levantó el viaducto, y hasta en torno a 1966, discurría por esta zona el arroyo de Cantarranas en su bajada hacia el río Manzanares. Entre la Avenida Complutense y el Manzanares había una amplia hondonada, por lo que los pilares del viaducto no eran las columnas chatas que hoy enmarcan trece muros de ladrillo amarillo, sino largos y esbeltos soportes con una altura en el centro de la vaguada más de 2,5 veces mayor que la actual (tal como se aprecia en la imagen de la p. 39,¹² realizada al poco de terminar el viaducto), de manera que la lucha de las jugadoras de rugby de hoy está separada de la superficie de la tierra de nadie por varios metros de tierra de relleno.

Capas

En la tierra superficial del terraplén no localicé restos ni de armas ni de huesos humanos.¹³ Sin embargo, a escasos metros de allí, en un rincón de los campos deportivos, destacaban unas obras valladas en aparente estado de abandono, donde había montículos de tierra y cantos rodados así como unos cimientos de hormigón vertido. Cerca de la valla se identificaba una zanja rectangular de unos dos metros de profundidad. El interior del surco tenía una forma parabólica que parecía indicar la acción de una excavadora que había parado al poco de empezar a cavar. Al introducirme en la zanja, constaté que había dos capas distintas de tierra. La superior, la tierra de relleno de la hondonada, tenía un tono amarillo, mientras que el color de la capa inferior era marrón. Al inspeccionar el pliegue donde se unían ambas capas descubrí varias muestras

11 El cómo, cuándo y por qué del rellenado de la Vaguada de Cantarranas es uno de los temas centrales de mi tesis doctoral, *Iberia Sumergida*. Lo he tratado también en la instalación “Vacando Cantarranas”, presentada en C Arte C en otoño 2018.

12 La versión usada aquí procede de “Viaducto de Quince Ojos”, *Informes de la Construcción*, 14:137, 1962 (monográfico sobre Torroja publicado tras su muerte en 1961).

13 Para un estudio arqueológico riguroso de varias zonas de Ciudad Universitaria, véase: González-Ruibal et al., “Guerra en la universidad: Arqueología del conflicto en la Ciudad Universitaria de Madrid”.

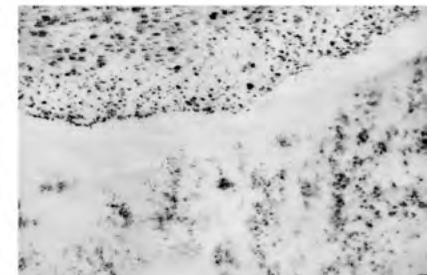
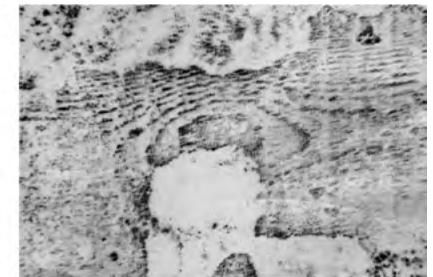
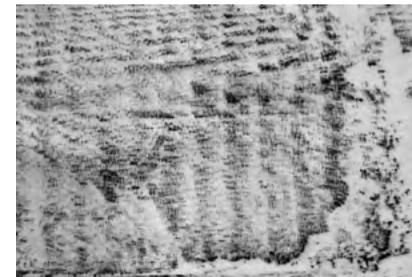
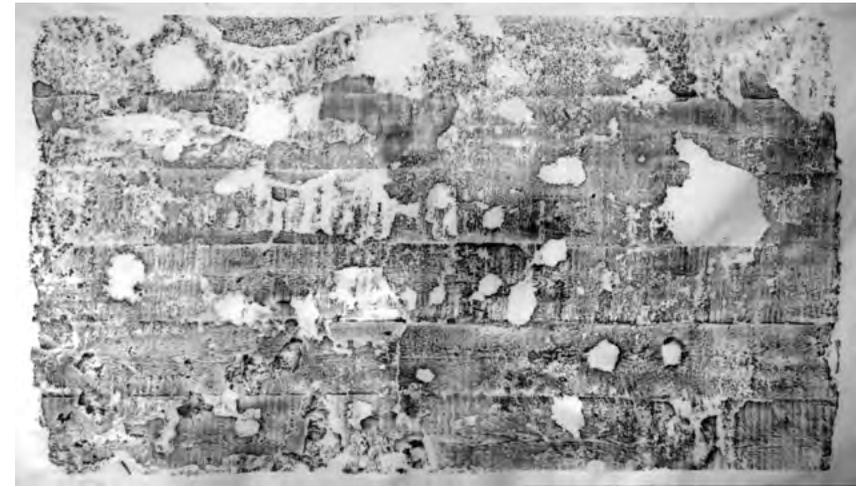


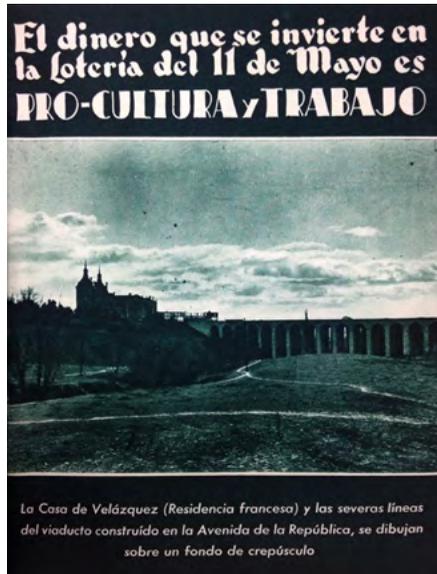
de madera carbonizada. ¿Se trataban de restos de la destrucción del trienio de la guerra, de un incendio posterior, de una hoguera?

Rodeando la zanja había montones de tierra con hierba crecida, cardos, amapolas y otros hierbajos. Atada a la valla, tirada en el suelo, había una cinta blanca en la que podía leerse en letras mayúsculas y tinta roja: “CONTROL DE SEGURIDAD—UNIVERSIDAD COMPLUTENSE”. Un artículo de 2014 de Javier de Frutos en el periódico *Diagonal* decía que, en 2007, en el curso de unas obras de mejora de las instalaciones deportivas, las excavadoras dieron con unos huesos humanos. Siete años más tarde *Diagonal* quiso retomar la historia, que había recibido poca cobertura en su momento, y averiguar si efectivamente se trataba de una víctima de la Guerra Civil. Sin embargo, el gabinete de prensa de la Universidad Complutense les remitió a la Policía Nacional, que les remitió a su vez al Instituto Anatómico Forense, de la cual no recibieron respuesta. Me pregunto si es posible que esta zanja sea el mismo lugar donde aparecieron los huesos hace diez años. En todo caso, en agosto de 2017 se procedió a adecentar este rincón del recinto deportivo. Se reemplazó la

Los rasgos visuales dominantes son las bandas horizontales de 8,5 cm de ancho –los tablones de madera del encofrado– y las formas redondas y blancas distribuidas irregularmente por toda la superficie, en su mayoría impactos de bala, que dan una idea de la cantidad de disparos que impactaron contra el viaducto. De todas maneras, el interés de la superficie no se limita a los impactos; intervienen las huellas de muchos momentos en la historia de esta estructura. En los detalles superiores, procediendo de izquierda a derecha, de arriba a abajo, se ven las bandas verticales producidas al cortar un tablón del encofrado; anillos de crecimiento en una madera, que parece el frottage directo del tablón original; una de las barras de la armadura de acero; y una de las capas de revestimiento de cal que se dieron al viaducto después de que se rellenara la hondonada. Y, volviendo a la foto principal, el margen superior de la mancha de tinta recoge las piedras de río del árido del hormigón. A partir de estas distintas capas de significado, la imaginación puede plantearse qué río, qué bosque, qué minas, qué manos, con qué motivos, y pensar también en la inmensa inversión de trabajo, materiales y dinero que se pierde en los conflictos armados. Esta faceta de la pieza me hace pensar en la película de Maroun Bagdadi, Harb 'ala al harb ("Guerra contra la guerra", 1983), que retrata cómo, a pesar de la violencia, la mayoría de la población opta por seguir trabajando en vez de luchar en la guerra civil libanesa.

(103x210 cm)





valla que cierra el recinto deportivo a lo largo de la calle del Arquitecto López Otero, se nivelaron los montones de tierra y cantos rodados y se rellenó otra vez la zanja donde había vuelto a aparecer el suelo de la tierra de nadie.

En este lugar, tanto antes como después de la guerra, se había proyectado un parque arbolado a orillas del arroyo. Sin embargo, en los años 60 se decidió rellenar la vaguada para ganar superficie útil, alterando el equilibrio de un campus que se había inspirado originalmente en los campus norteamericanos, con su mezcla de facultades y espacios verdes. De esta manera, la tierra de nadie de la Guerra Civil quedó sepultada bajo los campos de deporte y la Facultad de Ciencias de la Información. Al otro lado del viaducto, encima de las antiguas posiciones nacionales, se construyó el parking del Palacio de la Moncloa.

Esta decisión de rellenar la hondonada conllevó también soterrar gran parte de los pilares más altos del viaducto, alterando su impresión original de esbeltez estilizada, casi exagerada. El viaducto, obra del arquitecto Agustín Aguirre y el ingeniero Eduardo Torroja, fue ideado durante el reinado de Alfonso XIII pero acabado en 1933, durante la República. Constituye una obra sumamente



moderna, construida enteramente mediante la nueva técnica del hormigón armado. Figura recurrentemente en material publicitario de la Ciudad Universitaria durante la Monarquía, la República y el franquismo, como testimonia la imagen de la izquierda, de un panfleto informativo de época republicana sobre la Ciudad Universitaria con motivo de una de las loterías destinadas a recaudar fondos para su construcción.¹⁴

Tras haber soterrado los pilares del viaducto, se le taparon también los “ojos”, con la excepción de los dos primeros por donde pasa la calle del Arquitecto López Otero, para crear una serie de almacenes que hoy pertenecen a diversas entidades: el Ministerio de Fomento, que tiene un almacén de sal para las carreteras y otro para material de señalización de carreteras; el Ayuntamiento de Madrid; y la Facultad de Bellas Artes, cuyo almacén está lleno de los trastos más diversos. Los muros que cierran los almacenes son de un ladrillo amarillo que, junto al revestimiento de cal erosionado que cubre el hormigón armado

¹⁴ Archivo Complutense, “D-1712, Exp. 2: Propaganda de la Ciudad Universitaria de Madrid: artículos, fotografías, folletos, guiones películas, etc. 1927/1946.”

de los pilares en parches desiguales, han disfrazado por completo el aspecto original de la obra de Torroja y Aguirre. También cabe destacar que a la zona de los almacenes se accede mediante una vía de acceso vigilado vía cámara por la Guardia Civil, dada la cercanía del palacio presidencial, que se encuentra justo al otro lado del viaducto.

Superficies

Dice Schlögel que “La superficie es lo primero que nos sale al encuentro. No podemos eludirla” (274). Tras muchas visitas al lugar y muchas pruebas, tanto en tela como en papel, decidí realizar un *frottage* sobre tela del tercer pilar del viaducto, que abarca el ancho completo del pilar y recoge un metro de altura al nivel de la vista. Esta superficie nos presenta un relato sincrónico de varios momentos muy distintos del pasado. A partir de las muchas y variadas texturas de la superficie del viaducto podemos reconstruir una historia que se extiende desde el presente hasta antes de la construcción del mismo. Visto así, la superficie no es una cosa, sino un espacio de encuentro entre lo interno y lo externo. El pasado no se borra cuando se cubre una de sus capas, sino que la acción de tapar preserva las huellas del pasado, a la vez que el interior no deja de relacionarse con las condiciones del exterior.

Eyal Weizman, del proyecto Forensic Architecture, de Goldsmiths, University of London, propone contemplar la arquitectura como *sensor*, dada su elasticidad y responsividad de cara al entorno. Según Weizman, la arquitectura sería “political plastic’ —social forces *slowing* into form” (Weizman 7).¹⁵ Así, el Viaducto da cuenta no solo de las fuerzas sociales que motivaron su construcción (la lucha por dar forma a la modernización), sino también las que se enfrentaron en torno a él de forma violenta en 1936. He tenido la suerte de contar con la ayuda de José Luis Barrallo, Inspector Jefe de la Policía Nacional de España y autor del libro *Balística Policial y Forense*, a quien por su conocimiento especializado le he consultado para realizar una lectura de los impactos y su posible origen. Barrallo ha desarrollado la siguiente hipótesis a partir de las huellas de la zona del *frottage*: los disparos, que “proviene de la gama de cartuchos disparados por las armas ligeras del bando republicano” tendrían lugar durante la batalla del 15-23 de noviembre de 1936. Dada la forma “circular sin ovalamientos” de los cráteres, los disparos serían perpendiculares (+/- 20°) a la superficie, por

15 “plástica política’ —fuerzas sociales que se van ralentizando hasta coger forma”

lo que provienen probablemente de la zona de las tropas republicanas situadas en las trincheras y fortificaciones en la zona debajo de la Facultad de Farmacia, a una distancia de 400-600 metros del viaducto. Al disparar contra objetivos ubicados en la calzada encima del viaducto con armas optimizadas para distancias de solo 100-200 metros, muchas de las balas impactaron a distancias más bajas como consecuencia de la caída de su trayectoria balística.

El otro lado

Tras esta exploración de las capas de significado alrededor del Viaducto de los Quince Ojos, cabe preguntarse por el otro lado de la antigua tierra de nadie, la zona de donde salieron los disparos que impactaron contra el viaducto. Aunque también colindaban con la tierra de nadie en el lado republicano otras estructuras, este estudio se centrará en una estructura directamente emparentada con el viaducto: el muro de contención del Jardín Botánico. El parentesco con el viaducto es doble. Por un lado, ambas son construcciones en hormigón armado realizadas por la constructora Agromán, S. A. y completadas 1933; el ingeniero en ambos casos fue Eduardo Torroja, y el arquitecto fue Agustín Aguirre.¹⁶ Por otro, ambas construcciones comparten la función de cruzar el arroyo de Cantarranas. En el caso del viaducto, soporta la Carretera de La Coruña (antes Avenida de Alfonso XIII y luego Avenida de la República). En el caso del muro, además de permitir subir el nivel del suelo aguas arriba y así soterrar un tramo del arroyo para construir encima el Jardín Botánico, también sirve de puente para la Avenida Complutense en su paso sobre el arroyo.

La Facultad de Ciencias de la Información, como hemos visto, se edificó en los años setenta justo al este de los campos de rugby, sobre los terrenos de relleno de la vaguada. Para acceder a su entrada principal, hay una pequeña escalera que baja desde la Avenida Complutense. A la derecha de esta escalera, según se baja, se encuentra una hilera de arbustos variados justo delante de un muro bajo de hormigón que se integra visualmente con la propia facultad, edificio brutalista de este material. Este muro bajo tenía, antes de que se rellenara la hondonada del arroyo, una altura varias veces mayor. A ambos lados, bajaban desde la avenida superior sendas rampas, una de las cuales aún sobresale en parte,

16 En algunos lugares (p. ej. CEDEX, “Muro de Contención”) el arquitecto que aparece es Modesto López Otero; sin embargo, en mi opinión, esto se debe a que Otero presidió nominalmente todas las obras de la CU. Siempre que el propio Torroja habla de estas obras cita a Aguirre como arquitecto (p. ej. *Razón y ser de los tipos estructurales*).



escondida entre almendros y álamos. Si se presta atención a la superficie de este muro, lo que a primera vista puede dar la impresión de un hormigón viejo y erosionado, pronto se revela como una constelación de cientos de impactos, tanto que en algunos lugares no ha quedado nada de la superficie lisa original.

A lo largo del muro hay, a intervalos regulares, una serie de agujeros cuadrados pasantes. Alrededor de ellos es donde más horadada está la superficie, tanto que podría pensarse que se tratan de agujeros de obús, si no fuera por la uniformidad de su distribución y la forma cuadrada del agujero central; son en realidad los agujeros que dejaron los travesaños de la cimbra de madera que sujetaba el encofrado durante la construcción del muro.

Por otra parte, al otro lado de la Avenida Complutense había otro muro, o “pantalla de contención”. Las dos pantallas o muros están dotadas de contrafuertes y separadas por una distancia de 4,5 m (CEDEX, “Muro”), por lo que debajo de este tramo de la Avenida Complutense a su paso por el arroyo de Cantarranas, existe un amplio espacio que, aunque relleno con tierra, está blindado con hormigón por los dos lados.

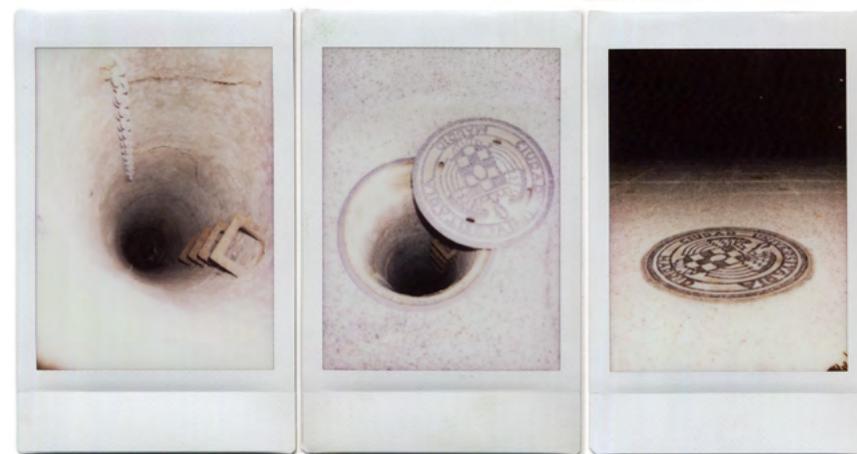


A partir de la observación de la destrucción de la superficie del hormigón en un radio alrededor de los agujeros cuadrados de la cimbra, junto con la existencia de un amplio espacio blindado entre las dos pantallas de contención, cabe suponer que las fuerzas republicanas utilizaron el muro de contención como fortificación, disparando a través de los agujeros dejados por los travesaños de apoyo del encofrado. Así, los agujeros, un artefacto inocuo de un proceso de construcción, adquieren en tiempos de guerra un uso violento, aprovechándose como troneras desde las cuales disparar hacia el Viaducto de los Quince Ojos.

Había leído que en la guerra de minas los republicanos aprovecharon el alcantarillado para plantar minas en el territorio rebelde (*Guerra de minas 60*), lo cual me hizo pensar que si hubiera una forma de acceder al interior de la estructura de hormigón armado del muro de contención a través del colector del arroyo de Cantarranas, sería improbable que no se hiciera. Una noche observé en la acera próxima a la escalera de acceso a la Facultad de Ciencias de la Información una tapa de registro que ponía “CIUDAD UNIVERSITARIA MADRID” en mayúsculas, en una letra aparentemente de los años treinta o

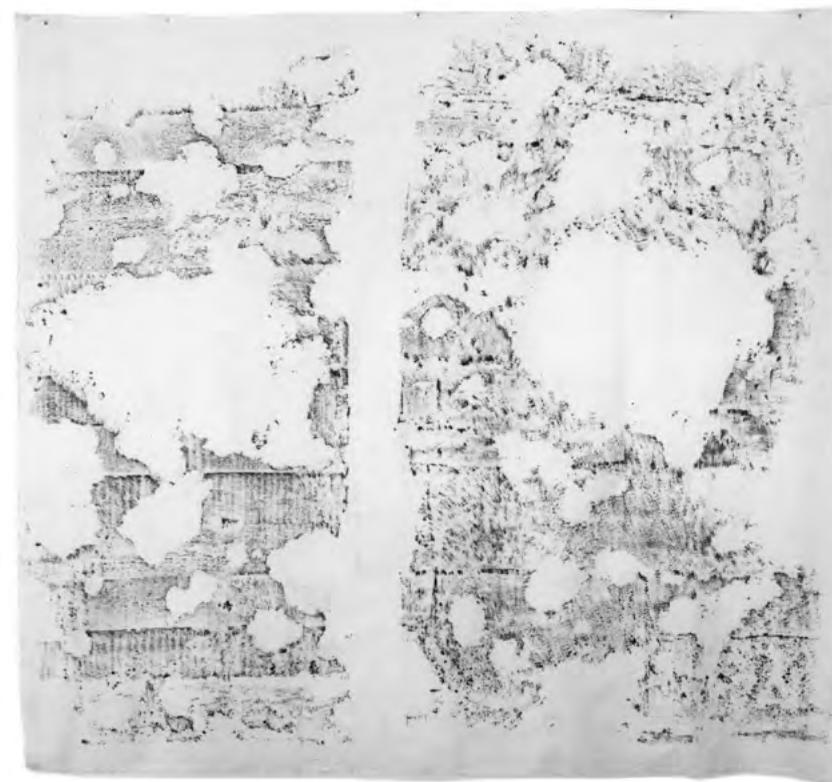
cuarenta. Pensé que podría haber sido el lugar por donde se accedía al muro y la registré en el momento con tinta sobre tela.

Al estudiar el plano de trincheras de la Junta Constructora (Chías 162), observé una línea roja en medio de la Avenida Complutense, en la zona del muro, con varias ramificaciones cortas hacia la tierra de nadie (p. 51, imagen superior). El plano muestra, además, dos líneas rojas que parten de las alas posteriores de Farmacia para llegar a la línea roja que transcurre a lo largo del muro. Esto difiere de la información recogida en la maqueta de 1943 (p. 51, imagen inferior), que muestra trincheras republicanas delante y detrás de la Avenida Complutense, dos trincheras que la cortan, y una única galería subterránea que la atraviesa en perpendicular y acaba aproximadamente en el lugar donde hoy se ubica la tapa de registro sobre la que hice el *frottage*. Siguiendo las líneas marcadas en el plano de la Junta, me acerqué al parking situado detrás de la Facultad de Farmacia para ver si allí había más tapas de registro como la localizada delante de Ciencias de la Información. Justo allí hay tres tapas de registro con el mismo dibujo, que, según he ido comprobando, se encuentra en torno a todos los edificios de la Ciudad Universitaria anteriores a la guerra. Aprovechando la ausencia de personal en el parking en una mañana de agosto, probé a levantar una de las tapas. Debajo había un pequeño caño a pocos metros de profundidad por el que hubiera sido imposible introducirse. Probé una segunda tapa con el mismo resultado, pero a la tercera di con una hendidura que bajaba tal vez diez metros a un colector amplio por el que pasaba bastante agua. Para bajar había unos peldaños de acero oxidado que sobresalían de la pared y una cadena de un metro de largo, aproximadamente. Saqué varias Polaroids del agujero y volví a colocar la tapa.



La mancha de tinta de este frottage se articula alrededor de tres formas blancas: una franja vertical que la divide en dos mitades y, en torno a ella, dos formas redondas e irregulares, una a cada lado. La franja vertical se corresponde, en la superficie del muro, a una junta en el hormigón, y las dos grandes formas redondas e irregulares a cada lado son la huella de dos de los agujeros cuadrados, alrededor de los cuales el hormigón está fuertemente dañado. Recorren la mancha de lado a lado unas bandas de textura horizontales de 5,5 cm, correspondientes, al igual que en el frottage del viaducto, a las maderas del encofrado. Algunas de estas bandas horizontales presentan, a su vez, una serie de estriaciones verticales, la huella del efecto de la sierra que partió la madera. En torno a las dos formas blancas principales se articulan decenas de formas blancas más pequeñas que superponen al ritmo acompasado y sosegado de la superficie del hormigón el ritmo caótico y estridente de los impactos de bala. Por último, convive con estos dos conjuntos de huellas otro, el del proceso de fijar la tela sobre el muro y sobre ella aplicar la tinta. En varias zonas, sobre todo en el lado derecho, la mancha parece desenfocada donde la tela se movió durante el entintado. El borde inferior de la tela presenta manchas ligeras de tinta, indicando que se manipuló repetidamente durante el proceso. Estos dos rasgos hablan de la dificultad de fijar la tela a la superficie a causa de la rugosidad ocasionada por la cantidad de impactos, por lo que fue necesario ir tensándola zona por zona. En esta pieza lo más amenazante es lo que no se ve, el fondo de los dos agujeros grandes. A través de la relación de semejanza por contacto, la huella de este búnker improvisado nos impele a imaginar un lugar en el que no solo nos amenazan las balas anónimas que provienen de detrás de nosotros, sino también, y sobre todo, dos personas armadas a las que no vemos y que nos tienen en su punta de mira.

(150x163 cm)



Con respecto al emblema de la acera bajo el viaducto, este escudo es menos esquemático: incluye el ajedrezado de quince piezas, y las alas, cola y cabeza del cisne se reconocen rápidamente, al igual que la corona. Sin embargo, a diferencia del escudo histórico de la Complutense, en vez de "Universitas Complutensis Matritensis", la orla que encierra el escudo pone "Ciudad Universitaria Madrid". La forma del cisne y el escudo es muy parecida al emblema que aparece en el membrete de las plantillas de cálculo empleadas por la Junta Constructora en los primeros años 30 (Torroja Cavanillas 712 (foto)). El tipo de letra es una gótica con un parecido a los tipos de Carlos Winkow, producidos entre los años 20 y 40, como la Electra, la Gótica Radio o la Gótica Nacional (Penela y Dimas). Aunque se aprecia la textura del acero oxidado y gastado, salvo un pequeño golpe o impacto en la corona la imagen se ve ilesa, haciendo de esta pieza la única de la serie que no muestra ninguna huella directa de violencia, sino un elemento aparentemente inocuo con un posible uso estratégico durante el conflicto. En torno a las palabras "CIUDAD" y "MADRID" ha quedado la marca de los pliegues donde la tela se arrugó durante la acción de frotar, tal vez como indicio de la prisa al realizar la pieza en medio de la acera bajo la mirada de los transeúntes.

(81x61 cm)



4. SUPERVIVENCIA

“Que planten árboles por todas partes! España ahora parece un secarral. Quiero árboles allí donde solo han quedado cenizas. ¡Árboles!”

—Francisco Franco¹

El Parque del Oeste

Desde finales de 1936 hasta principios de 1937 el Parque del Oeste, que rodea el barrio de Argüelles haciendo una L que hoy se extiende desde el Templo de Debod (entonces el Cuartel de la Montaña) hasta el Ministerio del Aire (Cárcel Modelo) y comparte con la Ciudad Universitaria la Avenida de Séneca, fue escenario de un combate encarnizado que llenaría el parque de trincheras y cráteres. Al final de esta ofensiva franquista sobre Madrid, y hasta el final de la guerra, los republicanos mantuvieron el dominio sobre la casi totalidad del Parque del Oeste, aunque la guerra de minas proseguiría bajo el suelo. El día 3 de febrero de 1937, un fotoreportaje en el periódico *Ahora* declaraba que “las alamedas románticas del parque más sentimental de Madrid, han sido reconquistadas por nuestro ejército” en una batalla que había avanzado “Metro a metro, árbol a árbol, fuente tras fuente”.² Y añadía que “Los alemanes de Hitler y Goering no debían armonizar bien con los chopos y los plátanos de las avenidas, aunque éstas estuvieran acribilladas a metralla”. Al mismo tiempo, apelaba al sentido de pertinencia e identidad cívica de los madrileños, asegurando que “Ya están otra vez en él—aunque no sea precisamente tomando el sol—sus auténticos

1 En la versión novelada de Nieves Herrero, *Carmen. El testimonio novelado de la hija de Franco. Una mujer testigo de la historia*, 220

2 “Nuestro Parque del Oeste”, *Ahora*, 3/2/1937

habitantes: los madrileños”.

El Parque del Oeste era ciertamente uno de los orgullos de Madrid, símbolo del progreso y de una ciudad más moderna y equilibrada. Así lo describía Luis Bello, redactor en *La Esfera* en 1918: “Citadme grandes jardines de Londres, de París, de Berlín, de Nueva York. Todos ellos demuestran lo que puede hacer el arte en una llanura. Pero yo no quiero comparar. El Parque del Oeste no es comparable á nada”.³ Se describe precisamente como un lugar de paz y libertad, donde los madrileños podían dejar atrás el ajetreo de la gran ciudad. Ejemplo de esta actitud es un artículo de Julio Romano en la revista *Nuevo Mundo*, del 26 de abril de 1929, que describe el parque como un espacio donde no entran “El estrépito, los ruidos y los afanes de la ciudad”. Cuando uno se harta de la vida urbana, donde la gente se lanza “unos contra otros con salvaje ferocidad”, a pocos pasos encuentra un lugar que llena “de paz el espíritu y de energía el cuerpo”. De esta manera, “El bosque junto á la ciudad es una alcancía prodigiosa de fuerza y dinamismo, y cuando el hombre deja la urbe, agobiado por el tufo materialista, al pasear por estos rincones se tropieza con el ensueño”.⁴

Si bien en 1936 no se concebía ya Madrid sin El Retiro, creado en el XVII por el Conde Duque de Olivares y abierto al público en 1767 por Carlos III, el Parque del Oeste suscitaba la ilusión de un regalo reciente e inesperado. Ahora, lleno de trincheras y cráteres, era muy plausible que dejara de existir. Aún pervivía el recuerdo vivo de cómo había sido la zona de extrarradio alrededor del barrio de Argüelles antes de que se construyera el parque, inaugurado en 1905. Un artículo de *El Heraldo de Madrid* del 3 de enero de 1936 recordaba cómo el alcalde Alberto Aguilera, ante el “inminente peligro” de que la ciudad se desbordara hacia el oeste, había mandado “convertir aquel rincón abandonado y miserable en el hermoso e higiénico Parque de que hoy podemos enorgullecernos”, ya que antes, “La Cárcel Modelo era el límite que separaba la ciudad honrada y trabajadora de los desgraciados y delincuentes”.⁵ 22 años antes, en 1914, *La Esfera* ya había expresado unas ideas similares. Describía cómo los “Vicios solares y barracadas agrias, vertederos de inmundicias y refugio y campo de operaciones de la canalla maleante” se habían convertido en un lugar del que los madrileños podían enorgullecerse. Ante “el falso vivir de la metrópoli”, el

3 Bello, Luis. “La fiesta del Otoño en el Parque del Oeste”, *La Esfera*, 5/10/1918, no. 249

4 Romano, Julio. “Las mañanas de primavera en el Parque del Oeste”, *Nuevo Mundo* (Madrid). 26/4/1929, p. 41-43

5 “Paseos por Madrid: El Parque del Oeste”, *Heraldo de Madrid*, 3/1/1936

parque ofrecía al ciudadano “su aire sano y vivificador y [...] los perfumes de sus acacias y las emanaciones resinosas de sus pinos”. Además de “un lugar de reposo y de distraimiento”, hacía las veces de “sanatorio general para saluración de los fatigados pulmones”.⁶ Si bien se recordaba cómo había sido Madrid sin el parque, el frenesí de la ciudad industrializada y capitalista parecía del todo insoportable sin la vía de escape que éste representaba.

El parque aparece en muchas fuentes de la época como el lugar salubre por excelencia para el esparcimiento de los niños madrileños, que “se llena de niños, que sienten, bajo la fogarata solar, la alegría de vivir”.⁷ Tenía un aura romántica, y se decía que era lugar de encuentros amorosos, donde “en el anochecer [...] sólo se oye un rumor. Son besos”.⁸ También tenía fama de lugar predilecto para el suicidio por desamor. La revista oficial *Madrid Turístico y Monumental* lo describe como un “Parque con senderos empapados en sangre romántica”, donde “Únicamente el que sabe amar más allá de sí mismo se suicida. Espera una noche blanca, tibia de luna, y un tiro perfora el silencio”.⁹ La imagen del suicida romántico se trata también en clave de humor, como en el siguiente chiste:

UNA CONFUSIÓN DEL GUARDA

El guarda del Parque del Oeste encuentra de pronto, en uno de los estanques allí situados, a un hombre que se debate con las aguas casi heladas.

El funcionario, iracundo, le interpela:

—¿No sabe usted que está prohibido bañarse en este estanque?

—Si no me estoy bañando, señor guarda...

—¿Pues qué hace usted ahí dentro del estanque?

—Me estoy suicidando por contrariedades amorosas...¹⁰

Efectivamente, el parque fue testigo de muchos suicidios; entre la inauguración del parque y el comienzo de la Guerra Civil aparecen al menos una docena de casos en los periódicos. Cabe mencionar, además, que años antes del desesperado protagonista de *Miau*, de Pérez Galdós, buscó la paz de la muerte en los terraplenes que luego darían lugar al parque. En todo caso, a diferencia

de la leyenda del suicida romántico, los casos que recogen los periódicos de la época describen una serie de personas en su mayor parte humildes, en el límite de la desesperación. Nos encontramos con un desconocido de “unos treinta años, [que] vestía camisa azul, traje de mecánico del mismo color, zapatos negros y gorra gris”,¹¹ o también “Jesús Valiente Sánchez, de cuarenta años, sin domicilio”.¹² Otro joven que “Vestía traje azul de mecánico”, José García Díaz, de 23 años, dejó una nota que “daba su nombre, y añadía que a nadie se culpaba de su muerte, pues él mismo, por su propia voluntad, se la causaba”, a la vez que incluía un retrato que se había hecho tres días antes.¹³ Maximino Carrasco, “Un pobre hombre, víctima de una enfermedad cerebral”, dejó una nota que decía simplemente, “Prefiero morir á verme en un manicomio”.¹⁴ Otro al que le fue encontrada una carta fue Mariano Díez y González, que explicaba al juez:

He perdido, ó me han robado, una respetable cantidad, que pertenecía á las personas que en mí depositaron siempre su confianza. Antes de pasar por la horrible afrenta de que sea puesta en tela de juicio mi conducta honrada de siempre, prefiero despojarme de la vida. ¡Perdón para este desgraciado loco!¹⁵

La libertad que ofrecía el parque en contraste con “el trepidante y nauseabundo Madrid”¹⁶ se prestaba a cualquier actividad que no pudiese desarrollarse cómodamente bajo las miradas ajenas. Esta falta de urbanización también facilitó que se convirtiera en campo de batalla.

En contraste con esta adjetivación positiva y pacífica, o de sesgo romántico, llama la atención el uso de un lenguaje que recurre a imágenes más violentas en algunas descripciones contemporáneas del parque que parece presagiar lo que más adelante sucedería, el parque convertido en campo de batalla. En 1915, *La Esfera* lamentaba el nuevo y antiestético monumento a los héroes de Cuba que, “por ser como es y estar donde está, constituye un imperdonable atentado” al parque. Declara el artículo que “Si quiere lavarse de esta culpa nuestro municipio, sólo tiene un recurso: Derribar el antipático pegote, y tirar al río

6 “Las mejoras de Madrid: El Parque del Oeste”, *La Esfera*, 10/1/1914, no. 2, p. 12

7 Romano, Julio. “Las mañanas de primavera en el Parque del Oeste”, *Nuevo Mundo* (Madrid), 26/4/1929, p. 41-43

8 “El Parque del Oeste”, *Madrid Turístico y Monumental*, 3/1935, no. 2, p. 8

9 Ibid.

10 “Para contarle en voz baja”, *La Voz*, 1936

11 “En el Parque del Oeste atenta contra su vida un desconocido”, *Ahora*, 17/7/1935, p. 32

12 “Sucesos de dos días”, *El Imparcial*, 30/12/1924, p. 7

13 “Un joven se suicida disparándose un tiro en la cabeza”, *El Sol*, 22/2/1935, p. 4

14 “Locura suicida”, *El País*, 29/10/1909, p. 3

15 “Un suicidio”, *El País*, 29/6/1907, p. 2

16 “Paseos por Madrid: El Parque del Oeste”, *Heraldo de Madrid*, 3/1/1936

Hay dos conjuntos escultóricos en el parque que presentan huellas evidentes de la Guerra Civil. Junto a un sendero, en las inmediaciones de la cascada desaparecida, hay un monolito de reducido tamaño tan destrozado por los impactos que resulta difícil de identificar su forma original. Sin embargo, el ejemplo más impactante, a mi juicio, es el monumento al doctor Rubio, parcialmente escondido entre arbustos. Aunque la figura del doctor en piedra y de la madre e hijos en bronce se han reconstruido meticulosamente, el soporte del monumento, y sobre todo la parte trasera, aún exhibe decenas de impactos y zonas carcomidas por entero. De una superficie de la base del monumento, a la derecha del doctor en la cara principal, que durante la mayor parte de la Guerra Civil estaba orientada hacia las posiciones republicanas, he realizado este frottage. En él se aprecia por un lado la regularidad geométrica de la superficie original, tan lisa que el contacto de la tinta deja una mancha gris homogénea. Sin embargo, esta regularidad se ve asaltada por unos vacíos irregulares que han borrado gran parte de ese cuadrado ideal. Alrededor de seis de estos huecos se identifican con disparos individuales, mientras que el resto alude o bien a un conjunto de disparos, o bien a impactos con artillería más pesada. En la esquina inferior derecha hay una inscripción en la que se lee el fragmento de una letra seguido de un apellido totalmente intacto, Blay. La inscripción original ponía M. Blay, de Miguel Blay, el célebre escultor barcelonés de finales del siglo XIX y principios del XX.

(88x82 cm)





los escombros. El Manzanares puede ser al objeto, un Jordán”.¹⁷ Al estar en una posición estratégica en un cerro delante al mirador de la cascada, quedó tan destruido dicho monumento durante la contienda¹⁸ que efectivamente fue derribado. En su lugar se encuentra hoy el monumento a Simón Bolívar.

Más elocuente en términos de lenguaje bélico resulta el artículo publicado en *España Forestal* en 1918, en el que ante la excesiva tala de “Álamos negros, gallardos pinos, árboles corpulentos de toda especie que embellecían y enriquecían la Moncloa”, estos son descritos como víctimas que “caen heridos de muerte por la implacable hacha”, suscitando “rayos y centellas” de la estatua de Daoiz y Velarde, y “relampagueos de enojo” de la del Doctor Rubio.¹⁹ Dos décadas después, el monumento al doctor Rubio quedaría cosido a balas y casi todos los árboles del parque acabarían destrozados.²⁰

En un pasaje del artículo antes citado de Luis Bello, se retrata el parque como escenario de combates a escala del juego infantil. En él, Bello relata algunas

17 “Un atentado”, *La Esfera*, 15/5/1915, no. 72, p. 4

18 Foto: “Madrid.—Parque del Oeste.—Monumento a los héroes de Cuba”, *Guerra de minas en España*.

19 “De la Corte y Villa”, *España Forestal*, 2/1918, no. 34, p. 15

20 En cambio, el monumento a Daoiz y Velarde fue trasladado a su emplazamiento actual en la Plaza Dos de Mayo antes del estallido de la Guerra Civil.

tardes de su infancia en los descampados donde luego se construiría el parque. En aquel momento, tal como lo describe, “no había, entre los desmontes del Modelo y la Moncl[oa], más que una doble hilera de álamos á orillas de aquel arroyuelo”. En ese lugar donde iba “lo peor de Madrid, ó por lo menos, lo más desaventurado”, Bello recuerda haberse “escapado muchas veces” después de clase “para tomar parte en la pedrea”. En estos combates “El enemigo era otro colegio—el ciceroniano contra la Institución—, y el campo de batalla iba hasta el cuartel de la Montaña”. Al caer la noche les entraba miedo y “nos retirábamos todos”, cediendo “aquellas posiciones” a sus “verdaderos, [...] legítimos dueños”.²¹ Añade que “Los jardineros no saben nada de las tragedias que fueron á parar bajo aquella tierra calva” —la total interrupción de la memoria de un paisaje ya irreconocible.

Según un artículo de *España Forestal* de 1919, un año después del artículo de Bello, los árboles del arroyo de San Bernardino, “olmos” en esta versión, “Forman el núcleo del parque del Oeste” y “están sanos y hermosísimos”. Insta al lector que no se hubiese “percatado del porte señorial y grandioso del álamo negro” a fijarse “en estos árboles del arroyo de San Bernardino y verá que en donde están ellos, los olmos, oscuros, densos y bravos, ningún otro árbol tiene el señorío del bosque”.²² Dejando de lado la confusión entre olmos y álamos (muy posiblemente un error del tipógrafo), merece la pena detenerse un momento a considerar el hecho de que el único elemento persistente del lugar en la descripción de Bello sea esa “doble hilera de álamos”.

Si bien, como aseguraba el artículo antes citado de *Ahora* de 1937, “El Parque se arreglará en su día y las huellas de las botas ‘nazis’ desaparecerán”,²³ lo cierto es que las únicas huellas de la guerra señaladas oficialmente en el parque son los tres fortines de los Nacionales. Y sin embargo, además de los fortines, el monolito y el monumento al Doctor Rubio antes señalados, quise buscar más huellas, convencido de que están allí si solo aprendemos a verlas.

Cortezas

En noviembre de 2016, ochenta años después de que hubiese llegado la guerra a Madrid, identifiqué en el Parque del Oeste un álamo blanco (*Populus*

21 Bello, Luis. “La fiesta del Otoño en el Parque del Oeste”, *La Esfera*, 5/10/1918, no. 249

22 Alcántara, Francisco. “La vida artística”, *España Forestal*, 5/1919, no. 49

23 “Nuestro Parque del Oeste”, *Ahora*, 3/2/1937

alba) que presentaba varios agujeros —pequeñas ausencias de corteza. Era un árbol alto y corpulento, de corteza agrietada y gris y copa ancha, desnuda de hojas y de corteza en las partes más altas. Alrededor del árbol había hojas y trozos de corteza esparcidos por el suelo. Por el diámetro y ubicación del árbol, pensé que tal vez el árbol había sobrevivido la Guerra Civil y que se trataban de cicatrices de agujeros de bala abiertos durante la contienda. Disparé unas fotos con el móvil (p. 67), con la intención de volver en las semanas siguientes e incorporar de alguna manera estos agujeros en el proyecto.

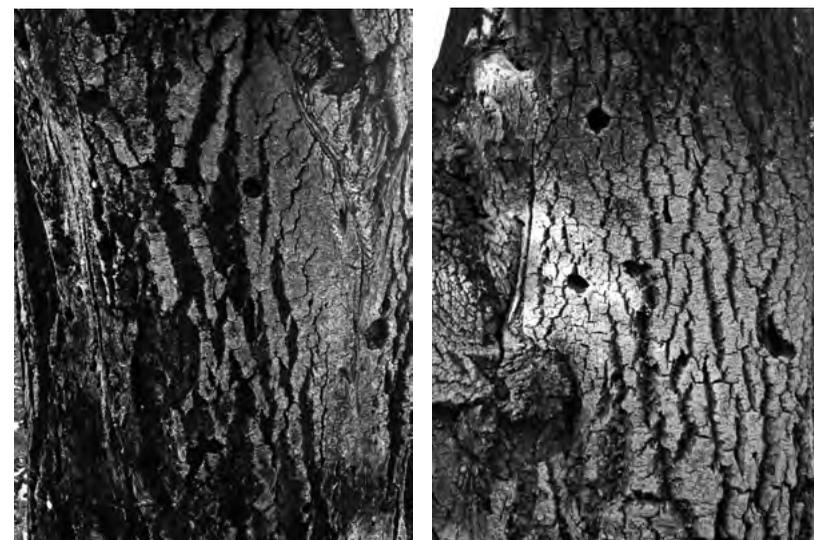
Acababa de leer *Cortezas (Écorces)* de Georges Didi-Huberman, una lectura que me había causado un fuerte impacto. Para entender este ensayo narrativo, a veces casi lírico, hay que remontarse a 2003, cuando Didi-Huberman publica el ensayo *Imágenes pese a todo (Images malgré tout)*, que estudia cuatro fotografías, las únicas que existen del funcionamiento de las cámaras de gas de Auschwitz-Birkenau, tomadas a escondidas por miembros del Sonderkommando, a su vez destinados a morir. Su rico análisis visual de estas fotografías, entrelazado con un estudio igualmente rico del contexto en el que se realizaron, provocó la ira de un sector de pensadores del Holocausto cercano a Claude Lanzmann, director de *Shoah* (vid. “Jeroglíficos”, sección “Lugares a pesar de ____”). Éstos sostenían, al igual que Lanzmann, que los horrores de las cámaras de gas eran “inimaginables” y por lo tanto no puede ni debe haber imágenes de su funcionamiento.²⁴ Didi-Huberman, en cambio, defendía que era imaginable, y que había sido necesario, por parte de los fotógrafos improvisados del Sonderkommando, “arracher une image a cet enfer”²⁵ para “donner forme à cet inimaginable”,²⁶ a pesar de todo. En consecuencia Didi-Huberman fue acusado, en palabras de Fernández Polanco, de “fetichización religiosa de la imagen”, “pensamiento infiltrado de cristianismo” y voyerismo, entre otros.

Lejos de argumentar esto, Didi-Huberman, en tanto que filósofo e historiador del arte, estudia y analiza las imágenes y se interroga sobre su valor indicial. Varios individuos arriesgaron la vida por realizarlas y transmitir información con ellas; no deja de ser su testimonio visual. Por lo tanto, merece la pena preguntarse por qué lo hicieron y cómo, exactamente. ¿Estos documentos visuales pueden enseñar alguna información adicional sobre la experiencia de los campos? ¿Qué valor tenía la imagen fotográfica dentro de un lugar tan terrible? Sus encuadres,

24 Fernández Polanco, “Shoah y el debate ‘Lanzman (Moisés) /Godard (San Pablo)’”

25 Didi-Huberman, *Images malgré tout*, 17; “arrancarle una imagen a este infierno”

26 “dar forma a este inimaginable”



la imagen movida o incluso negra, indican la prisa y el disimulo con el que tuvieron que realizarse, desafiando a la muerte. También, por si quedara alguna duda acerca de la supuesta iconomanía de Didi-Huberman, analiza además cómo se han utilizado después, cómo se han recortado, retocado, reinterpretado.

En *Cortezas*, Didi-Huberman relata su primera visita al lugar de los hechos, a Auschwitz-Birkenau, años después de una polémica que, según relata, le resultó enormemente triste y desgastante. El libro se abre con una fotografía de tres trozos de corteza que el autor arrancó de uno de los abedules de Birkenau con sus propias manos. Durante su visita, ante la dificultad de sentir, opta por sacar fotos, a veces de forma automática, de todo lo que le llama la atención, incluidos los abedules. Es el abedul el que da nombre a Birkenau, “lugar de abedules”. En la única fotografía —realizada más de 100 años después de la invención de este medio y a pesar de la cifra apabullante de víctimas— que enseña cómo un grupo de víctimas se conduce a las cámaras de gas, los abedules imponentes dominan el campo visual. Revisando sus fotografías, Didi-Huberman constata que hoy los abedules de Auschwitz-Birkenau son más gruesos que los de las fotografías; los mismos árboles, muchos de ellos, solo que más gruesos.

Volviendo al álamo blanco del Parque del Oeste, cuando lo fotografié ochenta años habían pasado desde 1936. Así, habría vivido un trienio de balas

que abrieron agujeros en su tronco, trincheras que cortaban raíces y minas que hacían temblar la tierra. ¿Cómo se sacudían los árboles durante la explosión de una mina? ¿Tenía algo de grácil, algo reconfortante, quizás, en medio de tanto peligro? Después, 77 años de paisajismo apacible y una contaminación siempre creciente.

Antes de abandonar el parque aquel día de noviembre de 2016, con la foto de los tres trozos de abedul de *Cortezas* en mente, me incliné a rescatar un trozo de corteza del álamo, sin saber exactamente para qué, pero en todo caso en un diálogo consciente con el libro de Didi-Huberman y con el árbol, un vínculo entre los abedules de Birkenau y los árboles del Parque del Oeste. Una corteza es solo una superficie, pero, según Didi-Huberman, “no es menos verdadera que el tronco. Me atrevo a decir que es incluso a través de la corteza cómo se expresa el árbol” (66). A Didi-Huberman la corteza de los abedules de Birkenau le sirve de metáfora para reivindicar el valor de la imagen fotográfica, que es “una cosa superficial, película, sales de plata que se posan”, pero que sin embargo revela algo sobre el fondo. Dice también:

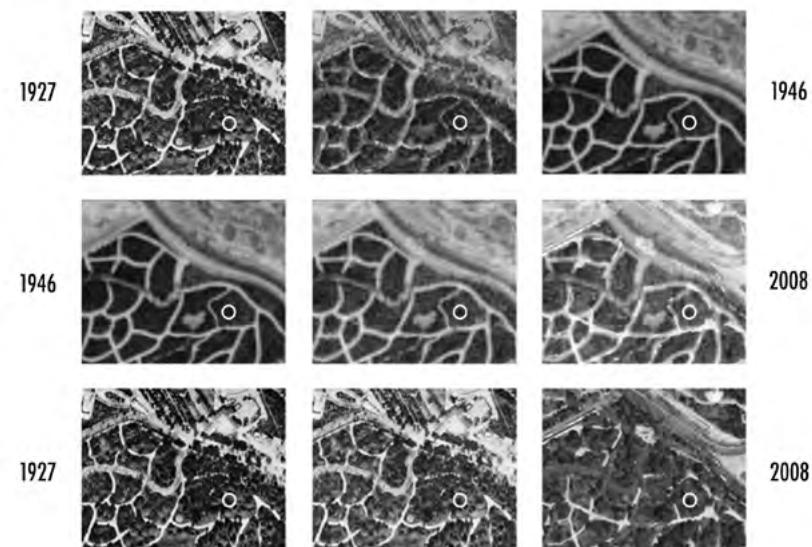
Se puede pensar que la superficie es lo que cae de las cosas: lo que viene directamente de ellas; lo que se separa de ellas; lo que procede de ellas, en consecuencia. Y que se separa de ellas para venir a arrastrarse a nuestro encuentro, bajo nuestra mirada, como los jirones de una corteza de árbol. A condición de que aceptemos inclinarnos para recoger los trozos (66).

Acepté inclinarme, sin entender qué me quería decir el árbol. Quisiera extraer de la corteza, como fragmento del árbol y como impronta del interior del tronco, una idea del árbol entero, y a través de él, algo de la historia del lugar.

Mapas

Me propuse comprobar si efectivamente el árbol había sido plantado antes de la Guerra Civil, tarea que se convirtió en una pequeña obsesión. Los árboles del parque se plantaron a lo largo de diferentes periodos: en 1935, a solo un año de la guerra, el Ayuntamiento aprobó un “presupuesto de 369.600 pesetas, dedicado a la jardinería y plantación de árboles, en el Cementerio municipal y Parque del Oeste de Madrid”.²⁷ En el Archivo de la Villa, tras revisar varios legajos polvorientos sobre la jardinería y arbolado del Parque del Oeste, no

²⁷ “La administración municipal: La sesión de esta mañana, para tratar del Carnaval, nuevos Grupos escolares y unos viejos guardapolvos”, *La Nación*, 8/2/1935, p. 5



di con ningún dato concreto sobre especies ni ubicaciones, solo registros de tareas generales como “Limpieza, cava, apertura de hoyos y plantación” u “obra y plantación”. Tampoco es de extrañar dada la cantidad de árboles plantados; es en gran medida un parque de árboles, y las descripciones del parque en la prensa dan cuenta de ello. En una fecha tan temprana como 1903, dos años antes de su inauguración oficial, ya se habían plantado unos 12.000 árboles.²⁸

En la ausencia de ningún documento de archivo que comprobara el origen del árbol, recurrí a los comparadores de mapas tanto de la IDE Histórica de la ciudad de Madrid como Planea, de la Comunidad de Madrid, que incluyen varios vuelos fotográficos de la Comunidad y de la Capital organizados en ortofotomapas, que van desde 1927 hasta nuestros días. De allí saqué secciones de los ortofotomapas de 1927, 1946 y 2008 para llevar a cabo una superposición con Photoshop, con el objetivo de comparar minuciosamente la zona del álamo en los años 1927 —último vuelo fotográfico antes de la guerra—,

²⁸ Remón Menéndez, 1994



1946 —primer vuelo después de la guerra— y 2008.

Partiendo de la imagen de 2008, fue fácil localizar el álamo en la parcela a la derecha del lago, y a partir de allí rastrear la misma zona del parque en las épocas anteriores, dando como resultado un conjunto de imágenes solapadas (p. 69). La mancha oscura a poca distancia del lago se muestra sorprendente inmóvil en los tres ortofotomapas; se ve perfectamente centrada dentro del círculo blanco, apoyando la tesis de que el álamo ya estaba allí en 1927, o sea que es anterior a la guerra.

Busqué también postales del parque a través de tiendas online de coleccionismo. Compré tres, dos de ellas del fabricante de postales L. Roisin, un fotógrafo francés establecido en Barcelona, donde se aprecia el arbolado del parque antes de la guerra y en todas ellas aparecen álamos.

La postal superior, que lleva en el reverso la leyenda: “39. MADRID. Parque del Oeste”, figura también en la colección de la Biblioteca Digital Memoria de Madrid, que la atribuye a Roisin y la fecha entre 1925 y 1930. Se trata de una postal coloreada donde vemos en primer plano una extensión de césped a la sombra de unos árboles que se encuentran fuera del campo visual a la derecha del fotógrafo, y en segundo plano el lago de Parque del Oeste, rodeado de unos

árboles esbeltos y verticales que en su mayoría son álamos. No muestra el lugar exacto de nuestro árbol, pero sí indica que muy cerca de ese lugar había un conjunto de álamos, por lo que no es de extrañar que a pocos metros de allí se hubieran plantado más ejemplares de esta misma especie. Las otras dos postales muestran el arroyo de San Bernardino, más abajo de la zona del álamo perdido.

En esta otra postal azulada aparece a la izquierda un álamo en primer plano, y se ve además, en el margen superior derecho de la imagen, un conjunto de álamos que probablemente sea el que figura en la anterior postal del lago.

Por último, en la postal en blanco y negro de la p. 72, que proviene del libro, *Madrid: 20 tarjetas postales*, editado por el Ayuntamiento de Madrid en torno a 1905, se aprecia la copa característica de un álamo que despunta sobre el nivel de los demás árboles en el margen superior izquierdo, así como otros posibles ejemplares en torno a éste que no se distinguen con tanta nitidez. De esta información fotográfica podemos confirmar la existencia de numerosos ejemplares de álamo en torno al lago y el arroyo.

Consulté en último lugar la maqueta del estado de la Ciudad Universitaria al final de la guerra en 1939, presentada, como hemos visto (vid. “Marte y Minerva” 33, “Campos” 51-2), en la inauguración del campus el 12 de octubre



de 1943. La maqueta incluye la zona del Parque del Oeste donde se encuentra el álamo. En toda su extensión hay árboles aislados. En verdad es probable que su uso sea ornamental y que no muestre una equivalencia exacta con los rasgos del paisaje ni tampoco con árboles concretos. De hecho, en la maqueta hermana, que representa el campus del futuro, los árboles forman densas masas verdes, con lo cual es posible que se quisiera incluso subrayar (si cabe) el aspecto desolado de la zona al final la guerra. De esta manera, aunque no haya una correspondencia al cien por cien con el álamo en cuestión, constituye una prueba alentadora el hecho de que en la misma zona veamos varios árboles supervivientes (p. 73).

Tomados en conjunto, huella, fotografía, maqueta y testimonio conforman



una constelación de informaciones que a su vez construyen nuestra relación con la historia del lugar.

0 – 0 = ¿...?

En enero de 2017, cuando finalmente volví al parque para estudiar el árbol y empezar a registrar las huellas, en el lugar donde había estado el álamo blanco no quedaba más que restos de serrín y hojas. Pensé en la fórmula de Didi-Huberman en *Ressemblance par contact*, que toda impronta es una ausencia que indica una presencia, y constaté que por lo tanto ahora me enfrentaba a la ausencia de la ausencia. Saqué una Polaroid del lugar para documentar su ausencia, y recogí algunos restos de serrín, corteza y hojas, índices de que en ese lugar había habido un álamo.

Al volver sobre esta Polaroid (p. 75) constato que para quien no tuviera ninguna información adicional, el tocón del árbol y el serrín que lo cubre pasarían totalmente desapercibidos. Se ve en primer término una extensión de césped amarillento, cuyo color sabemos, no por la foto sino por este relato, que se debe en gran parte al serrín del álamo. Esta extensión amarillenta acaba abruptamente, dando paso a otra de color más verdoso. Al fondo se ven varios

árboles y césped verde de tono más oscuro, y arriba, a la derecha, alguna rama del ginkgo vecino. En la línea que separa el césped amarillento del verdoso hay una mancha muy clara, casi blanca, que es donde estaba el árbol.

Me acerqué a un hombre de mantenimiento que estaba allí cerca para preguntarle por el árbol y me dijo que haría ya un par de semanas que lo talaron. Le pregunté si sabía dónde podía estar el tronco del árbol y me respondió que se depositan cerca de La Zarzuela. Descarté rápidamente la opción de ir a buscar el tronco y me quedé sin el árbol, pero habiendo ya recogido parte de su testimonio. En otro libro de Didi-Huberman, *Essayer voir*, el pensador analiza cómo en *Shoah* Claude Lanzmann lleva a Simon Srebnik, superviviente del campo Nazi de Chelмно, a visitar por primera vez en 40 años el lugar donde murieron 400.000 judíos, de los cuales él fue uno de los dos únicos supervivientes. En la película, vemos cómo Srebnik y Lanzmann llegan andando al lugar del campo, hasta que Srebnik, que sale en primer plano, se para y dice: “Cuesta reconocerlo, pero fue aquí”. Entonces vemos, desde la perspectiva contraria, la de Srebnik, una pradera verde claro rodeada de un bosque alto, denso y oscuro. De entre la hierba sobresalen unos grandes rectángulos elevados de hormigón, los cimientos de las edificaciones desaparecidas del campo. Dice el superviviente en alemán: “Nada es capaz de describirlo [...] Nadie es capaz de recrear lo que pasó aquí [...] Nadie es capaz de entenderlo, ni siquiera yo, aquí, ahora”. Sin embargo, razona Didi-Huberman, gracias al testimonio de Srebnik, la pradera recobra algo del campo de exterminio. Superpuesto al lugar de hoy, gracias a las palabras del testigo, vemos la terrible imagen de como “las llamas alcanzaban el cielo”. Como ya hemos visto, según Didi-Huberman este lugar “désormais constitue notre propre présent réminiscent, dans l’histoire – toujours changeante, toujours à questionner, à reformuler – de notre rapport à l’histoire”.²⁹ Al recobrar el sentido del lugar, nuestra visión del pasado se ancla a la tierra y se enriquece nuestra relación con él. La ausencia de una ausencia no es igual a nada, siempre y cuando la presencia que esas huellas desaparecidas indicaban se haya registrado, investigado y narrado. Así, podríamos entender el lugar donde estaba el árbol como un pequeño *lieu malgré soi*.

²⁹ Didi-Huberman, *Essayer voir*; “de ahora en adelante constituye nuestro propio presente reminiscente, dentro de la historia —siempre cambiante, siempre sujeto a replantearse y reformularse— de nuestra relación con la historia” (citado también en “Jeroglíficos”, p. 17).



Más álamos

Desde lo alto del parque, por la senda que discurre en paralelo a la Avenida de la Memoria (que en enero 2017 todavía se llamaba Avenida de la Victoria), se constata de un vistazo que hay gran cantidad de álamos blancos en esa zona del parque, muchos de un tamaño parecido al del árbol desaparecido. Recorriendo el parque a pie, sin ánimo de hacer un inventario exhaustivo, pude encontrar otros siete álamos de porte parecido que presentaban el mismo tipo de agujeros circulares.

Es un difícil ejercicio ver el campo de batalla superpuesto al jardín. *Cortezas* se cierra con una fotografía sacada en Birkenau de la corteza de un abedul y dice, “Es lo que la corteza me dice del árbol. Es lo que el árbol me dice del bosque. Es lo que el bosque, el bosque de abedules, me dice de Birkenau” (65). Las huellas que dejan tras de sí las guerras, mientras todavía pertenecen al mundo material, ofrecen unos puntos firmes donde anclar la imaginación a la realidad. Es el microscopio donde constatar que, al igual que una persona está compuesta de diminutas células, las guerras se reducen a disparos y explosiones individuales. Siguiendo mentalmente el trayecto de una bala, llegamos al arma, y del arma a una persona.

Y sin embargo, el ejercicio del álamo se sitúa en el límite entre memoria e imaginación. Más de un año después de encontrar el primero de estos álamos, acudí al Archivo Histórico del Ejército del Aire,³⁰ donde encontré varias fotografías aéreas del parque durante la contienda, en las que se apreciaban masas de árboles vivos y muertos en todo el parque, incluida la zona del álamo perdido. Y sin embargo, hacia el final de la jornada de investigación, di con una fotografía aérea bastante nítida de la casi totalidad del parque,³¹ que se puede fechar en torno a 1943-44, ya que se aprecian en el antiguo emplazamiento de la Cárcel Modelo los inicios de las obras de la sede del Ministerio del Aire, que comenzaron en 1943. Si bien se distingue una decena de árboles cuyo porte parece indicar que son supervivientes de la guerra —uno al lado del lago, otros al lado de la carretera— de inmediato me pareció constatar que el álamo perdido no estaba. En vez de un punto firme donde anclar nuestra visión de pasado, el álamo no había sido más que una excusa, un McGuffin.

El haberme fijado por casualidad en los agujeros aquel día en el parque, el creer que me encontraba ante índices de los disparos de la Guerra Civil — porque ya sabía que había sido escenario de la guerra—, suscitó, como vimos en “Jeroglíficos”, una curiosidad que impulsó una larga búsqueda en torno a la historia del parque y sus árboles. Aunque el *rabbit hole* haya resultado no ser un agujero de bala, ha conducido a un conocimiento real del paisaje bélico que subyace al parque, de sus continuidades y rupturas. Por ejemplo se ha visto, a través de los ortofotomapas solapados, que a pesar de la destrucción ocasionada por las trincheras y las minas los senderos de hoy son prácticamente idénticos a los senderos prebélicos.

Y aún así, no acabo de salir de dudas. ¿Esa especie de arbusto más arriba del lago, al lado del arroyo de San Bernardino, es el álamo? No importa. Fuera o no ese árbol en concreto un superviviente de la guerra, la foto aérea de 1943-44 corrobora una verdad indiscutible: en ese parque murieron muchísimos árboles que no han dejado ni rastro —y no solo árboles. Si buscamos las huellas de la violencia, ha de servir para esto: pensar en todo lo que no ha dejado huella, ser conscientes de todo aquello que ha desaparecido sin dejar rastro.

30 Debo esta pista a la tesis doctoral *Evolución [espacio-temporal] de la Ciudad Universitaria de Madrid (1926-1956)*, de Cristina Romero de la Torre (UPM, 2016)

31 Archivo Histórico del Ejército del Aire, 1-2735-01



Elegí para el frottage un álamo que lucía una maraña gris de nombres, corazones, rasguños, cortes e impactos. Está cerca de la estatua ecuestre del General San Martín, en un alto que domina la zona del lago y desde el cual se divisa entre las hojas el monumento al Doctor Federico Rubio. La obra recoge solo una parte del extenso archivo de microtextos que cubre la corteza del árbol: A Y C, VOSGO, J, 18-9-89, LAURA, CH JL, SARA, M y D, E y I, P y C, DANIEL y CLARA, ALEX, M+C, 24-8-80, DAVID, CARMEN, Maria, ♥. Parece dialogar con las descripciones del parque romántico que vimos al principio del capítulo. La mancha recoge también la huella de la rugosidad propia del árbol; dos rayas verticales —una correspondiente a un surco en la superficie y otra a una larga estría donde se han juntado dos ramas en un solo tronco— dividen el campo visual en tres columnas casi iguales. Unas ocho formas blancas y circulares, las huellas de los supuestos impactos de bala, salpican este campo visual.

(91x103 cm)



La historia de una guerra se puede entender como la historia de una serie de agujeros e impactos más o menos numerosos y acertados. ¿Cuánta táctica, compraventa de armas y entrenamiento se reduce al arte de hacer agujeros y defenderse de ellos? Espadas, balas, bayonetas, obuses, minas: todos ellos tienen por objeto la perforación de una superficie enemiga, sea la piel de una persona o la fachada de un edificio. La bala que alcanza el muro y deja huella sin pasar al otro lado ha fallado; a los ojos de quien la ha disparado, no ha servido de nada. Al menos por un instante, los que se esconden detrás del muro y dependen de su resistencia han sobrevivido; son disparos con final feliz. Son aquellas balas que perforan los cuerpos —blandos, mortales, orgánicos— las que han alcanzado su meta.

Las ciudades en general se pueden leer como textos superpuestos que con el tiempo se fragmentan, se destruyen y adquieren nuevos significados a través de las sucesivas capas de construcción, destrucción y reconstrucción. En estos palimpsestos, la superficie perforada violentamente, con sus huellas caóticas y destructivas, desentona con la lógica arquitectónica de bloques ordenados y superficies uniformes.

Antiguamente en la China imperial, muchos hechos históricos se inscribían

en estelas de piedra, a partir de las cuales se realizaban copias en papel mediante un proceso similar al empleado en *Moncloa como palimpsesto*. Estas inscripciones son fuentes privilegiadas para el estudio de variantes textuales puesto que, al quedar grabadas en piedra, están menos sujetas a alteraciones posteriores que sus homólogos manuscritos e impresos, susceptibles de modificarse con cada nueva copia o edición (Regents 1). Los agujeros e impactos inscritos en el entorno en el curso de una guerra tienden igualmente a la permanencia.

Estas huellas aportan unos datos básicos en torno al *qué*, el *dónde* y el *cómo* que alimentan la curiosidad más que satisfacerla, a la vez que su aura suscita la fascinación de que *eso* haya pasado *en este mismo lugar*. Sin pretender realizar un análisis científico, que es asunto de expertos en arqueología y balística, este trabajo se ha propuesto mirar e interrogar ese entorno con la misma postura crítica y analítica con la que se leería un texto escrito. Este ejercicio permite ubicarse en el espacio y el tiempo, salir del texto espacial actual para constatar que la realidad del lugar va mucho más allá de éste.

En China las estelas se copiaban con tinta y papel para difundir información e ideas. En cambio, estos *frottage* dan la posibilidad de transmitir e incluso amplificar las sensaciones suscitadas al entrar en contacto directo con un lugar de pasado violento. Sirven de vehículo en una cadena de contactos que ubica al espectador a un paso de ese lugar. Al recoger una alternación binaria de blanco/negro=negativo/positivo, proponen ver no solo la superficie de ahora, sino constatar en esta textura la ausencia de otra superficie perdida.

El método usado para realizar este trabajo se basa en la deriva repetida por el lugar y consiste en recoger huellas de la superficie de ese lugar para tejer a su alrededor un tejido de relaciones y narraciones cruzadas. Aquí me he centrado en el caso concreto de la Moncloa de Madrid y la Guerra Civil Española circunstancialmente, por ser un lugar que se inscribe dentro de un itinerario cotidiano y vivido. Podría aplicarse igualmente al centro de Beirut, a la catedral de Oviedo o a Birmingham, Alabama. El resultado concreto ha sido el conocimiento de un paisaje y sus múltiples capas, pero la propuesta se extiende a todo un modo de ver.

- Aparicio, Pedro Gómez. “El símbolo de las dos Belchites.” *Reconstrucción*, n.º 1 (1940): 6.
- Archivo Complutense. “D-1712, Exp. 2: Propaganda de la Ciudad Universitaria de Madrid: artículos, fotografías, folletos, guiones películas, etc. 1927/1946.”, s. f.
- Areneros, Florentino. “SOL Y MOSCAS: LOS VIADUCTOS DE LA UNIVERSITARIA”. *SOL Y MOSCAS*, enero de 2012. <http://florentinoareneros.blogspot.com.es/2012/01/los-viaductos-de-la-universitaria.html>.
- Ayuntamiento de Madrid. *Madrid: 20 tarjetas postales*. Madrid: Hauser y Menet, 1905. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000165843&page=1>.
- Barrallo, José Luis. *Balística policial y forense*. División de Formación y Perfeccionamiento de la Policía Nacional de España, s. f.
- BBC. “BBC - History - William Henry Fox Talbot”. Accedido 1 de febrero de 2017. http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/fox_talbot_william_henry.shtml.
- Casteleiro García, Rodrigo. “El Arco de la Discordia”. *El País*. 3 de enero de 2017, sec. Madrid.
- Castillo, David y Marc Sardá. *Conversaciones con Juan “Pepín” Bello*. Biblioteca de la Memoria. Barcelona: Anagrama, 2007.
- CEDEX. “ETM-037-001. Muro de contención del Jardín Botánico [de la Ciudad Universitaria]”. Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo. Accedido 8 de septiembre de 2017. www.cehopu.cedex.es/etm/expt/ETM-037-001.htm.
- Chías Navarro, Pilar. *La Ciudad Universitaria de Madrid. Génesis y realización*. Madrid: Universidad Complutense, 1986.
- Cirici, Alexandre. *La estética del franquismo*. Colección Punto y Línea. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Comunidad de Madrid: Dirección General de Urbanismo. “Planea: Visor Comparativo”. *Visor Comparativo*. Accedido 30 de enero de 2017. <http://www.madrid.org/cartografia/planea/cartografia/html/web/Visor2Vistas.htm#>.
- “Con la solemne inauguración de la Ciudad Universitaria y el curso académico 1943/44, se celebra el Día de la Hispanidad”. *Nueva España*. 13 de octubre de 1943, año VIII, n.º 2.230.
- CSIC: Unidad SIG. “Comparador de mapas. IDE Histórica de la ciudad de Madrid”. *IDE histórica de la ciudad de Madrid: Comparador de mapas*. Accedido 30 de enero de 2017. <http://idehistoricamadrid.org/VComparador/compara.html>.
- Didi-Huberman, Georges. *Cortezas*. Traducido por Muriel Manrique y Hernán Marturet. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2014.
- . *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.
- . *Essayer voir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.
- . *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- . *La ressemblance par contact*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.

- . “Le lieu malgré tout”. *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, abril-jun (1995).
- Duncan, James S. *The City as Text: The Politics of Landscape Interpretation in the Kandyan Kingdom*. Cambridge Human Geography. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- “En breves horas el Gobierno yugula la sublevación militar”. *Ahora*. 21 de julio de 1936. Biblioteca Digital Hispánica. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0030006039&page=11&search=cuartel+de+la+monta%C3%B1a&lang=en>.
- “En la Ciudad Universitaria. Discurso del Caudillo”. *Noticiario y documentales cinematográficos NO-DO*. Madrid, 25 de octubre de 1943. Filmoteca Española. www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-43/1465294/.
- Escalona, Julio, Cristina Jular Pérez-Alfaro e Isabel Alfonso. “El medievalismo, lo medieval y el CSIC en el primer franquismo”. En *El franquismo y la apropiación del pasado. El uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimación de la dictadura*, editado por Francisco Moreno Martín. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 2016.
- Fernández Polanco, Aurora. “Fabrications. Image(s), mon amour”. En *Image(s), mon amour. Fabrications*, de Rabih Mroué. Móstoles (Madrid): CA2M, 2013.
- . “Montaje en los límites de lo visual: Shoah de Claude Lanzmann”. En *La Memoria Pública*, editado por Sagrario Aznar Almazán. Educación Permanente 1. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003.
- . “Shoah y el debate ‘Lanzman (Moisés) /Godard (San Pablo)’”. *ER. Revista de Filosofía*, n.º 33 (2004): 119-50.
- Franco, Francisco. “Discurso del Caudillo: La Universidad española recupera su tradicional y más profunda tarea: la de educar a la juventud”. *Nueva España*. 13 de octubre de 1943, año VIII, n.º 2.230.
- Frutos, Javier de. “Rugby en tierra de nadie”. *Diagonal*, 4 de mayo de 2014. <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/22630-rugby-tierra-nadie.html>.
- González-Ruibal, Alfredo, Carlos Marín Suárez, Manuel Sánchez-Elipse Lorente y Santiago Lorente Muñoz. “Guerra en la universidad: Arqueología del conflicto en la Ciudad Universitaria de Madrid”. *Ebre* 38, n.º 4 (2010): 123-43.
- Goudge, Thomas A. “Peirce’s Index”. *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 1, n.º 2 (Fall 1965): 52-70.
- Guerra de minas en España (1936-1939): contribución al estudio de esta modalidad de nuestra Guerra de Liberación*. Madrid: Servicio Histórico Militar, 1948.
- Han, Byung-Chul. *Topología de la violencia (Topologie der Gewalt)*. Traducido por Paula Kuffer. Pensamiento Herder. Barcelona: Herder, 2016.
- Hernández-Navarro, Miguel A. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas, 2012.
- Herrero, Nieves. *Carmen. El testimonio novelado de la hija de Franco. Una mujer testigo de la historia*. Madrid: La esfera de los libros, 2017.
- Jefferson, Thomas. *Notes on the State of Virginia*. Philadelphia: Prichard and Hall, s. f.
- Jeffries, Stuart. “Claude Lanzmann on why Holocaust documentary Shoah still matters”. *The Guardian*. 9 de junio de 2011, sec. Film.
- Junta Constructora de la Ciudad Universitaria. “Ciudad Universitaria. Madrid 1929”, 1929. D-1712, Exp. 2. Archivo Complutense.
- Lanzmann, Claude. *Shoah*. BBC, Historia, Les Films Aleph, 1985.
- López Lillo, Antonio y Antonio López Santalla. “Parques Madrileños: Parque de El Oeste”. *Parques Madrileños: Parque de El Oeste*. Accedido 31 de enero de 2017. http://multimedia.fundacionmontemadrid.es/arboles/oeste/Arboles_Madrilenos_I.swf.
- “Madrid. Ceremonia militar en la Ciudad Universitaria”. *Noticiario y documentales cinematográficos NO-DO*. Madrid, 29 de noviembre de 1943. Filmoteca Española. www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-48/1467150.
- “MEMORIA DE MADRID”. Biblioteca Digital Memoria de Madrid. Accedido 30 de enero de 2017. http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=28168&num_id=7&num_total=20.
- Nelson, Maggie. *The Art of Cruelty*. New York: W. W. Norton & Company, 2011.

- País, Ediciones El. “Fomento retira de madrugada la estatua ecuestre de Franco de Nuevos Ministerios”. *EL PAÍS*, 17 de marzo de 2005. http://elpais.com/diario/2005/03/17/madrid/1111062255_850215.html.
- Peirce, Charles S. *Philosophical Writings of Peirce*. Editado por Justus Buchler. Dover Publications, 1955.
- Penela, José Ramón y García Moreno, Dimas. *Tipografía española. 1900-1936*, 2007. Accedido en https://www.unostiposduros.com/wp-content/uploads/2018/10/tipografia_1900_36.pdf
- “Reconstrucción”. *Noticiario y documentales cinematográficos NO-DO*. Madrid, 22 de febrero de 1943. Filmoteca Española. www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-8/1466993/.
- Regents of the University of California. “What is a Rubbing?”. *Chinese Stone Rubbings Collection - East Asian Library - UC Berkeley Library*, 2004. Accedido 11 de septiembre de 2017. <http://www.lib.berkeley.edu/EAL/stone/rubbings.html>.
- Rodríguez-López, Carolina. *Paisajes de una guerra: La ciudad universitaria de Madrid*. Madrid: Universidad Complutense, 2015.
- Solé i Sabaté, Josep María y Joan Villarroya i Font. *España en llamas: la Guerra Civil desde el aire*. Ediciones Temas de Hoy, 2003.
- Schlögel, Karl. *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*. Traducido por José Luis Arántegui. Biblioteca de Ensayo 35. Madrid: Siruela, 2007.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin, 2004.
- Sougez, Marie-Loup. *Albert-Louis Deschamps, fotógrafo en la guerra civil española*. Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 2003.
- Spurr, David. *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Ticknor, George. *George Ticknor's travels in Spain*. Editado por George Tyler Northup. Toronto: University of Toronto Library, 1913.
- . *Life, Letters and Journals of George Ticknor*. Editado por George Hillard. Londres: Sampson, Low, Marston, Searle and Rivington, 1876.
- Torroja Cavanillas, José Antonio. “Semblanza de Eduardo Torroja”. En *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República. Arquitectura y Universidad durante los años 30*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, D.L. et al., 2008: 711-15.
- “Viaducto de Quince Ojos”. *Informes de la Construcción* 14, n.º 137 (febrero de 1962): 4.
- Weizman, Eyal. *Forensic Architecture: Notes from Fields and Forums*. DOCUMENTA (13): 100 Notes – 100 Thoughts 062. Ostfildern: Hatje Catnz Verlag, 2012.



(AHEA 1-13977-02)

Madrid 2019

Madrid 1939