

claroscuros

estudios culturales uma



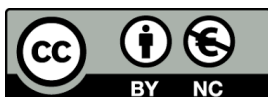
© UMA Editorial. Universidad de Málaga
Bulevar Louis Pasteur, 30 (Campus de Teatinos) - 29071
Málaga www.umaeditorial.uma.es

© Los autores

Diseño y maquetación: Los autores

ISBN: 978-84-1335-491-0

Publicado en junio de 2026



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:
Reconocimiento - No comercial - (cc-by-nc):
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es>
Esta licencia permite a los reutilizadores distribuir,
remezclar, adaptar y desarrollar el material en cualquier
medio o formato únicamente con fines no comerciales y
siempre que se otorgue la atribución al creador.

¿Representaciones o realidades?

Plana fija y arquitectura de la España actual

Claroscuros Trilogía Vol. 3 de 3



Autores y autoras

Colectivo Claroscuros (lista parcial)

Lieve Behiels, Miguel Muñoz Rubio, Miguel Peña Méndez, Ignacio Belda Mercado, Dermis León, Ana Leirós Vilas, Ricardo Urrestarazu Capellán, Daniel Romero Benguigui, Víctor Heredia, Rafael Maldonado y Francisco Pareja, María José Márquez-Ballesteros y Alberto E. García-Moreno, Agustín Linares Pedrero y Deborah González Jurado y... Rafael Robles Gutiérrez (Rafatal)

Editora: Deborah González Jurado

Lieve Behiels

Miguel Muñoz Rubio

Rafatal | Rafael Robles Gutiérrez

Miguel Peña Méndez | Ignacio Belda Mercado

Alberto E. García-Moreno | María José Márquez-Ballesteros

Víctor Heredia | Rafael Maldonado | Francisco Pareja

Deborah González Jurado | Agustín Linares Pedrero

Ricardo Urrestarazu Capellán

Daniel Romero Benguigui

Ana Leirós Vilas

Dermis León



Editora: Deborah González Jurado

IP responsable del Proyecto Claroscuros UMA.

Financiado por el II Plan Propio de Investigación de la Universidad de Málaga

Maquetación: Degoju

Logotipos de Claroscuros: Álvaro Torres

Portada y contraportada: Gustaffo | Gustavo Vargas Tajate

Fotografías: Proyecto Claroscuros o de los autores

Ilustraciones interiores: Ídem

Audiovisual: Franky Antequera

...¡ya estamos tod@s!...

@ de los autores por sus capítulos

@ de la editora por la producción

@ de Franky Antequera por la grabación , la edición y la gestión de audiovisuales del congreso
(2023-2026)

AGRADECIMIENTOS

Debido es un agradecimiento especial a los autores y las autoras de este tercer volumen de la Trilogía Claroscuros, gracias a cuyo compromiso y discreción he encontrado la fuerza para terminar la obra.

Impedimentos astrológicos, geopolíticos, socioeconómicos y administrativos de toda suerte han retrasado la publicación de este último volumen de la Trilogía del Proyecto y el Congreso y Festival Claroscuros (2022-2024).

A éstos, mis amigos, socios y coautores, y a su paciencia infinita, debo mi modesta edición de sus capítulos y trabajos; así como a las responsables de publicaciones de la Universidad de Málaga, Rosario y Eva.

Gracias infinitas por confiar en que llegaría a terminarlo.

¿Representaciones o realidades?
Plana fija y arquitectura de la España actual

claroscuros
estudios culturales uma

**Con Málaga y la Costa del Sol como lugar de referencia y
entendimiento principal, con la aportación de nuestros hermanos
hispanoamericanos y el resto de amigos de Europa y América que
hicieron posible este proyecto**

1. Introducción : Rizomática del espacio, los mundos y la representación..	15
1.1. Breve presentación	15
1.2. El problema de las narrativas y representaciones españolas e hispánicas	16
1.3. Cuando la cultura de masas se vuelve sagrada	19
1.4. Urbanismo, publicidad, iconografía y psicogeografía	20
1.5. Arte urbano y urbanismo: <i>stencils</i> del colectivo Cucabomber	22
1.6. La publicidad como representación de lo cotidiano	23
1.7. ‘Locuras de la plana fija’. Laboratorio de cómic e ilustración	24
1.8. Percepción de las representaciones del espacio en el cómic	26
1.9. El cómic de género negro malagueño y el cómic <i>underground</i> chileno	27
1.10. Universos hispanos en <i>Las aventuras del Capitán Torrezno</i>	28
1.11. Diferencias entre el pop y el postmodernismo españoles	30
1.12. ‘Geografías y márgenes’. Laboratorio de arquitectura y urbanismo	32
1.13. Nomenclaturas fantásticas de sitios y lugares de Málaga capital	34
1.14. La Costa del Sol: De las jábegas fenicias al <i>resort</i> turístico	36
1.15. Arquitectura del relax: Patrimonio en lo banal.....	38
1.16. Del <i>selfie spot</i> al peregrinaje genealógico: El turismo como ritual	39
1.17. Geografía de la memoria: lugares extintos y etnografías discontinuas	40
1.18. Agradecimientos e invitación a la lectura.....	42
Miguel Peña Méndez Ignacio Belda Mercado	
2. El cómic pop: orígenes y desarrollo en España	45
2.1. Presentación	45
2.2. El pop: contexto cultural y marco conceptual	45
2.3. La creación de una estética para el cómic pop.....	47
2.4. Los artistas españoles	50
2.5. Las editoriales	54
2.6. Antecedentes, independientes y descendientes	55
2.7. El fin del pop y el inicio de la (post) modernidad en España	56
2.8. Referencias bibliográficas.....	57
Lieve Behiels	
3. La construcción de universos en <i>Las aventuras del capitán Torrezno</i> de Santiago Valenzuela.....	59
3.1. Introducción.....	59
3.2. Macromundo y micromundo	60
3.3. Urbicanda.....	64
3.4. Coda: <i>The Silence of Ani</i> de Francis Alÿs (2015).....	66

3.5.	Bibliografía	67
	Daniel Romero Benguigui	
4.	<i>Rabia del Sur, un cómic negro malagueño</i>	69
4.1.	Presentación	69
4.2.	Introducción: de la rabia al crimen	70
4.3.	Sobre el género negro-criminal	71
4.3.1.	El arquetipo <i>noir</i> : origen y valor	72
4.3.2.	Estética negro-criminal: novela, cómic y cine	72
4.3.3.	Novela negra mediterránea	73
4.4.	El caso malagueño: <i>Rabia del sur</i>	76
4.4.1.	Sombras en la Costa del Sol: Málaga	77
4.4.2.	<i>Dramatis personae</i> : de pícaros y criminales	78
4.5.	Conclusiones: muerto el perro, se acabó la rabia	80
4.6.	Bibliografía	80
	Dermis León	
5.	<i>Artes visuales y underground: noticias de Chile en tiempos de La Movida</i>	83
5.1.	Introducción	83
5.2.	El apagón cultural (1973-1977)	86
5.3.	La nueva subcultura juvenil en Santiago y la reactivación de una cultura <i>under</i> y contracultural	87
5.4.	Fanzines, espacios underground en Santiago (1985-1989)	89
5.4.1.	Espacios alternativos: <i>Matucana 19</i>	89
5.4.2.	Antecedentes Fanzines, Comics, influencias en las artes visuales	90
5.5.	Dibujantes, historietistas e intercambios	92
5.5.1.	Jordi Lloret : Sudaka +Turbio, Revista Matucana	92
5.5.2.	Antonio Arroyo (Toño) y el surgimiento de <i>Trauko</i> y <i>Trauko fantasía</i>	95
5.5.3.	Clamton y sus mundos insólitos	95
5.5.4.	Ricardo Fuentealba y un conde vampiro en Matucana	96
5.5.5.	Karto y Kiki Bananas	97
5.6.	Conclusiones preliminares	98
5.7.	Referencias bibliográficas	99
	Miguel Muñoz Rubio	
6.	<i>El arte como recurso narrativo en la publicidad de Renfe</i>	101
6.1.	Introducción	101
6.2.	Una errática primera etapa	102
6.3.	La «apropiación» de la música y del cine en la publicidad audiovisual	109
6.4.	Conclusiones	116
6.5.	Bibliografía	117
	Ana Leirós Vilas	
7.	<i>Cucarachas en Galicia: una propuesta artística y reivindicativa</i>	119
7.1.	Presentación	119

7.2.	Introducción	119
7.3.	De dónde se parte: un anclaje teórico y metodológico	120
7.3.1.	Una aproximación al arte urbano: el « sticking » y el « stencil »	120
7.3.2.	El régimen de la (in)visibilidad: espacio urbano, espacio público y visibilidad ...	124
7.3.3.	¿Cómo acercarse metodológicamente?	125
7.4.	Propuesta analítica	127
7.4.1.	Análisis del manifiesto	127
7.4.2.	Análisis del símbolo	130
7.5.	Conclusión	131
7.6.	Bibliografía	132
	Rafael Robles Gutiérrez Rafatal	
8.	<i>La Costa del Sol en la España pre-democrática: turismo, cultura y libertad. Bases de la cultura pop de hoy</i>	135
8.1.	Presentación	135
8.2.	Contextualización.....	136
8.3.	Torremolinos. Isla de libertad	137
8.4.	Manifestaciones culturales en la Costa del Sol.....	140
8.5.	El final del verano	143
8.6.	A modo de un no final.....	144
8.7.	Referencias bibliográficas.....	145
	Alberto E. García-Moreno María José Márquez-Ballesteros	
9.	<i>Identidad turística y banalidad patrimonial en Torremolinos (1959-1979)</i>	147
9.1.	Presentación	147
9.2.	Introducción	148
9.3.	Contexto patrimonial del turismo de masas	150
9.4.	Torremolinos como caso de estudio	151
9.5.	Registros culturales: banalidad patrimonial en Torremolinos	153
9.6.	Registro arquitectónico.....	153
9.6.1.	Registro de locales de ocio.....	155
9.6.2.	Registro literario	155
9.6.3.	Registro cinematográfico	156
9.7.	Conclusión	158
9.8.	Referencias bibliográficas.....	159
9.9.	Fuentes orales	160
9.10.	Anexo de ilustraciones	161
	Ricardo Urrestarazu Capellán	
10.	<i>Turismo y asociacionismo genealógicos: valores identitarios y cooperativos</i>	171
10.1.	Presentación.....	171
10.2.	Introducción	171

10.3.	Turismo cultural activo e identidades culturales y familiares	173
10.4.	Las asociaciones genealógicas como transmisoras de valores	178
10.5.	Hacia un modelo de valores cooperativos y altruistas	179
10.6.	La investigación genealógica y las nuevas tecnologías	181
10.7.	Conclusiones e implicaciones	184
10.8.	Bibliografía	185
	Víctor Heredia Rafael Maldonado Francisco Pareja	
11.	<i>Gaona, el edificio invisible</i>	189
	Deborah González Jurado	
12.	<i>Una playa al pie de las montañas: educación, género, paisajes, hostelería y ocio en la Costa del Sol del Este y del Oeste (1970/80-2025)</i>	193
12.1.	Introducción: Hablando de anti-metodologías... ..	193
12.2.	La intrahistoria que vivimos: desde la Transición a nuestros días.....	194
12.3.	Educación, fiesta y diversión en Torremolinos	199
12.3.1.	Últimos tiempos de La Movida en Torremolinos y el contexto de maternidad adolescente y SIDA en los años 1980	200
12.3.2.	El Instituto de enseñanza secundaria mixto Torremolinos, hoy llamado Los Manantiales.....	200
12.3.3.	Discoteca Piper's Monsterdisco	202
12.3.4.	La Nogalera: el ambiente gay y la discoteca pija Party Party	203
12.4.	La sempiterna hostelería de supervivencia en Málaga entre los siglos XX y XXI	204
12.4.1.	Discobar Salsa de Málaga, refugio de naufragios juveniles en la década de 1990	205
12.4.2.	Discoteca Kantora Kopas de Fuengirola, una digresión medio flamenca en los años 2000	208
12.5.	La gentrificación de Málaga capital y la crisis de 2008	209
12.6.	Descubrimientos universitarios de la historia medieval y contemporánea local	211
12.6.1.	De moriscos, repobladores y estudiantes: El castillo de Bentomiz y la Axarquía malagueña en los años 1990	213
12.6.2.	Nuestra memoria histórica y las excavaciones de las fosas comunes del cementerio de San Rafael (2006-2008)	215
12.7.	Conclusiones	219
	Colectivo Claroscuros	
13.	<i>Sobre las autoras y autores</i>	221
	Colectivo Claroscuros	
14.	<i>Índice de ilustraciones</i>	225

1. Introducción : Rizomática del espacio, los mundos y la representación

Deborah González Jurado
Universidad de Málaga
IP del Proyecto Claroscuros UMA
(2022-2024)
degoju@uma.es

Agustín Linares Pedrero
Universidad de Málaga
guapin@gmail.com

Sumario

Breve presentación
El problema de las narrativas y representaciones españolas e hispanicas
Cuando la cultura de masas se vuelve sagrada
Urbanismo, publicidad, iconografía y psicogeografía
Arte urbano y urbanismo: stencils del colectivo Cucabomber
La publicidad como representación de lo cotidiano
'Locuras de la plana fija'. Laboratorio de cómic e ilustración
Percepción de las representaciones del espacio en el cómic
El cómic de género negro malagueño y el cómic *underground* chileno
Universos hispanos en Las aventuras del Capitán Torrezno
Diferencias entre el pop y el postmodernismo españoles
'Geografías y márgenes'. Laboratorio de arquitectura y urbanismo
Nomenclaturas fantásticas de sitios y lugares de Málaga capital
La Costa del Sol: De las jábegas fenicias al *resort* turístico
Arquitectura del relax: Patrimonio en lo banal
Del *selfie spot* al peregrinaje genealógico: El turismo como ritual
Geografía de la memoria: lugares extintos y etnografías discontinuas

1.1. Breve presentación

Es para nosotros un privilegio esbozar la introducción a esta obra sobre geografías, márgenes y representaciones, que intenta continuar la senda de las primeras entregas y anticipa la profundidad y el rigor que hallaremos en los volúmenes anteriores; aunque, esperemos, con menos erratas tipográficas. Aunque, tales erratas, dicho sea de paso, no nos molestan demasiado, porque son el testimonio y la garantía de la generación humana de nuestros escritos. En esta introducción les presentamos un recorrido de estructura un tanto libre, sobre diversos aspectos de los espacios geográficos y sus representaciones culturales. Los laboratorios Claroscuros "*Geografías y márgenes*" y "*Locuras en la plana fija*" son los más involucrados en la publicación de sus resultados de investigación en este último volumen de nuestra Trilogía. Podemos decir que estamos realizando un experimento uniendo para su análisis manifestaciones artísticas de dos y tres dimensiones.

Este libro incluye una docena de ensayos, incluidos dos largos textos de edición, al principio y al final del libro, dedicados a la coherencia intertextual del volumen, como éste que están leyendo. En esta ocasión, los autores y autoras de *Claroscuros* entretejen visiones y sutiles metodologías provenientes de la sociología, la crítica literaria, la historia del arte, los estudios culturales y la estética, abarcando el papel del cómic y de la arquitectura, la publicidad y el turismo, en el contexto sociopolítico y específico español. La primera parte explora culturalmente la actualidad de la nación de naciones que fue la vieja España y la deslucida y demonizada imagen de la patria grande, chica, mediana y adaptable de un antiguo titán acabado. En la segunda parte, nos centramos en temáticas concretas del sur del sur, de nuestra línea de playa, de nuestro espacio más inmediato que no puede dejar de ser, ahora, nuestra relación más temprana y directa con el mundo internacional.

La pluralidad de capítulos que componen este tercer volumen, se la ofrecemos agrupada en dos grandes bloques. Los primeros capítulos van a ocuparse de temáticas culturales y manifestaciones artísticas que componen un interesante contexto para el arte contemporáneo español en sus líneas generales. En la segunda parte, agrupamos los trabajos que hacen referencia directa a la geografía local, y a la metrópoli del sol de la que surgió el proyecto *Claroscuros*: Málaga, su costa y su provincia. Los capítulos aquí reunidos consolidan la idea de que tanto el espacio físico como sus representaciones reflejan las funcionalidades de la realidad, pero son agentes activos que dan forma a narrativas colectivas y a imaginarios sociales. A continuación, presentamos una síntesis de los principales ejes temáticos que atraviesan la obra, invitando a la lectura detenida de cada contribución.

1.2. El problema de las narrativas y representaciones españolas e hispánicas

Radica la relevancia de los laboratorios de nuestro proyecto, y de los tres libros de la *Trilogía Claroscuros de estudios culturales del arte pop contemporáneo español* (González-Jurado, ed., 2025a, 2025b), en que creemos fundamentalmente haber incubado el enfoque interdisciplinario y experimental original de realizar estudios culturales españoles desde nuestra propia hispanidad. Parece fácil decirlo, pero viniendo de una iniciativa andaluza y malagueña. No crean que haya sido sencillo que apostáramos, desde la Universidad de Málaga, por unos estudios culturales, artísticos y literarios, sobre nosotros mismos y nuestra propia cultura, tan o demasiado cerca. Surge la intuición de que una idea de culpa original histórica obra en los fundamentos de la expansión europea y la idea de Europa como eje estable del conocimiento de la verdad humana; con ellos carga España en su versión democrática del 78 por los siglos de los siglos. La hegemonía anglosajona norteamericana y noreuropea posterior a la segunda guerra mundial ha creado historiografía de la narrativa centroeuropeísta de las ciencias sociales. De alguna manera eso ha dado lugar a un reflejo algo distorsionado de nuestra propia narrativa, y así en una espiral de información colectiva almacenada en los anales del tiempo o excluida de los de la mismísima historia.

La manera en la que se articulan los universos de nuestras geografías físicas o ideográficas produce, a su vez, la manera en que se articulan los *inputs* culturales generales con los movimientos contraculturales y del arte pop, que repercuten en la configuración de valores identitarios y cooperativos. Ello significa en definitiva un amplio panorama en el que el lector podrá apreciar cómo la cultura no opera en disciplinas aisladas o distantes, sino más bien como un conjunto de sistemas conectados de forma orgánica; en ellos la inspiración recíproca juega un papel fundamental. Se trata de algo vernáculo y evidente para cualquiera que consuma cultura y, además, muy explícito en la historia del arte. Varias capas de complejos históricos e intergeneracionales e individuales, imperiales y nacionales, regionales y provinciales –este bucle fractal se reproduce hasta el infinito– se interponían a nuestros objetivos. A veces hemos tenido la extraña sensación de que, en Málaga, para hablar de la cultura local, tuviéramos que adoptar una actitud pudorosa y sólo pudiéramos abordar el susodicho tema en el caso de inscribirlo o ajustarlo en algún concepto o línea conductora general más amplios. Los estudios culturales catalanes sobre el arte pop local o regional, por ejemplo, no suelen tener ese problema. Éste es un tema bastante complejo, y no tenemos tiempo ahora de entrar a fondo en él.

El problema historiográfico enunciado no podemos, ni pretendemos, resolverlo nosotros. Tampoco tenemos tiempo de buscar bibliografía, ni siquiera de pedir a Gépété que nos la busque. Los lectores a quienes interese este tema tendrán entre sus lecturas, seguramente, listados y exégesis más finos que las fichas apresuradas que pudiéramos aquí hacer nosotros. El gran, enorme, dantesco problema de la identidad de España, o de las des-identidades y transformaciones de la idea de lo español sin lo hispano, como pollo sin cabeza. En cualquier caso, entraña dificultad quijotesca ponernos el espejo de los nacionalismos y cuáles y a través de qué plazo de tiempo, de culpas y expiaciones históricas, de historiografías y geografías. Suponemos que para otras naciones actuales de la Europa de 2026, sucederá lo mismo. La vieja Europa, el Extremo Occidente, el Finisterre... Tanto que reflexionar en estos tiempos límites¹.

¹ En el momento en el que escribimos, el día 23 de noviembre de 2025, hace varios días que circula en youtube en francés el polémico (escandaloso) discurso “*Accepter de perdre nos enfants* » , du chef d'état-major des armées français, el general Fabien Mandon, *Le Monde*. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=iarGRqzUeak> [23/11/2025]. La noticia es presentada como levantando polémica, pero el impacto es tan brutal, que más que polémica, ha dejado atónito al público. Hablando con conocimiento de causa, podemos decir que la juventud francesa acaba apenas de enfrentarse a la falta de posibilidades respecto a las generaciones de sus padres y abuelos. Después de, al menos, dos de estas generaciones, el pueblo francés no se había enfrentado a la escasez diaria, doméstica y del mercado de trabajo. Los recortes en presupuestos sociales y el endurecimiento de las administraciones respecto a dichas ayudas se dejan notar en el Pentágono durante el último bienio. Mientras el período de vida laboral necesaria para la jubilación se prolonga desde hace más de un decenio en Francia por encima de los cuarenta años cotizados, parece que el gobierno expresase su beneplácito por eliminar, como si de sacrificio humano se tratase, a la generación más joven en pro de una hipotética guerra contra Rusia. Es decir, se prevé un envejecimiento de la población con vida activa y el exterminio de la generación más joven, ¿de la que no se espera que pueda reemplazar profesionalmente a la que hoy desarrolla la madurez de sus carreras? El propósito es verdaderamente siniestro, y ¿podría calificarse de terrorismo de Estado un tipo de acción así?

Los años 1990 la cultura perdió conexión con la política. La Movida y su influencia por simbolismo y sicalipsis habían quedado justo atrás, tras casi dos décadas funcionando. Unas expectativas tal vez demasiado eufóricas, sobre el futuro, aires de vivir el tiempo de nuestras vidas también de forma experimental, se sentía como anestesia a falta de objetivos políticos. El mundo de la noche, la oferta de grandes zonas de diversión nocturna, bares, restaurantes, discotecas, crecieron enormemente durante aquella última década del siglo XX, o eso vivimos los que estábamos en la hostelería de la costa del Sol, en la década de 1990 y celebramos el cambio de siglo sobre los años 2000 ó 2001, cuando lo de las Torres Gemelas. Eso en cuanto a nuestras geografías físicas, humanas y económicas.

Y más allá de la rendición, redención y reducción colectiva a las narrativas de los medios de comunicación global, surgen otras narrativas validadoras de las verdades colectivas que aglutinan las mentalidades de nuestras sociedades actuales. Pero, en esas verdades o narrativas colectivas, y hasta el descreimiento político, se han venido nivelando las culturas hispanas allende y aquende los mares, que están volviendo a preguntarse qué es, sin embargo –y hasta dónde llega–, el legado amplio de la cultura española, a uno y otro lado del océano. Esto sería una buena cosa si la reintegración de las culturas americanas, hispanoamericanas e hispano-españolas, se hiciera con sentido común, en hermandad y renuncia de intereses de grupos privilegiados en beneficio de otros menos favorecidos en el momento de los múltiples acuerdos y nuevo pacto social colectivo que deberían garantizar la transparencia de la dirección de la historia de la humanidad. Pero desde la vapuleada hispanidad no hemos podido restaurar ni la OTI, el largamente desaparecido Festival de la Canción Hispanoamericana.

La realidad actual no permite muchas más abstracciones, si no el nuevo paisaje que se destila de las voces colectivas populares, de otras propuestas siempre otras, de los nichos de poder, de los actuales poderes políticos y fácticos, y de los distintos discursos que componen, dividen y parcializan todos esos mundos que llegan a habitar una sola geografía. Mientras más se acelera el tiempo, más líneas de tiempo se abren y mundos vividos; de ahí la rapidez con la que cambia, cada seis años –a fecha de la edición de este libro–, todo el alimento cultural de sus contenidos. Es decir, un niño de siete años consume toda una industria y unos discursos culturales posiblemente muy alejados ya de otro niño de catorce años a mediados de los años 2020. Otras series, otros personajes, otros valores distintos, cada seis o siete años. Nuevos valores ideológicos, o matices de los ya establecidos y dinámicas sociales se pueden “resetear” desde cero, en poco más de un lustro.

Es decir, la historia de las mentalidades del viejo Vovelle, que tanto nos fascinó con sus tejados de tejas nuevas y viejas, ya no es ni por asomo, como lo interpretaba él, la de más lenta velocidad de entre las categorías de los cambios de la historia. En tiempos de Vovelle y la historia social y de la escuela histórica francesa de los Annales, de inspiración marxista y de financiación liberal norteamericana, que se acogieron como fundamento en España del nuevo espíritu democrático y modernizador de la historia como disciplina. En tiempos de Vovelle, la teoría de la

historia entendía que la historia política pasaba a ritmo rápido, la historia económica a ritmo medio y la historia de las mentalidades a ritmo lento. Hoy, ya no se puede decir tal cosa, porque en la aceleración de la historia en nuestro tiempo no influyen más las máquinas que transformaban los espacios en la materia, sino el exponencialmente hiperreferenciado mundo de las imágenes y los iconos, y su alta velocidad de sustitución².

1.3. Cuando la cultura de masas se vuelve sagrada

El problema de la integración de España en el Nuevo Régimen Político, y luego Régimen Económico, viene de mucho antes, del siglo XIX, cuando la Europa central, liberal y reformada del carbón y de la revolución industrial, resultó difícil de calzar para la identidad nacional. La identidad de los conglomerados ideológicos y orográficos de la España peninsular, junto con los de las antiguas tierras que aún estaban recién independizadas, y que habían dado lugar a otros pequeños estados nación al otro lado del Atlántico. El gobierno español en las Américas había sido tan paternalista como idealista, y jalonado ya en sus estertores, durante la segunda mitad del siglo XIX, por la desmembración de las Españas transatlánticas ante la estoica mirada de la España peninsular y de la misma corona.

De alguna forma En España como en Inglaterra, –no así en Francia–, las monarquías del Antiguo Régimen pervivieron transformadas y dieron continuidad institucional y simbólica a los nuevos Estados-nación. No podemos entrar más a fondo en la cuestión, pero podemos apuntar que en España podemos considerar que la revolución industrial comenzó a impregnar las mentalidades desde la década de 1830, durante la regencia de María Cristina de Borbón Dos Sicilias, cuando comienza a desplegarse en territorio nacional las redes de comunicación física y de la información. Obvia decir que las narrativas sobre ambas coronas históricas, la del Reino Unido y la de España peninsular, surgían de aquellos nuevos tiempos del correo regular, de la prensa comercial diaria o hebdomadaria, de los primeros telégrafos ópticos y las postas regulares de diligencias, y de la publicidad comercial en prensa y la instalación de dispositivos de soporte de publicidad en espacios públicos del territorio nacional, como los que albergaron los murales de azulejos de las estaciones de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que marcaron el momento en el medio social de la época, y de su percepción de sí misma.

Aquella fue la época en la que se hicieron en España peninsular los primeros ensayos industriales y ajustes políticos liberales, con un serio propósito de reforma social y política, y que en la época de pérdida de la provincia española de Cuba, en la guerra contra Estados Unidos, pasó desde la impresión de Desastre de la pérdida de los últimos territorios españoles extrapeninsulares, a hacer del krausismo de comienzos del siglo XX, casi una religión para los reformistas e intelectuales españoles de la época. Los negocios internacionales conducían a regular la circulación del capital acumulado en Europa y las redistribuciones, eliminaciones

² Canal Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. “Legado y presente de los procesos culturales” Conferencia del catedrático emérito Enrique Baena sobre los posibles caminos y futuros de la cultura en el mundo actual (2023): <https://www.youtube.com/watch?v=5uuo8Ma227E>

o exportaciones de mano de obra, durante las sucesivas revoluciones industriales. El ajuste del entretejido ideológico de la información compartida por la sociedad es de circulación constante, y destaca por su necesidad de tomar energía e impulso con su continua actualización, para dotar de sentido a nuestros presentes rutinarios inmediatos.

La lectura de los capítulos que componen este volumen permite entender mejor estas negociaciones. Las obras *underground* de la cultura popular durante la dictadura chilena no podrían existir sin cierto grado de clandestinidad y autogestión, mientras que la fusión del pop y el cómic en la España posfranquista bebió directamente de la pujante industria cultural, ávida de nuevas formas de expresión. Incluso la creación de universos paralelos en el cómic contemporáneo se ve influida por la mercantilización, la dinámica de las editoriales y la relación con otras industrias de entretenimiento, como el cine o los videojuegos. En los años sesenta, mientras España retozaba aún con el franquismo, Torremolinos se alzó como un santuario pop antes de que el término existiera. Este pueblo costero, otrora enclave de pescadores, íberos, tartesios, fenicios, cartagineses, romanos, arrianos, bizantinos y moriscos, se transformó en un escenario donde lo marginal se volvió *mainstream*.

Uno de los temas recurrentes sobre los multimedios discurriendo, sus tensiones y negociaciones, lo encontramos muy desarrollado en los estudios del cómic, es su tensión interna entre las prácticas de resistencia —especialmente en contextos autoritarios o en subculturas contraculturales—, y las dinámicas del mercado, que también han permitido la profesionalización de autores y la expansión internacional de sus obras. Desde los fanzines clandestinos hasta las ediciones de lujo en grandes editoriales, el cómic se mueve en un *continuum* donde coexisten la vocación contestataria y la necesidad de sustentarse económicamente.

1.4. Urbanismo, publicidad, iconografía y psicogeografía

Si siguiéramos la historiografía convencional al uso en el circuito de circulación de literatura académica y pedagógica, el arte pop tuvo una fuerte influencia en el cómic, particularmente en la apropiación de su estética y lenguaje visual. En esta corriente historiográfica se pone como ejemplo a artistas como Roy Lichtenstein, ejemplo claro es el uso de colores planos y brillantes, junto con técnicas como el *ben-day dots* (puntos de colores para crear tonalidades). Este estilo, tomado directamente de los cómics de la época, se convirtió en un emblema del arte pop. Además, las líneas negras gruesas y una estética gráfica bien definida crearon un puente visual entre ambos mundos. En algunos casos, los artistas pop ampliaron viñetas de cómics y las transformaron en obras de arte, resaltando la riqueza del lenguaje visual del cómic y su valor en contextos más allá del entretenimiento.

Ciertos rasgos del arte pop se convirtieron en elementos icónicos de la cultura de masas a través de la repetición, la serialidad, la apropiación de la publicidad y la fascinación por la imaginaria popular. La síntesis de formas y rasgos faciales, las

tramas, los globos, las tintas planas o la serigrafía, creados entre el primer y el segundo tercio del siglo pasado, siguen nutriendo el arte urbano o *street art*. Estas tendencias, derivadas a su vez del éxito alcanzado por la comercialización mundial del cómic de superhéroes, no han agotado las posibilidades de este tipo de género. Cabe resaltar la forma en que las estéticas publicitarias y populares nutren la iconografía de la narrativa gráfica y, a nivel de su estética, bajo la promoción de Warhol, el cómic influyó sobre la cultura pop a gran escala en el consumo cultural del bloque capitalista de la segunda mitad del siglo XX. El arte pop en su reproducción como objeto de consumo ha inundado a las sociedades occidentales con referencias y recursos visuales y textuales que, gracias a la producción en serie, se convirtieron en soportes y vehículos de información de masas durante la cuarta revolución industrial de la edad dorada de la fotocopiadora, el fax, la rotativa y los sintetizadores electrónicos.

Sin duda el desarrollo y vehículos espaciales y de representación del pop norteamericano juegan gran influencia en la iconografía, estilo y modos de representación de prácticamente todos o la mayoría de artistas que han transitado los llamados tiempos del mundo actual. En no pocas naciones de la periferia centroeuropea, la inundación de contenido cultural, audiovisual y de entretenimiento norteamericano y anglosajón del bloque capitalista solo llegó tras la supresión de las últimas dictaduras totalitarias europeas (las ibéricas) en las décadas de 1970 y 1980, y los efectos fueron distintos en cada una de ellas. En España la participación cultural y la creación artística absorbieron una parte importantísima de las muchas tensiones sociales y políticas que se produjeron durante la Transición. Pero es que la historia de España está jalonada de laberintos y claroscuros, como todas las demás. El laberinto de la conciencia humana propia es uno de los asuntos que se intenta resolver desde la informática y la neurociencia, pero el laberinto español es más irregular, más dado a la multiplicidad de posibilidades subjuntivas que el de la pura decisión binaria.

La consolidación del cómic como forma de expresión que trasciende la simple consideración de entretenimiento juvenil o como nicho contracultural, se ha visto acompañada, desde finales del siglo XX y hasta nuestros días, por una multiplicidad de enfoques académicos que ponen de relieve la complejidad de este medio híbrido y versátil, cuya estructura estética y conceptual permite establecer conexiones con el arte, la literatura, la crítica social y, por supuesto, la cultura popular en su versión más amplia, de manera que los puentes que se tienden entre el cómic y otras manifestaciones creativas —sobre todo aquellas vinculadas al pop y la publicidad— no solo constituyen vasos comunicantes que evidencian la adopción de recursos estéticos y conceptuales del mundo del arte por parte de la narrativa secuencial, sino que también ratifican la importancia de entender el cómic como un ámbito de confluencia de la cultura de masas.

Desde una visión postmoderna, mediante la imaginación y la subjetividad se pueden estudiar procesos psicológicos entre el espacio y la percepción humana. La literatura y el cómic son buenos ejemplos de este espacio liminar de las percepciones. La psicogeografía, no solo se entiende como la entidad física

espacial y más palpable de las experiencias humanas, sino que introduce una dimensión interna del espacio. Por ejemplo, las narrativas de terror han utilizado ese espacio percibido como temática recurrente para indagar en las mentes de asesinos en serie como Jack el Destripador, o en novelas de género negro. La experimentación urbana y los discursos identitarios se amalgaman también, tanto en el espacio físico geográfico, como en los diferentes medios de representación visual, en una narrativa más extensa, capaz de articular influencias sobre la sociedad, la política, la estética y la memoria colectiva. Esto se pone de manifiesto cuando revisamos las tradiciones de conceptualización del medio urbano, de la arquitectura en sus versiones tradicional o subversiva, en las revistas para adultos, en los proyectos editoriales y en la investigación académica.

1.5. Arte urbano y urbanismo: *stencils* del colectivo Cucabomber

Ya en el siglo XXI, la influencia del comic y del pop en sus cíclicos y eternos revivals, compuestos a base de intrahistorias locales y personales, emparejadas a la historia compartida de cada generación informacional, de más o menos seis años de diferencia, como dijimos ya. Este artefacto del revival funciona en una esfera simbólica, como el Street Art. Grandes artistas de la reutilización y resignificación del espacio público se funden en la historia urbana de la ciudad en completo anonimato. Otros de sus principales representantes podemos encontrar en D*Face, Obey, Banksy o Mr. Brainwash, entre otros. Y bajo este nuevo paisaje de los dos primeros decenios de ensayo del nuevo siglo cultural, llegan a España técnicas como el *stencil* con cucarachas en Galicia, de la firma colectiva Cucabomber, que nos presenta la doctoranda de la Universidad Complutense de Madrid, Ana Leirós. Ese proyecto interpela sobre los límites del espacio público y las condiciones de su uso o utilización, una de las principales cuestiones que plantea esta técnica del *stencil*.

Ana Leirós, que examina la vinculación entre el cómic y el arte urbano, con especial atención al fenómeno de los *stencils* y las intervenciones gráficas en la vía pública. Esta aproximación ilustra cómo la historieta trasciende las páginas impresas y expande su discurso hacia muros, fachadas y espacios colectivos, irrumpiendo en la rutina del peatón y reconfigurando la experiencia urbana. La ciudad, así, se convierte en un lienzo donde la narrativa gráfica asume una dimensión política y estética que interactúa con el tejido social y cultural. El cómic, en consecuencia, se redimensiona como práctica cultural de la calle, muy cercana a colectivos juveniles y manifestaciones contestatarias.

La reflexión sobre los stencils en espacios públicos enlaza de forma natural con otro contexto urbano de la Costa del Sol en la provincia de Málaga que, aunque en distinto tiempo y lugar, también se convirtió en escenario de expresiones contraculturales, como fue el caso particular de Torremolinos desde los años 1960. Allí la fricción entre censura y libertades emergentes sentó las bases para modos alternativos de creación y resistencia.

1.6. La publicidad como representación de lo cotidiano

Hemos integrado a lo largo de generaciones varias etapas tecnológicas diferentes y hemos olvidado que el ferrocarril estuvo en la base de todo, pues fue un factor de articulación del espacio que, en países de compleja orografía como España, transformó no solo la vida social, sino directamente el tiempo y el espacio. El tiempo no quedaría unificado sino a través del interés de las grandes compañías ferroviarias de descubrir el origen de multas por retraso de los trenes con las que el gobierno las penalizaba cuando sabían habían cumplido el horario previsto en sus trayectos. Sería entonces cuando se pondría en evidencia la diferencia horaria entre las ciudades, aunque pasarían aún diez años hasta que el problema se resolviese. En la misma clave, pero con *inputs* del siglo XX, aborda Miguel Muñoz su capítulo donde trata el tema concreto de la publicidad producida por Renfe (la Red Nacional de los Ferrocarriles Españoles), desde su creación como institución durante la postguerra cuando se nacionalizan, en 1941, las distintas líneas privadas de la red anterior a la guerra civil. Muñoz Rubio realiza un recorrido desde los primeros pasos de la cartelística ferroviaria y sus desconocidos artistas, hasta la apropiación artística de obras y miradas de grandes autores como Dalí, o incluso de celebridades de Hollywood como Marilyn Monroe. Este especialista en ferrocarriles no obvia las derivas de significación y resignificación de las campañas publicitarias de Renfe, según los momentos e intereses políticos y después democráticos. Sin duda esta aportación es una de las más destacadas de la obra que les presentamos.

Miguel Muñoz Rubio ha sido gerente del patrimonio histórico ferroviario en la Fundación de Ferrocarriles Españoles, y ha seguido siendo presidente de ASIHF, la Asociación Ibérica de Historia Ferroviaria, ligada a la institución de la Fundación por núcleos de interés histórico y cultural, hasta 2026. Su participación en Claroscuros se remonta a los primeros momentos del proyecto y su llegada a él muchos años antes, cuando la coordinadora del mismo, Deborah González, comenzó sus prolongadas investigaciones en el archivo y la biblioteca ferroviarios albergados en la antigua Estación de Delicias de Madrid, el año 2012. En aquellos primeros tiempos, las temáticas de investigación sobre el ferrocarril español estaban en la línea de la historia económica y social francesa, de la que uno de sus mejores representantes ha sido el hispanista Albert Broder, recientemente fallecido en 2025, quien ha creado escuela entre los historiadores de la mencionada Fundación. Poco a poco se fue dando una apertura en la perspectiva sociocultural de acercamiento de los historiadores del ferrocarril a dichas fuentes.

Las investigaciones iniciadas por la coordinadora del proyecto sobre las empresas multinacionales en los primeros tiempos del capitalismo en España, en la segunda mitad del siglo XIX, fueron especialmente complejas ya que no existía metodología de referencia previa para su aval. En efecto, había que poner en relación aquellas surgentes empresas multinacionales con disciplinas que les eran totalmente ajenas por anacronismo. Por ejemplo, situar el trabajo que realizaban en investigación, publicidad, promoción y relaciones públicas, el consejo de Madrid y el comité de París de la famosa M.Z.A. (Empresa del Ferrocarril de Madrid a Zaragoza y Alicante), cuya capitalización principal era de la familia Rothschild

francesa, debía pasar por la puesta en situación de acciones sistemáticas relativas a la disciplina de lo que hoy llamamos *marketing*. Igualmente, la publicidad de las empresas ferroviarias y las redes de inserción de publicidad y puntos de venta de prensa e imprenta que representaron las estaciones de la geografía española, las relaciones con el Estado y otros grandes actores económicos y sociales de aquel tiempo están inscritas en la disciplina del *marketing* en su origen, pero no componían por sí mismas una especialidad, ni de los negocios, ni mucho menos universitaria.

Más o menos de la época del azulejo como soporte publicitario, y de la expansión de la producción sevillana de conjuntos cerámicos historiados e ilustrados, es también el mosaico de azulejos que recorre las paredes de la primera planta del edificio “Gaona” (I.E.S. Vicente Espinel), alrededor del patio-claustro de las columnas de mármol. En las investigaciones sobre fuentes que hablasen de los aspectos más inmateriales y sociales de la historia de la industrialización y revolución de los transportes en Andalucía, la coautora de este artículo dio noticia en la Fundación de Ferrocarriles Españoles de Madrid de la existencia de ese mosaico de azulejos en la segunda planta del instituto “Gaona” de Málaga, que parecía el mismo que describían unos documentos, instalados en la Taberna del Ferrocarril de Alcázar de San Juan, que encontró cuando examinaba documentos para su tesis doctoral. Más adelante, Francisco Polo, director del museo y el archivo de Delicias de la Fundación de Ferrocarriles, viajó a Málaga para examinar en persona los azulejos y, efectivamente, comprobar que provienen de la misma fábrica sevillana. Renfe y Adif, surgirían de la semi-privatización de los años 1990, de los activos públicos ferroviarios nacionalizados por Franco en 1941. Sin temor a equivocarnos, afirmamos que el ferrocarril fue uno de los vertebradores principales de los mundos contemporáneo y actual.

1.7. ‘Locuras de la plana fija’. Laboratorio de cómic e ilustración

El laboratorio “Locuras en la plana fija”, dedicado al cómic, la ilustración y la novela gráfica, fue uno de los más prolíficos del proyecto en cuanto a vídeos de intercambio y estudio producidos entre sus componentes. En esas sesiones, este laboratorio fue demostrando para la impertérrita historiografía académica malagueña sobre cultura, que el cómic es un territorio fecundo en constante proceso de transformación y (re)descubrimiento. También se vieron en este laboratorio temas especializados, como re-aculturaciones del Club Mickey para los niños, y las niñas, españoles durante el período anterior a la guerra civil, como la carla que nos aportó la investigadora Eva Van de Wiele, de la Ghent University, especialista en este tipo de estudios³.

³ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Eva Van de Wiele. El Club Mickey: Re-centrando lo español del 1935 en una revista global. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QuqCIBmbxi0&t=510s> [18/11/2025]

Estuvo dirigido por dos reputadas investigadoras del cómic, dirigido excelentemente por Diana Castilleja, mexicana de la Vrije Universiteit Brussel (Bélgica), y por Tania Pérez, cubana de la universidad de Colombia (USA). ambas mexicana y cubana respectivamente⁴. En este laboratorio, colaboraron además el historiador Víctor Ortega Muñoz, con una propuesta pedagógica práctica de creación de cómic histórico por estudiantes, que no ha llegado a concretarse en un capítulo de este libro, y el artista independiente, dibujante, guionista y creador de cómics peruano afincado en Reino Unido, Gustavo Vargas Tajate, conocido como Gustaffo, quien nos agració regalándonos varias de sus ilustraciones para que pudiéramos utilizarlas libremente para carteles e ilustraciones de los volúmenes de *Claroscuros*.

Diana Castilleja, –quien aportó el contacto de Behiels a nuestro proyecto–, trabajó incansablemente en el laboratorio y acudió a Málaga en estancia de investigación en calidad de invitada del comité de organización del congreso. Para las sesiones grabadas de dicho laboratorio contamos con Tania Pérez como co-directora de producción y con Daniel Romero Benguigui como copiloto y técnico⁵. Aunque no todo el trabajo realizado en el proyecto Claroscuros durante más de dos años, ha dado lugar a algún capítulo de la trilogía que hemos publicado como resultados de investigación y divulgación científica, pero todas las intervenciones destacadas están disponibles en el canal de youtube de proyecto. Ya en el congreso, se produjo el encuentro de los investigadores sobre el cómic miembros del proyecto, produciéndose un último vídeo con la totalidad de la sesión⁶.

En uno de nuestros laboratorios telemáticos, Gustavo Vargas Tajate, contribuyó a uno de nuestros laboratorios en vídeo sobre su obra y sus procesos creativos y comerciales hablándonos de su carrera y de su oficio como ilustrador y dibujante⁷. En otra sesión de este laboratorio, el profesor de la universidad de Cambridge, Joe Sutliff Sanders miembro fundador y mentor del proyecto Claroscuros, nos ilustró con una charla sobre las nuevas interpretaciones de los cómics de superhéroes en el mundo del cómic en otro de nuestros laboratorios telemáticos⁸. Joe Sutliff Sanders, es profesor en Cambridge University y especialista en el cómic de superhéroes. Él instruyó alguno de nuestros laboratorios sobre este subgénero

⁴ Proyecto Claroscuros. Laboratorio sobre investigación en cómic, novela gráfica e ilustración, Proyecto Claroscuros, UMA (presentación del laboratorio, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MUXtPXn1ws>

⁵ La introducción del laboratorio Claroscuros “Locuras en la plana fija”, y la presentación de sus miembros y objetivos de los encuentros. Proyecto Claroscuros (arte pop español). Laboratorio sobre investigación en cómic, novela gráfica e ilustración, Proyecto Claroscuros, UMA. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MUXtPXn1ws> [23/11/2025]

⁶ Proyecto Claroscuros. El cómic y la cultura popular española. Sesión de estudio del Congreso Claroscuros (dic 2023), disponible en: https://studio.youtube.com/video/kc_XoabkWu0/edit [14/12/2025]

⁷ Proyecto Claroscuros (arte pop español). Gustavo Vargas, creador de cómics independiente. “Locuras en la plana fija”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7f8Ctcxa9wI&t=6s> [23/11/2025]

⁸ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Joe Sutliff Sanders. Batman y otros superhéroes. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HcG_FcsBVrY [26/11/2025]

clásico del cómic, sobre el significado de las sagas y secuelas, y sobre las distintas lecturas simbólicas de estas colecciones de arte de consumo de masas⁹.

Una de las metodologías más interesantes a la que nos acercó este grupo de colegas del proyecto *Claroscuros*, que no presentaron texto escrito, fue la utilización de cómics en la reconstrucción de la memoria histórica, tal como nos mostró otro de los miembros del proyecto, el historiador Pablo Turnes, de la Universidad del Mar del Plata de Buenos Aires, adelantándonos también varias de sus investigaciones sobre ilustraciones de presos y condenados en conflictos bélicos hispanoamericanos¹⁰. Otro profesor, Roberto Bartual Moreno, de la Universidad de Valladolid en su campus de Segovia, especialista en cómic y escritor de ciencia-ficción, estuvo formándonos sobre psicogeografía, y fue otro de los miembros del proyecto *Claroscuros* desde su fundación. Este investigador, además, trató temas del laboratorio “Del amor al miedo, inteligencia artificial y trastienda de la investigación”, y nos ofreció un vídeo donde nos habla de las dificultades de la carrera académica y algunas de sus controversias¹¹.

1.8. Percepción de las representaciones del espacio en el cómic

Este volumen de la *Trilogía Claroscuros*, de UMA Editorial, reafirma la idea de que el cómic no se limita a reproducir la realidad, sino que la reelabora y la cuestiona. Al igual que sucedía con las míticas revistas para adultos de finales de los setenta, la historieta se erige en un espacio de exploración de temas que, con frecuencia, la sociedad prefiere silenciar o banalizar. Drogas, sexualidad, violencia, opresión y marginalidad se han plasmado en viñetas que van desde lo crudo y explícito hasta lo simbólico y poético, reflejando la complejidad de los conflictos colectivos y aportando perspectivas novedosas para comprenderlos. De este modo, el cómic funciona como espejo al reflejar tensiones y contradicciones sociales, y al mismo tiempo como catalizador al propiciar debates y fomentar actitudes de ruptura. A través de su lectura, es evidente cómo la historieta influye en la formación de opiniones, en la construcción de identidades e, incluso, en la pertenencia a determinados colectivos, mostrando el peso que puede tener en la esfera pública. Para los estudios culturales, esta capacidad de reflejo y transformación constituye un eje central de análisis, ya que conecta la investigación académica con la práctica cotidiana de lectores y creadores que moldean las comunidades en torno al cómic.

Visto siempre, claro, desde la historiografía norteamericana y anglosajona o producida en inglés, la cultura de masas haya sido tan hegemónica e incontestable

⁹ Proyecto *Claroscuros* (arte pop español) UMA, Joe Sutliff Sanders. Batman y otros superhéroes. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HcG_FcsBVrY&t=22s [18/11/2025]

¹⁰ Proyecto *Claroscuros* (arte pop español) UMA. Pablo Turnes. Imágenes con Historia. Los cómics en la reconstrucción de la memoria en América Latina. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PJsxkiqXiy4&t=338s> [18/11/2025]

¹¹ Entrevista a Roberto Bartual, sobre la profesión investigadora y docencia universitaria. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9PZqQ6OmSug> [18/11/2025]

hasta las últimas décadas, como los centros de poder que la han producido. En ese contexto historiográfico la percepción del cómic también cambió gracias al arte pop internacional, con los principales representantes del pop mundial del arte, como Warhol, Haring, Wesselmann, Lichtenstein. Estas figuras de artistas vivos exponencialmente influyentes llevaron imágenes de cómics a museos, elevando así el medio a la categoría de arte. Este interés en la estética del cómic influyó en los propios creadores, quienes comenzaron a explorar estilos más experimentales y menos convencionales, ampliando los límites del medio. Pero todo esto, claro, en España en el transcurso de aquellas épocas no ocurrió así, y que el intenso movimiento cultural y artístico en Estados Unidos en las décadas de 1950 a 1970, llegó a su vez después de la abolición de las leyes sobre censura y la caza de brujas en Hollywood de los años 1950. De ahí que nos reiteremos en la necesidad de crear metodologías y cronologías particulares para los estudios culturales hispanos.

Es cierto que en todo el bloque territorial llamado capitalista, el arte pop celebró y criticó a un tiempo la cultura de masas, e incluyó a los cómics como un elemento icónico de la vida cotidiana. Este reconocimiento permitió que los cómics, tebeos, o *bandes dessinées*, pasaran de ser considerados como simples productos de consumo, a objetos de análisis cultural. En respuesta, los propios cómics comenzaron a incorporar referencias al arte pop y otros aspectos de la cultura popular, estableciendo un diálogo continuo entre ambos ámbitos. Como espejos que se reflejan mutuamente hasta el infinito, temática ésta que también ha inspirado parte del arte de aquellos años. Otro impacto significativo de los años 1990, que pudo tener un cierto peso en la comprensión de los jóvenes de la identidad nacional a la que pertenecíamos, fue la deconstrucción del héroe. Con su enfoque irónico y paródico, el arte pop influyó en los cómics para reflexionar sobre los estereotipos del héroe y los clichés narrativos. Así, surgieron historias que cuestionaban los ideales tradicionales de los superhéroes y mostraban facetas más humanas o incluso subversivas de estos personajes.

1.9. El cómic de género negro malagueño y el cómic *underground* chileno

En relación con la mirada subjetiva y psicológica del espacio en el cómic, tenemos uno de los trabajos de otro de los componentes fundamentales del equipo de dirección de Claroscuros, el investigador Daniel Romero Benguigui, trabaja sobre “*Rabia del Sur*, obra inscrita en el género negro-criminal malagueño del comic español más reciente que recrea el *underground* bajo las diferentes etapas de la historia de España. Esta incursión en el género negro-criminal una investigación dedicada a la exploración de la identidad regional y al género negro-criminal local de este cómic. Ambos ítems confluyen en este capítulo de Benguigui dedicado al cómic de Cañada y Villalba arriba referenciado. Al fusionar la tradición de la novela negra mediterránea con la idiosincrasia local, el cómic malagueño muestra la flexibilidad del medio para asimilar y reformular convenciones narrativas, adaptándolas a contextos específicos. La densidad temática del género — violencia, corrupción, marginalidad— encuentra un eco en la cultura andaluza de costa, enriqueciendo la caracterización de los personajes y la atmósfera general de

la historia. Este caso evidencia la capacidad de la historieta para vehicular discursos sobre la identidad, la memoria y la crítica social¹².

El cómic *underground* en contextos autoritarios ha sido objeto de interés creciente, y uno de los capítulos explora el caso específico de Santiago de Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet. No es un caso español, pero sí hispano, y la autora, Dermis León, a través de fuentes originales de difícil acceso, y de entrevistas con autores que vivieron de primera mano la represión, nos ilustra cómo la narrativa gráfica se convirtió en un vehículo clandestino para expresar disidencia y denunciar abusos estatales. Aquí, la secuencialidad visual se combina con el ingenio de creadores que sortearon la censura, poniendo de relieve el poder subversivo de la viñeta cuando las libertades civiles se ven amenazadas. Dermis nos puso en contacto con otro colaborador de Claroscuros, el artista y editor Rodrigo Araya, y nos trajo sus comentarios y la cinta del documental sobre la revista *Trauko* de este artista y productor de Santiago de Chile. Aquella revista, *Trauko*, de aires puramente pop del primer decenio de la Transición democrática, fue fundada en la capital chilena durante los últimos años de la dictadura de Pinochet. Los incitadores a dicha subversiva publicación fueron unos españoles recién llegados de la Transición y la Movida. La empresa se llevó a cabo con otros dos socios hispanoamericanos durante varios cortos años, pero consiguieron grabar una insignia de tolerancia y expiación por lo cultural, que había debido experimentar años antes la sociedad española es su Transición hacia la democracia liberal, modelo político monolítico, ideológicamente hablando, del bloque capitalista de fin de siglo; dicho sea de paso.

1.10. Universos hispanos en *Las aventuras del Capitán Torrezno*

La profesora emérita de la Universidad de Leuven, Lieve Behiels, doctorada en Gante y miembro correspondiente de la Real Academia Española, es una de las figuras más destacadas entre los mentores del proyecto y nos habla de cómo se encuentra el laberinto español en la literatura de Galdós, y en los cómics multidimensionales de Santiago Valenzuela, de lo que trata el estudio que aporta a esta obra.

En el ámbito de lo simbólico, Lieve Behiels, profesora emérita de la Universidad de Leuven, campus de Amberes, doctorada en literatura española por la Universidad de Gante, y nos ha muy bien acompañado. En el ajetreo de los años que duró activo el proyecto, creemos que no pudimos agradecer suficientemente a esta profesora por su generosidad al acompañarnos con su prestigio en nuestro humilde proyecto de conectar a los investigadores españoles con la investigación de nuestra propia cultura hispánica, desde ella y con ella como sujeto, y acogiendo con reverencia a

¹² Daniel Romero nos dejó grabados dos vídeos de presentación de su proyecto de investigación sobre el cómic para Claroscuros, cuyo resultado es uno de los textos académicos de estudio que encontrarán en este libro. Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Presentación Daniel Romero Benguigui 1/2 y 2/2 . Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=YeDOti_N-5w y <https://www.youtube.com/watch?v=-kT9gp8xlfk> [23/11/2025]

las perspectivas de los hispanistas francófonos y anglófonos, y a su saber en estudios de nuestra cultura producido durante décadas.

El estudio de Lieve Behiels sobre la obra de Santiago Valenzuela revela la potencialidad del cómic para la creación de universos narrativos complejos. *Las aventuras del Capitán Torrezno* se inscribe en una larga tradición de mundos alternativos en la literatura y la filosofía, pero utiliza la historieta para dotar de una dimensión visual y secuencial a la experiencia de lo fantástico. Los universos paralelos creados por Valenzuela, combinando la épica con la sátira, generan una reflexión sobre la realidad, la imaginación y la manera en que la ficción puede servir de espejo crítico de lo humano. Este análisis pone en valor la sofisticación de la narrativa gráfica, capaz de abordar reflexiones profundas sin renunciar a la vertiente lúdica y experimental. Los universos paralelos parécennos, así simplemente dicho, relacionados con la complejidad y la fuerza condicionante del conjunto de verbos y construcciones de las posibilidades de nuestro honorable subjuntivo español.

La estructura de la obra de Valenzuela goza de una característica de la diversidad de posibilidades. Cuantas más posibles opciones existen en el lenguaje, más posibles soluciones se garantizan en la realidad. O, dicho de otro modo, se garantiza a través de la lengua un mayor espectro de elecciones de realidad, sin salir del marco o la legalidad establecidas, lo cual es más justo y permite mayor adaptación hacia el acuerdo al hablante y al oyente. Es esta línea profunda de investigación de la profesora Behiels la que descifra el complejo código del español y lo hispano, y de ahí sus laberintos y creaciones sin materialidad, como si elegir un tiempo verbal u otro pudiera crear también realidad. Es una idea intuitiva, pero esta interpretación nos la inspira el trabajo de la profesora Behiels sobre un cómic que estructuralmente tiene ese “maldito”, sentido español de arraigo a la verdad, tanto por la estructura del lenguaje, como por la superestructura en cuanto a estructura de pensamiento integrativa y cuyo eje constructivo volitivo era la verdad.

Justo fue en el Renacimiento, cuando la idea de verdad comenzaba a declararse resquebrajada oficialmente, a partir de las tesis de las iglesias reformadas del siglo XVI y la crisis del catolicismo como visión legitimadora y líder de la política de la realidad. Lo que podemos hacer es una cosa y, lo que verdaderamente hacemos, como generaciones, como grupos y como individuos, es otra muy distinta. En lugar de concebir las viñetas del comic como un fenómeno narrativo lineal o simple, Lieve Behiels nos enseña, en su estudio de Torrezno, ese laberinto subjetivo español, al que se debe atender como un entramado de conexiones múltiples, oníricas y semi-oníricas, que componen nuestra propia historia hispana. Ese laberinto de lo hispano y del español (no del castellano) como lengua estándar universal, que se extienden hacia distintos ámbitos: la industria cultural, la política, la estética, la memoria histórica o las disputas por el poder de crear nuevos universos, se hayan en los preceptos implícitos en la estructura narrativa y simbólica del trabajo de Santiago Valenzuela¹³.

¹³ Quiero decir que es tontería el pretender *neoguerras* lingüísticas absurdas, o más bien *gaslighting* lingüístico. Todo el mundo comprende perfectamente lo que es el español. No hay

La profesora Behiels participó, además, en los laboratorios telemáticos Claroscuros con especialistas internacionales en comic hispano, quienes se reunían y participaban desde las más diversas geografías, y nos regaló el contenido de una de las grabaciones del laboratorio “Locuras en la plana fija: ilustración, cómic y novela gráfica”. En aquella conferencia telemática que Behiels nos dedicó en privado para el proyecto Claroscuros en 2023, la autora maneja estos temas de la identidad de España con maestría. Su mirada en este estudio “La literatura mundial en la novela gráfica española actual”, es de una extensión y un brillo que, podríamos decir, nos da el croquis cultural general de los caminos culturales, artísticos e intelectuales del cómic español examinando la literatura universal. En dicha ocasión, la profesora comentó y analizó cinco obras literarias llevadas al cómic como *La Celestina* por Víctor Palmerín (2017); *El paraíso perdido*, por Pablo Auladell (2015); *Nela*, por Rayco Pulido (2013), *Dublinés*, por Alfonso Zapico (2011) y *La divina comedia de Oscar Wilde*, de Javier Isusi (2020)¹⁴.

1.11. Diferencias entre el pop y el postmodernismo españoles

En nuestro medio espacial costero, dedicado a acoger el ocio de transeúntes y viajeros anónimos, que en muchos casos convertían y convierten sus estancias efímeras en residencia permanente, la picaresca erótica y sexual estaba más o menos permitida ya a finales del franquismo y, hasta donde alcanza nuestra memoria, fue verdaderamente tolerante en las décadas de la Transición. En dicho espacio florecería la afición a las revistas de cómic para adultos que, a finales de la década de 1970 y principios de los 80s, en Europa significaron un punto de inflexión que merece ser recordado. Para nosotros y todos los de nuestra generación, títulos como *Métal Hurlant*, *Cimoc*, 1984, *Zona 84* o *El Víbora* suponían una verdadera efervescencia cerebral, por sus imaginativas y oníricas historias. Hoy día como profesores de universidad podemos darnos cuenta de que aquellas revistas eran la respuesta a los cambios socioculturales de la época.

A la altura de los años 1980, la cultura erótica y la libertad sexual en relaciones de poca o nula enjundia romántica o sentimental, en nuestro sur de España estaba más admitida que en otros lugares de España, y no recibía apenas críticas como en otras zonas, aún no colonizadas por la fiebre del turismo. Las revistas para adultos de aquellos años estaban lejos de ser pornografía, pero exhibían una madurez temática y un atrevimiento gráfico notables, y gozaban de amplia recepción y circulación sin grandes trabas. En dichas publicaciones se abordaban, con gran libertad, temáticas complejas —desde la ciencia ficción distópica hasta la crítica sociopolítica— y se desplegaban dibujos con un componente estético a menudo voluptuoso, pero más orientado a la exploración de la sensualidad, la violencia, la sátira o la psicodelia que a una representación obscena en sentido estricto. Estas

pérdida. El español actual no es castellano, ni se puede comparar con el catalán, ni el toscano o el corso con el italiano. ¿En qué quedamos?

¹⁴ Proyecto Claroscuros (arte pop español). Lieve Behiels, expone "La literatura mundial en la novela gráfica española actual" 2023. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hwZu8Yw7uR4> [23/11/2025]

revistas, en suma, abrieron un espacio fundamental para la consolidación del cómic como medio apto para abordar preocupaciones adultas, gestándose nuevas audiencias, que las consumíamos con voracidad, convirtiéndonos en leales lectores. Aquellas publicaciones pronto se convirtieron en motores de la expansión de una narrativa gráfica poderosa.

Sobre dónde comienza y dónde acaba el cómic pop en España, hemos tenido el honor de discutir con dos investigadores granadinos, Miguel Peña Méndez e Ignacio Belda Mercado. Ellos aportan a este volumen una investigación sobre la relación entre el cómic y el pop en sus diálogos con el arte y la cultura de masas, enfatizando la interacción entre dos expresiones artísticas que comparten referentes, técnicas y públicos. El llamado *Pop Art*, con su apropiación de imágenes comerciales y su exploración de la cultura popular, se vio a su vez influido por la estética de la historieta. Estos autores enclavan el cómic pop español, entre el aperturismo interno de las leyes de Fraga para la comunicación y la imprenta, en 1966, y el año internacional del '68, en su margen cronológico inferior. Por el margen cronológico superior, Peña y Belda, llegarían al final de la Transición dura que afrontó el presidente Adolfo Suárez, hasta el golpe de Estado de Tejero en 1981.

Se trataba aquel de un momento de reordenación y conteo de haberes en vísperas del honroso cierre del asunto de la anticuada ya ideología de los fascismos europeos y, en el caso español, del nacionalsocialismo del régimen del general Francisco Franco. Una reconversión a la democracia se realizó más a nivel burocrático y administrativo, y el pueblo no tuvo que votar en refrendo del fruto político obtenido: la nueva constitución del 78. En la década de 1980, editoriales y artistas buscaban nuevos lenguajes tras el fin definitivo de la dictadura y del fantasma de un nuevo conflicto o estallido de guerra civil que acompañó la primera década anterior de más tensión política y social.

El pop español, para nuestros colegas de la Universidad de Granada, llegaría corto a la nueva constitución del 78. Ellos no consideran cómic pop español, lo que para los aficionados al cómic que somos los autores de este texto introductorio, Agustín y Deborah, sí lo era en nuestras adolescencias, durante las décadas de 1980 hasta mediados de la de 1990. Su capítulo analiza cómo la fusión entre el pop y el cómic generó propuestas visuales innovadoras, cuestionando las fronteras entre la alta cultura y la cultura de masas y, como insistíamos en que nos propusieran, pues, cómo entonces debíamos denominar los cómics de nuestro período adolescente, muy influenciado sin duda por el limitado cómic *underground* estadounidense que pudiese circular en España, prorrogaron amablemente su capítulo, añadiendo un último epígrafe que titularon “El fin del pop y el inicio de la (post)modernidad en España”.

Y gracias a ellos, desde ese momento comprendimos que nuestras primeras aventuras lecto-eróticas adolescentes, fueron ya postmodernas.

1.12. ‘Geografías y márgenes’. Laboratorio de arquitectura y urbanismo

En la edición de Claroscuros que llevamos adelante, se anunciaron varias cuestiones que los especialistas en arquitectura y urbanismo de ese laboratorio señalaban necesario abordar desde un plano cultural. La historia cultural del espacio turístico de la Costa del Sol apenas estaba empezando a ser abordada por artistas, antes que por investigadores. Bill Nichols, profesor también del mismo departamento World Languages & Cultures de la Georgia State University de Atlanta, en Estados Unidos, fue quien co-lideró el laboratorio “Geografías y márgenes” y nos puso en contacto a su vez con varios profesores de las facultades de Bellas Artes y Arquitectura de la Universidad de Málaga a nosotros. Es decir, el contacto con otra facultad de nuestra misma universidad de Málaga nos llegaba a Claroscuros, curiosamente, a través del Océano Atlántico. El profesor Nichols, tenía en proceso de evaluación y publicación su libro *The Paradox of Paradise*¹⁵. Nos cultivó con su perspectiva de análisis de fotografías y objetos ocasionales como elementos de representación del atípico territorio de la Costa del Sol. La idea era que la iniciativa continuase más allá de esa primera propuesta de Claroscuros de trabajar con sesiones telemáticas en directo grabadas en vídeo y sin editar. Esos intercambios entre investigadores están plenos de autonarrativa del grupo y del proyecto, y conservación de participaciones, discusiones y propósitos de líneas de investigación de sus integrantes (2022-2024).

Es destacable señalar cómo se complementan entre sí las aportaciones sobre el territorio físico y el territorio vivido de nuestra costa por investigadores de perspectivas contrapuestas sobre un mismo espacio. Y quisiéramos expresar nuestro más sincero y humilde agradecimiento al profesor Bill Nichols¹⁶, mentor estadounidense de este proyecto también desde su génesis, y especialista en estudios culturales y del español en la Georgia State University de Atlanta. Gracias a su bondad y simpatía, el proyecto Claroscuros hacía una incursión en el espíritu de los estudios culturales vistos desde la enseñanza del español en Estados Unidos. En Atlanta, él y otros profesores españoles, chilenos, y profesoras mexicanas y brasileñas, trabajan cotidianamente como mediadores de un conflicto social hasta ahora latente, pero sangrante ya, a juzgar por los acontecimientos del segundo gobierno del presidente Donald Trump entre estos años 2025-2026. Victoria Rodrigo, granadina, y Raúl Llorente, vallisoletano, profesores del departamento World Languages & Cultures, nos honraron con su presencia en

¹⁵ Ficha del libro de William (Bill) Nichols, *The Paradox of Paradise: Creative Destruction and the rise of Urban Coastal Tourism in Contemporary Spanish Culture* (2024), Vanderbilt University Press, 272 páginas, ficha disponible en: <https://www.vanderbiltuniversitypress.com/9780826506214/the-paradox-of-paradise/> [14/12/2025]

¹⁶ Vídeos de presentación del laboratorio “Geografías y Márgenes”, codirigido y organizado por Bill Nichols y Deborah González. Proyecto Claroscuros. Presentación del laboratorio “Geografías y márgenes”. Turistificación y gentrificación, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0ztplmClpiw> ; y “Geografías y márgenes”. Presentación del proyecto Claroscuros y del Congreso-Festival (dic. 2023), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0ztplmClpiw> [14/12/2025]

nuestro congreso de diciembre de 2023 y con sus enseñanzas sobre pedagogía cultural para la enseñanza del español¹⁷. Otros profesores de dicho departamento participaron también con pequeñas improvisaciones grabadas en vídeo sobre *sound studies*, el *spanglish* y el contacto cultural y alivio de tensiones sociales e inserción de hispanos en el ámbito laboral estadounidense¹⁸.

Dos de estos profesores de arquitectura, María José Márquez Ballesteros y Alberto E. García Moreno, se encontraban frente a toda una galaxia de fuentes documentales contemporáneas cuyos trabajos de selección, curación e interpretación generales no habían sido realizados previamente por historiadores e historiadores del arte. Claroscuros fue el momento de poner en contacto materiales dispersos y muchas de las hipótesis e intuiciones que desde perspectivas y disciplinas bien diferentes. Nuestro célebre Rafatal, también conocido como Rafael Robles Gutiérrez, profesor de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Málaga, se reúne en este laboratorio con nuestros arquitectos y con Bill Nichols para tratar sobre la identidad turística y/o la banalidad patrimonial en Torremolinos entre 1959 y 1979. La sesión del congreso Claroscuros amenizada por este grupo se celebró en el Palacio de Congresos de Torremolinos, edificio emblemático de la turistificación de las costas al sur de Andalucía. Para nuestros arquitectos, el turismo ha conseguido banalizar el patrimonio de Torremolinos y *turistificar* la identidad local, en favor de la comercialización.

Robert Smithson, al redefinir los monumentos como huellas de la memoria colectiva, nos invita a ver en estos bloques de hormigón y cristal algo más que infraestructura. El Palacio de Congresos de Torremolinos (1968), con su geometría audaz, es un símbolo de los años en que el régimen franquista permitió, a regañadientes, que la modernidad entrara por la puerta trasera del turismo. La banalidad se vuelve subversiva: lo que un día fue pastiche hoy es un archivo estratigráfico donde se superponen películas del landismo, carteles de neón de discotecas extintas y novelas que retrataron el choque entre la moral tradicional y el hedonismo importado. La identidad turística de Torremolinos se construye así sobre paradojas: lo transitorio se eterniza, lo vulgar adquiere dignidad, y lo frívolo se convierte en espejo de una sociedad en transformación.

Un trabajo de este laboratorio a largo plazo hubiera sido incluir poco a poco en los debates a responsables del territorio, políticos y decisionarios de las administraciones públicas locales y de otros actores y poderes fácticos. Un proceso de reflexión entre investigadores, artistas, gestores, políticos e incluso empresarios, generado desde el cruce de miradas y perspectivas, generando así un

¹⁷ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Victoria Rodrigo. Proyecto de creatividad literaria e ilustración en la enseñanza del español; disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZbSy7OUYWTg>; Aplicaciones pedagógicas de los estudios culturales. Victoria Rodrigo y Raúl Llorente (GSU) Atlanta; disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Z_4MEblv1Ko; Raúl Llorente, Atlanta, director adjunto del Department of Modern & Classical Languages de GSU; disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8BH996R8DzM>; [23/11/2025]

¹⁸ Proyecto Claroscuros (arte pop español). Óscar Moreno. Español en EEUU y Spanglish. Aspectos culturales de lenguas en contacto; disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rz8m3rvxGPK> [23/11/2025]

soporte cultural para una discusión sobre cultura material y el espacio público que lleva medio siglo esperando el sur de España y concretamente el sur de Andalucía. Sin embargo, parece que no se puede negar que la presión económica y territorial del espacio haya introducido algunas derivas indeseables en la maltrecha economía contemporánea andaluza.

1.13. Nomenclaturas fantásticas de sitios y lugares de Málaga capital

Los barrios o los lugares significativos, en casi todas las ciudades, se suelen denominar en el vocabulario local por nombres inventados, asimilados, imaginarios, oníricos y humorísticos. En nuestra Málaga querida, olorosa de jazmines en las noches de verano, el anterior y popularmente llamado “Edificio Negro”, albergue de las delegaciones ministeriales de la Junta de Andalucía, pasó a ser rebautizado por el humor colectivo local “edificio Maikel Jackson”, cuando cambió el color de su fachada, del negro absoluto de moda a mediados de los años 1970, al blanco relumbrante con fines de ahorro energético, a base de vinilo satinado reflectante adhesivo. Este humor tiene sin duda funciones de inversión y de liberación de tensiones entre lo administrativo y la brega del pueblo del día a día, con ellas y contando con salarios de algunos euros por hora. En fin, al autor del destello anónimo, que diera nombre al lugar a partir del ingenioso chiste, se le debe el favor de restar ansiedad al poder burocrático que inspiraba el edificio gubernamental. “El Edificio Negro”, durante los años 1970 a 1990, se acercaba más al imaginario oscuro-obsidiana del Darth Vader sombrío y relumbrante de la saga de *Star Wars*, que a su vez se inspiró en los textos de ciencia-ficción sobre la *Trilogía de la Fundación* de Isaac Asimov. Tanto los filmes como los textos con temáticas de futuros imperiales han pasado a ser iconos internacionales de la corriente internacional de contenido cultural de nuestro tiempo.

Así, al poco de haber sido recubiertos todos los vidrios que componían la mayor parte de su fachada del antiguo “Edificio Negro”, con unos recubrimientos de vinilo translúcido y reflectante de la luz solar de tono lechoso, la imaginación colectiva lo rebautiza con mención implícita a la *story* pública del aclaramiento de la piel del “Rey del pop” de las décadas 1980 y 1990, Michael Jackson. La relación de ideas es tan abrupta y estrambótica, que cambia de registro el significado del “Edificio Negro”, más próximo semánticamente al ejercicio de sus funciones como regulador social, y lo aproxima violentamente a una historia y una categoría bien diferentes. Con la inversión de rebautizarlo “El Maikel Jackson”, se descarga a la obra arquitectónica de la autoridad semántica del edificio, y se lo arroja bruscamente al revoltijo de la cultura pop internacional y consumo de masas. Esta ruptura tan abrupta que produce humor, resta carga de temor hacia el poder político institucionalizado.

Otra geografía urbana de Málaga capital que goza de bautismo singular, desde donde alcanza a recordar nuestra memoria, es el barrio de “la Goleta”¹⁹, con su propio instituto homónimo, en el sector noreste de la capital. Este barrio era la salida tradicional de la ciudad por el noreste hacia el llamado camino de Antequera, o hacia los Montes de Málaga y continuación hacia Granada por la antigua ruta transversal hacia el norte, a través de la profundidad de las sierras penibéticas, que cabalgaron las diligencias y los coches correos tirados por caballos, de los siglos XVIII y XIX. En el marco romántico del que el gusto francés quiso cubrir la cultura de la Península Ibérica, justo en aquellos siglos, precisamente, de fin del conglomerado imperial. Cuadros, imágenes y literatura francesa de majas, de bandoleros, de aventureros, fotógrafos y circos, de teatros y transatlánticos a vela y a vapor, de coplas, carreras de caballos, corridas de toros, composición de músicas identitarias y cabarets, fueron creando una *belle époque espagnole*, desde la Restauración borbónica hasta la guerra civil de 1936 y la represión y purgas subsiguientes. Los nuevos institutos, rebautizados también con los apodos de sendos barrios donde se instalaron, Goleta y Martiricos, al norte del término de la ciudad en los años 1970 y 1980, constituyeron la red de espacios educativos de la capital de provincia malagueña en la época de la adolescencia de los niños del *babyboom* democrático español, durante el último tercio del siglo XX. Somos los mismos que luego hemos patinado año sí, año no, por las estrecheces de las diversas crisis económicas o de empleo que han atravesado España y muy intensamente Andalucía, dentro de éstas, con sus peculiaridades especiales.

Uno de los ensayos de esta obra está dedicado a un Instituto de Educación Secundaria (ahora ESO) mítico de la capital Malagueña: “El Gaona”. Me consta que el profesor de historia económica de la Universidad de Málaga, Víctor Heredia, ha sido prácticamente el autor del texto, pero las varias visitas guiadas y el trabajo de divulgación de los profesores del centro Vicente Espinel-Gaona, Rafael Maldonado y Francisco Ángel Pareja, nos han servido como fuente oral sobre la memoria de las transformaciones arquitectónicas del edificio y sus distintos usos a lo largo de los siglos, incluida su función como prefectura en Málaga durante la ocupación francesa. Estos profesores de secundaria guardan y transmiten la memoria desde el inicio de su construcción, y valorizan la importancia en la educación y la memoria colectiva de la ciudad de este antiguo conjunto arquitectónico, a pie de juventud. Víctor Heredia, quien dedica buena parte de su labor investigadora a explotar el archivo histórico que alberga el instituto, ha deseado firmar el artículo también con

¹⁹ “Goleta”, propiamente dicho, es un buque de vela de dos o más mástiles y velas cuadradas, utilizado para transportar mercancías, aunque a mediados del siglo XIX, cuando se extendió la nueva técnica de recubrimiento del casco del barco con placas de cobre, también se utilizaron para viajes de pasajeros. Según investigaciones informales de malagueños aficionados, viniendo el nombre “goleta” de un vocablo anglo-germánico, y afrancesado en “*golette*”, es probable que el origen del nombre del barrio malagueño no se refiriese a este tipo de barcos, sino al diminutivo de “gola”, término con significado de “estrechamiento”. Estos estrechamientos se darían en la entrada a la ciudad por el norte, cuyos arrabales extramuros estaban preñados de huertas y conventos instalados ahí desde la toma de la ciudad a los “mauros”, por el rey cristiano Fernando el Católico, en 1487. Dicha toma militar de la Málaga musulmana, por cierto, condenó a toda su población a la ejecución y a la venta como esclavos de los supervivientes de las batallas, por guerrreadores y concomitantes. En fin, una historia de la conquista del reino nazarí, muy distinta a la de las capitulaciones que se otorgaron varios años después en Granada.

los nombres de sus compañeros de espacio profesional, uno de los lugares físicos donde todavía confluyen estratos del saber de las enseñanzas secundarias y universitarias. La dedicación de estos profesores, investigadores, divulgadores y conservadores a un tiempo del instituto histórico de Málaga y su excepcional patrimonio documental y mueble local, se han encargado de recuperar y catalogar todo el material histórico y acumular cultura oral e inmaterial, y a buscar pruebas, documentos y relaciones, relativa a los varios edificios anexos surgidos de la historia urbana de la ciudad.

En el capítulo *Gaona, el edificio invisible*, el lector descubre la historia del Instituto de educación secundaria Vicente Espinel —popularmente llamado “el Gaona”—, ya citado, un espacio que poco tiene que ver con la ostentación turística de Torremolinos, pero que comparte con ella la capacidad de albergar sueños de transformación. Antiguamente residencia de comerciantes genoveses y posteriormente convertido en centro educativo, el Gaona, con sus aguacates centenarios, sus capillas octogonales y sus patios adornados con azulejos del Quijote, ha sido testigo de guerras, epidemias y numerosos cambios sociales. A lo largo de su historia, ha encarnado la tensión entre la tradición y la modernidad: mientras Torremolinos se rendía a la renovación constante para atraer visitantes, el Gaona persistía como un lugar de formación y modestia, recordándonos que más allá del brillo de la cultura pop y el *glamour* de la Costa del Sol, subsiste una identidad arraigada en el aprendizaje y la resistencia cotidiana. La mirada final de este volumen se posa, por tanto, en un escenario que, en su aparente sencillez, encierra la esencia de una memoria colectiva muy compleja.

1.14. La Costa del Sol: De las jábegas fenicias al *resort* turístico

En una tierra como es nuestra costa, la historia de la transformación del territorio, la re-creación de espacios de placer y la sofisticación de los usos de lo circundante, nos ha hecho expertos en geografía humana vernácula. La creación de mundos aparejados a los distintos espacios de recreo y servicio, pliegan los espacios inmediatos, porque una misma geografía puede contener un abanico de mundos, distribuidos principalmente en función del dinero que podamos pagar para elegir qué mundo queremos vivenciar. Las muy diversificadas formas de estos mundos ofrecen muy distintas sensaciones y experiencias de lo vivido. Las diversas estratificaciones de arquitecturas y paisajes turísticos constituyen las huellas de lo materializado de esas diversas categorías de mundos dentro o sobre un mismo espacio. De cómo el espacio local desde la cotidianidad de los sectores de la hotelería y hostelería, que son cubiertos por un porcentaje alto de población local (la que queda), y otra población foránea de zonas interiores de Andalucía, Extremadura, Murcia y sur de Castilla, que se ha incorporado al mercado de trabajo en la Costa del Sol de forma permanente a lo largo de las últimas tres décadas.

Es decir, desde principios de los años 1990, al tiempo que la franja sur de Andalucía ha atraído y servido como centro de acogida de inmigración interior desde otras provincias españolas, una buena parte de la población local de Málaga y su

provincia ha ido emigrando a su vez, en buena parte al extranjero. De nuevo, debido al poco tiempo y la precariedad de medios con los que contamos para terminar la confección de estos libros de Claroscuros, y debido también a que no es nuestro objetivo probar documental ni estadísticamente esto que escribimos, habiendo nacido en esas costas, o vivido parte significativa de nuestras vidas en ellas, les transmitimos, simplemente, nuestras observaciones e intuiciones.

La Costa del Sol, como un espacio autorepresentado colectivamente como excepcional a la norma, inaugura una zona franca de experimentación social en las últimas décadas del franquismo en los inicios del aperturismo del régimen y la ayuda estadounidense a cambio de la instalación de las bases militares de Rota y Morón de la Frontera, que últimamente han tenido relevancia significativa al restringir el gobierno del actual presidente Pedro Sánchez, la utilización de las mismas a los Estados Unidos para su aviación en apoyo del ejército israelí contra el territorio palestino. De ser humildes aldeas pesqueras, Torremolinos y Puerto Banús, se fueron convirtiendo primero en barrio idílico de villas millonarias vacacionales para extranjeros, y después en un paisaje de bloques verticales de gran capacidad de unidades de albergue, para los paquetes vacacionales de resort de sol y playa, todo incluido, que constituyen tanto el salvavidas como la condena del sistema geográfico de Málaga y su metrópoli urbana de la Costa del Sol, como motor económico de la zona más amplia de las Andalucías del sur y del oeste, y de regiones del interior, como Extremadura o Murcia.

Del otro lado, nuestro artista cineasta Rafatal, explica su visión de cómo el turismo y la libertad disfrutadas en nuestras geografías costeras, espacios intermediales por excelencia de la identidad nacional, entre lo local y lo foráneo, constituyeron una base consistente para la cultura pop en la actualidad. Rafatal al examinar la Costa del Sol y Torremolinos como epicentro de libertad durante el fin del período franquista y las relaciones entre el pop y el turismo. Robles también contempla la fusión del asociacionismo local en la cultura pop, y el turismo como enriquecedor y transformador de las mentalidades, así como una vía de información sobre el “extranjero”, distinta y más variada, que podía contrastarse con la información monolítica de los medios de comunicación del período democrático.

Rafael Robles coincide con la opinión generalizada en el movimiento pop actual, integrado también por la artista Alaska, que revaloriza la arquitectura vertical como patrimonio cultural, casi como centros de interpretación de una cultura social premóvil que ya no existe, sin óbice a que se detenga la construcción abusiva de una vez por todas en el planeta. Podríamos decir que aparece en el panorama intelectual pop en torno a estos urbanismos de cemento, sol y playa, casi la postal nostálgica de una época hace poco extinguida. Para estos artistas e investigadores independientes, el turismo enriqueció la identidad local de Torremolinos en términos positivos, y las arquitecturas desmesuradas quedan como emblema de la historia real de un territorio, como huellas, cicatrices, vanidades, tramas y sucesos, como los que ocurren entre los seres humanos y el espacio a lo largo del tiempo.

Así, frente a un presente que devora con prisa su pasado, Torremolinos se ofrece como enseñanza: incluso lo pasajero puede dejar huellas imborrables. Más allá de la crónica de un lugar, estos textos cuestionan la forma en que construimos memoria colectiva. Sus páginas no pretenden brindar respuestas definitivas, sino despertar la mirada crítica y el asombro en cada visitante o lector, recordándonos que, como anotara Goytisolo, “*el pasado y el presente se confunden en una misma fiesta interrumpida*”.

De este modo, el capítulo *La Costa del Sol en la España pre-democrática: turismo, cultura y libertad* nos transporta a los años sesenta, cuando Torremolinos se consolidó como un oasis de transgresión bajo la dictadura franquista. El declive del Tánger Internacional, tras la independencia de Marruecos en 1956, sumado a la cercanía de Gibraltar, que fue la entrada de ritmos musicales como el swing y el rock, convirtieron esta localidad en un imán para librepensadores e intelectuales. El emblemático Hotel Pez Espada (1959), además de ser un hito de la arquitectura racionalista moderna, fue testigo de episodios tan sonados como las andanzas de Frank Sinatra o la estadía de Brigitte Bardot aprendiendo flamenco; al mismo tiempo, el Pasaje Begoña se atrevía a ser un refugio LGTBQ+ antes incluso de Stonewall en New York.

En este ensayo se hace patente la paradoja de un régimen autoritario que, con tal de proyectar una imagen de modernidad turística, permitió —aunque fuera con reticencias— que penetraran semillas de libertad sexual y cultura pop. Así, la Costa del Sol se revela como un espacio liminal, donde lo prohibido y lo oficial coincidieron, y donde la censura se vio vulnerada por la fuerza de nuevos referentes ideológicos. Este paisaje de subversión e intercambio cultural sienta las bases para entender cómo, ya en pleno siglo XXI, Torremolinos se reinventa desde otros ángulos, como el del turismo genealógico y la búsqueda de la memoria familiar.

1.15. Arquitectura del relax: Patrimonio en lo banal

En esta línea, el capítulo *Identidad turística y banalidad patrimonial en Torremolinos* se pregunta si un hotel de los años sesenta, un rótulo de neón o una película de Alfredo Landa pueden considerarse patrimonio cultural. La respuesta que ofrecen los autores es un sí contundente, tomando como referencia el pensamiento de Robert Smithson y su reivindicación de los “monumentos banales”. La llamada “arquitectura del relax”, ejemplificada por complejos como La Nogalera o Eurosol, refleja el optimismo modernista de la época a la vez que encapsula una forma de habitar el espacio orientada al ocio, la convivencia y la horizontalidad social.

La historia e historiografía de esta arquitectura del relax, ajena o implantada en el territorio local para cubrir las necesidades de los turistas que disfrutaban en la Costa del Sol, entre 1953 y 1965, nos vino de la mano de Tecla Lumbreras, gestora cultural, comisaria de exposiciones y ex vicerrectora de Cultura de la Universidad de Málaga. Tecla formaba parte de la generación de artistas de nuestra ciudad que vivieron sus juventudes a caballo entre el final de la dictadura franquista y la

Transición y primera democracia. Según Tecla, uno de sus artistas amigos, Diego Santos, fue quien antes detectó los rasgos comunes de esta arquitectura y se interrogó por su presencia y significado. Este colectivo ha reivindicado durante varias décadas la creación de un museo del relax o de un centro de interpretación de las singularidades geográficas, urbanísticas y arquitectónicas de Málaga y la Costa del Sol. Desafortunadamente, éste proyecto de museo, aún no se ha materializado.

Los edificios de la arquitectura del relax, a menudo desacreditados por su carácter popular y masivo, cobran una importancia histórica insoslayable cuando se los estudia como testigos de una revolución cultural. El análisis estratigráfico que propone este ensayo superpone capas de sentido que abarcan desde rodajes cinematográficos de *Objetivo bikini* hasta novelas de James A. Michener, componiendo un mapa alternativo de la Costa del Sol. Lejos de la mirada elitista, se reivindica así la potencia simbólica y patrimonial de lo cotidiano. Para reforzar esta idea, se presenta un nuevo contrapunto: la historia de un edificio casi invisible, pero cargado de memoria, el Instituto Gaona.

1.16. Del *selfie spot* al peregrinaje genealógico: El turismo como ritual

El turismo pop aquí no es nostalgia: es peregrinaje. El Hotel Pez Espada, donde Sinatra golpeó a un fotógrafo, ya no aloja estrellas, pero su piscina en forma de pez sigue siendo un *selfie spot* que conecta a los viajeros con un pasado glamuroso y rebelde. Incluso el cine llamado “landismo”, con su humor procaz, se recicla como arte camp, donde lo cursi se reevalúa como artefacto de resistencia. Este fenómeno revela una paradoja: lo pop, diseñado para ser efímero, adquiere un aura de reliquia. Las películas de Alfredo Landa, otrora productos desechables, hoy son documentos sociológicos. Torremolinos opera así como un museo vivo donde lo comercial y lo contracultural coexisten, recordando que la cultura de masas también es cultura, solo que sin pretensiones.

Mientras unos buscan capturar el espíritu de una época mitificada, otros hurgan en archivos parroquiales o pasean por la playa de La Carihuela imaginando a sus abuelos bailando ye-yé. Otra visión del turismo como fuente de negocio y potencial económico, en sus líneas más innovadoras es la que nos ofrece Ricardo Urrestarazu del turismo genealógico. Este profesor asociado fue uno de los miembros de organización del proyecto Claroscuros. Vinculado al área de las ciencias económicas en la Universidad de Málaga como profesor asociado, al tiempo, cumplía con su puesto de empleado de Unicaja, en jornada de cuarenta horas semanales. Este autor nos ofrece una nueva y distinta perspectiva sobre el turismo en su capítulo *El turismo y el asociacionismo genealógico*, que nos invita a pasar de la efervescencia colectiva de los años sesenta a la intimidad de las búsquedas personales en la actualidad.

El turismo genealógico para este investigador se comienza a llamar a aquél que se realiza en busca de raíces familiares generalmente, aunque también de colectivos,

grupos y minorías. Esta nueva tendencia del turismo actual ofrece a sus practicantes una recuperación o un fortalecimiento de la identidad cultural, y fomenta la cooperación y el altruismo en comunidades, según este autor. Y es cierto parece, que tras más de dos siglos de agotamiento en la deconstrucción genealógica de la muy genealógica vieja Europa, lugar del extremo occidente del planeta, de motín y disturbio constante. Los espacios turísticos se transformarían hoy en destino para quienes desean reconstruir sus lazos familiares y sus propias historias. El turismo genealógico —analizado aquí con un enfoque riguroso— trasciende el simple ocio y adquiere la dimensión de una resistencia contra el olvido, estableciendo un diálogo profundo entre la memoria individual y la colectiva. Las asociaciones genealógicas, sustentadas en redes digitales y archivos colaborativos, fortalecen los lazos identitarios y ponen en jaque el individualismo imperante en la sociedad contemporánea.

De esta forma, y bajo esta nueva mirada, los destinos turísticos se convierten en lugares donde se entretajan narrativas familiares, a menudo ligadas a las diásporas de generaciones. Dicho enfoque en la memoria y la identidad abre la puerta a valorar también el patrimonio arquitectónico y cultural asociado al turismo de masas, a través de una mirada que cuestiona los criterios tradicionales de conservación. El turismo genealógico, como analiza Urrestarazu en páginas de su contribución, trasciende la búsqueda de raíces: es un ritual de pertenencia en un mundo fragmentado. Las asociaciones genealógicas actúan como comunidades de nostalgia, donde compartir partidas de bautismo o decodificar actas notariales teje redes transnacionales de memoria. Al pisar el suelo que pisaron sus ancestros, los viajeros no solo reconstruyen árboles familiares: sanan fracturas históricas —migraciones, exilios— mediante un acto íntimo de reparación simbólica. Torremolinos, así, se convierte en un palimpsesto donde cada capa —pescadores casi aún en el siglo XIX, o hippies sesenteros— contribuye a un relato colectivo.

1.17. Geografía de la memoria: lugares extintos y etnografías discontinuas

Ensamblado como un Frankenstein metodológico está el capítulo experimental final sobre etnografía, territorio, memoria y lugares. ¿Hasta qué punto vivimos lo que vivimos? ¿Por qué en un punto lo que creíamos estable, ahora ya no existe? ¿Cuál es el resultado de la mezcla de la geografía y la biografía? ¿Será ésta la sensación normal de todos los migrantes, los desarraigados, las rizomáticas? ¿Será ésta la última vez que escribamos libros, que creemos arte? Visto lo visto, nunca se sabe. Uno de los miembros de la primera fase de Claroscuros, Roberto Bartual, trabajó en el proyecto con el realizador independiente Leo Cebrián, productor del documental *Ellas son eléctricas*²⁰, y creador del canal de youtube de estudios culturales Claroscuros, asociación independiente y sin papeles de artistas,

²⁰ Canal Ellas son Eléctricas. “*Ellas son Eléctricas* (2022): el documental íntegro, ya disponible en YouTube”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DyCyGufwiIM> [14/12/2025] Autores: Leo Cebrián y Paco Manjón.

rebeldes, analistas y literatos o ingenieros varios. El profesor Bartual nos hablaba de algunas sutilezas de la carrera investigadora²¹.

¿Será científico, y seguramente menos histórico, escribir sobre un enhebrado de recuerdos y memorias, de nombres de personas que sabemos que podrán testimoniar mejor que nosotros, de momentos compartidos con personas y en situaciones que de no ser narradas se las llevaría el tiempo?... Y tal vez aun narrándolas, el tiempo arrase con ellas también, –¿quién sabe hasta dónde llegará la *big data*–, ni además poco o nada importa ya. Una parte está ya escrita desde hace más de un año y en nevera, pero en versiones diferentes, y otra tendrá que acabarse o reescribirse puede ser. Ese capítulo experimental son un puñado de recuerdos y visiones sobre lugares de la Costa del Sol y, profundizando y con más tiempo y financiación, podríamos indagar otras observaciones y cálculos en nuestras libretas privadas sobre temas como la línea de autobuses de la Costa del Sol y el consorcio de transportes y otras necesidades de mejor gestión de las mancomunidades de municipios y los actores de articulación del espacio, el tiempo y el desplazamiento de personas, mercancías, cosas y telecomunicaciones.

Tales sucesos inauditos han ocurrido desde que comenzamos a dar los primeros pasos de este proyecto de luces y sombras, que es difícil resituarse entre aquel lejano 2022 post-covid, cuando todo parecía ir bien, al menos, acercarse a la anterior normalidad, y este 2026, cuando tenemos que escuchar discursos que nos dejan atónitas y nos preguntamos dónde están situados los grandes líderes de la eurozona, y dónde los valores democráticos y postmodernos pacifistas, republicanos o de las monarquías liberales con los que se pretendió fundamentar nuestra educación, en el ahora desvencijado mundo europeo nacional-capitalista.

Preservar los sitios arquitectónicos no es cuestión de estilo, sino de respetar la topografía afectiva de una comunidad. Cuando un colegio se convierte en apartamentos turísticos, o una discoteca en supermercado, no se pierde solo un edificio: se borra un capítulo de la biografía colectiva. *El Gaona*, al resistir como «edificio invisible», nos recuerda que la identidad no se construye en monumentos oficiales, sino en los rincones donde vivimos, amamos y crecemos. Los edificios que habitamos en la infancia —colegios, cines, discotecas— son más que estructuras: son depósitos de memoria emocional. El Instituto “Gaona”, con sus patios adornados por azulejos del Quijote, no es solo un edificio del siglo XVIII: es el escenario donde generaciones de malagueños vivieron primeros amores, amistades rotas y lecciones que moldearon identidades. Cuando un exalumno regresa, no ve piedras, sino el eco de su adolescencia. Las discotecas, por su parte, funcionan como cápsulas temporales. La ya desaparecida sala *Open Arms*, en la Nogalera de Torremolinos, no era solo un local, era el lugar donde generaciones descubrieron el rock bajo luces estroboscópicas, y se negociaban identidades

²¹ Entrevista a Roberto Bartual, sobre la profesión investigadora y docencia universitaria. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9PZqQ6OmSug> [31/01/2026]

sexuales al ritmo de Juliette Gréco. Como escribe Alberto Taján en su novela *Pez Espada* (2011), «*la arena que pisó Claudia Cardinale aún guarda el eco de sus risas*».

Discotecas como Tiffany's o Barbarella no eran simples locales nocturnos, eran templos donde se veneraba a Dylan junto a Raphael, donde el flamenco se mezclaba con el swing gibraltareño, y donde Brigitte Bardot aprendió a bailar sevillanas con un burro como compañero. Esta efervescencia cultural, sin embargo, necesitó un escenario físico, y ahí emergió la arquitectura del relax — hoteles como el Pez Espada o conjuntos residenciales como Eurosol—, estructuras tachadas de banales por su asociación al turismo masivo, pero hoy reivindicadas como vestigios de una revolución que democratizó el ocio en una España gris. Una de las mentoras y miembros oficiales participantes del proyecto claroscuros, Tecla Lumbreras, exitosa gestora cultural malagueña ya mencionada, ha participado en nuestra investigación colectiva sobre el espacio público compartido en su faceta física. Hoy en día algunas escuelas hablan de aquella época haciendo referencia a diversos “giros culturales” acaecidos a lo largo de las décadas postmodernas. Sin embargo, nuestro mentor de la Universidad de Newcastle en el Reino Unido, el maestro en estudios culturales Nick Morgan, detesta esta terminología, y nos habló sobre ello en una conferencia presencial que nos ofreció en el marco del cierre del Primer congreso internacional y festival de estudios culturales Claroscuros²². Nick fue uno de los investigadores que junto con Jorge Catalá Carrasco acogieron a la iniciadora y directora del proyecto, Deborah González, en su tiempo de estancia de investigación en Newcastle, en Reino Unido, prestándole formación pedagógica en aula sobre estudios culturales ingleses como piedra angular de los estudios universitarios sobre civilizaciones, historia y cultura²³.

1.18. Agradecimientos e invitación a la lectura

Creemos que nuestra diversidad de abordajes pone de manifiesto la riqueza metodológica y las relaciones fehacientes que el cómic y la arquitectura, y en general todas las artes y las visiones de la realidad, exigen y posibilitan. Desde la perspectiva histórica, se analizan las condiciones de producción y circulación del cómic en regímenes dictatoriales o en períodos de cambio político. Desde la crítica literaria y la semiótica, se desmenuzan las estrategias narrativas e iconográficas que singularizan a la historieta en su combinación de texto e imagen. Desde la sociología y los estudios culturales, se evalúan los efectos sociales del cómic y su relación con la conformación de identidades colectivas o la reproducción de estereotipos. Por su parte, la historia del arte y la estética encuentran en las viñetas y en los elementos arquitectónicos un territorio para reflexionar sobre la experimentación formal, la materialidad y la hibridación con otras prácticas artísticas. Esperamos así poder ofrecer de este variopinto conjunto, una

²² Canal Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA (2023) La verdad y el amor. Tradición de estudios culturales en Reino Unido. Nick Morgan:

<https://studio.youtube.com/video/psQkAs2Pbcg/edit>

²³ Canal Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA (2022) Debate sobre estudios culturales (Jorge Catalá carrasco, Nick Morgan y Deborah González Jurado):

<https://www.youtube.com/watch?v=Uc7ozof95Qw>

desembocadura cultural con corriente malagueña, y temáticas que discurren desde el comic hacia lo urbano, desde la cultura torremolinense hasta la arquitectura e historia de la geografía local, de las leyendas urbanas, de los bautizos colectivos e informales de lugares por sus verdaderos nombres populares, y no por sus nomenclaturas burocráticas.

Ha sido un verdadero honor colaborar en este proyecto con todos los integrantes que han autogestionado una parte de su logística y contenido. Ello refuerza la importancia de la narrativa gráfica en la esfera cultural contemporánea. También hemos hablado de la arquitectura y las ciudades turísticas, como también de la importancia de la arquitectura pública y sus usos. El equipo de dirección del proyecto y el congreso-festival *Claroscuros*, manifiestan su sincero agradecimiento a los autores, y autoras, que han aportado sus investigaciones y se han sumado a los laboratorios de variadas formas. La interdisciplinariedad, pues, no es un mero recurso retórico, sino la forma más efectiva de aprehender un objeto tan poliédrico. El proyecto *Claroscuros* encarna esta vocación de cruce disciplinar, conscientes de que el estudio de las manifestaciones artísticas y sociales prospera cuando se suman miradas diversas que dialogan en busca de una comprensión integral.

Tal vez, al terminar estas páginas cada uno encuentre, no solo respuestas a preguntas sobre la estética, la política o la cultura, sino también nuevos interrogantes que animen a proseguir la investigación y el debate en torno a las artes populares españolas contemporáneas. En última instancia, la pretensión de este libro es sembrar la curiosidad, y el espíritu crítico, fomentar la colaboración, señalar que el cómic, lejos de ser una manifestación cultural menor, constituye un lenguaje excepcional para el siglo XXI. Su fusión de contenidos, entre arquitectura e imagen, le otorga una plasticidad incomparable, a la par que su potencial popular lo convierte en un medio de gran alcance social. Esa capacidad de entrelazar profundidad estética y accesibilidad masiva es, en cierto modo, lo que llevó a la concepción del espacio y sus usos, y a las revistas para adultos y las arquitecturas de entre los años 1950 y 1980, a sacudir los cimientos de la cultura establecida; y hoy, heredamos esa energía rupturista y la proyectamos hacia el futuro, confiando en que las artes en general, y el cómic y la arquitectura en particular, seguirán siendo un espacio de diálogo, imaginación y crítica.

Muchas gracias por acompañarnos en esta travesía, y bienvenidos a la lectura de los capítulos que conforman este Tercer Volumen de la Trilogía *Claroscuros*. Esperamos que su contenido los sorprenda, los interroge y, sobre todo, los motive a seguir recorriendo las infinitas posibilidades de los diferentes dispositivos culturales y, por supuesto, de los dos volúmenes precedentes.

Que ustedes lo disfruten.

2. El cómic pop: orígenes y desarrollo en España

Miguel Peña Méndez
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Granada
amiguel@ugr.es

Ignacio Belda Mercado
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Granada
nachobelda@ugr.es

Sumario

- Presentación
- El pop: contexto cultural y marco conceptual
- La creación de una estética para el cómic pop
- Los artistas españoles
- Las editoriales
- Antecedentes, independientes y descendientes
- El fin del pop y el inicio de la (post) modernidad en España
- Referencias bibliográficas

2.1. Presentación

Es algo sabido que el Pop art tomó prestados muchos elementos del comic para incorporarlos al mundo del arte y de la práctica artística. Viñetas, bocadillos y onomatopeyas fueron elementos que se introdujeron en las obras de los artistas Pop. Mucho más desconocido o ignorado es el que el comic en esos mismos años se vio inmerso en una seria transformación y que, retroactivamente se inspiró en el nuevo estilo artístico para adaptarlo a sus obras. Inicialmente procedente de Francia se extendió por todo el mundo, también en España donde grupos artísticos y dibujantes profesionales hicieron su particular traducción. En este estudio se hace un repaso por los orígenes de esta contribución pormenorizando autores, obras y editoriales.

2.2. El pop: contexto cultural y marco conceptual

El Pop es un movimiento caleidoscópico y tiene muchas acepciones: a nivel social puede ser un movimiento cultural colaborativo, para el arte puede ser una estética, para la música un género y filosóficamente puede también ser visto como una revuelta ante las utopías que hasta entonces habían regido la Modernidad, entendida como algo que iba en contra del sentir popular y por tanto el inicio de la Posmodernidad.

En el contexto artístico visual, uno de los más famosos representantes del Pop art sería Roy Lichtenstein, un artista estadounidense que se dio a conocer inicialmente

por la utilización de viñetas tomadas de cómics de otros autores, y que él transformaba en lienzos pictóricos. Junto a él otros artistas del Pop también desarrollaron estrategias parecidas, por lo que siempre se ha considerado la existencia de una influencia importante del cómic en las artes plásticas del Pop (Peña Méndez: 2022, pp. 134-136).²⁴ Ahí tenemos, entre otros y a nivel internacional, a Andy Warhol, Mel Ramos, Öyvind Fahlström, Erró o Hervé Télémaque. Este capítulo sin embargo se va a dedicar a ver el otro lado, es decir a descubrir a los artistas que desde el cómic asumieron y desarrollaron esta nueva estética autónomamente o se inspiraron en otros artistas Pop.

Desde mediados de los años 50 del siglo pasado hasta finales de los años 70 se van a producir en la sociedad occidental una serie de movimientos socioculturales asociados que van a ir configurando lo que podemos considerar una genérica Cultura Pop. Entre ellos, en primer lugar encontramos a la Generación Beat, compuesta principalmente por poetas norteamericanos, con Ginsberg o Kerouack al frente, y con obras emblemáticas como *Aullido* (1955) o *En el camino* (1957), respectivamente; el Situacionismo expandido por Europa a través de la *Internacional Situacionista*, un proyecto práctico de transformación revolucionaria de la sociedad desde dentro y a partir de la vida cotidiana, cuyo líder Guy Debord escribiría *La sociedad del espectáculo* (1967); la Contracultura, término acuñado por el historiador estadounidense Theodore Roszak en su libro *El nacimiento de una contracultura* (1968); el Movimiento Hippy que se desarrollaría desde California y se expandiría por todo el mundo, edulcorándose comercialmente en lo que se vino a llamar lo Ye-yé, y que plásticamente tendría su visualización en la Psicodelia. Por otro lado, tendríamos de forma casi paralela y en algunos momentos casi coincidentes, el Underground un movimiento de mayor arraigo cultural en el tiempo y al que podríamos ver desembocar en un proceso desintegrador en el posterior movimiento Punk ya bien entrados los ochenta.

En todo ese breve arco temporal iban a cambiar muchas cosas. Entre ellas el cómic, al cual se le iba a descubrir un potencial de impacto que había que tener en cuenta, pasando de ser un producto dirigido casi exclusivamente a la infancia y la adolescencia, a un medio de expresión personal, ideológico y hasta revolucionario.²⁵ Así pasó de padecer una persecución y un intento de control por parte del poder (las legislaciones alrededor de las publicaciones juveniles se dieron justamente los años previos) a ser un ámbito de expresión más personal, como un medio artístico con todo lo que ello supone de libertad de expresión, por lo que acompañó a todos esos movimientos de una manera singular. (Fernández Sarasola, 2019, pp. 79-87) Así encontramos dentro de los movimientos mencionados los cómics realizados por Joe Brainard al alimón con poetas Beat, los *comix* de Robert Crumb, las publicaciones situacionistas con sus subversivas viñetas o la psicodelia secuencial de Víctor Moscoso, por poner unos pocos ejemplos. El perfil del cómic

²⁴ Una relación de exposiciones donde se han reunido obras de diferentes artistas influidos o inspirados por el cómic la podemos encontrar en este texto sobre las exposiciones de cómics.

²⁵ Tanto es así que se puede hablar de un comic distinto a partir de esos años (cfr. Mazur y Danner, 2014).

se va a transformar en un variado panorama de expresión artística, híbrido entre la literatura y las artes visuales.

La expresión plástica del Pop se iba a definir a partir de una serie de categorías estéticas que estaban en contra de los preceptos de la Modernidad (caracterizada por conceptos como los de originalidad, profundidad conceptual, austeridad formal, seriedad). Estas otras categorías ya existían, aunque anidaban dentro de ella agazapadas en una genérica cultura popular y sin consideración artística.²⁶ Así categorías como lo kitsch, lo camp, lo folk, lo retro y lo naif van a nutrir esta nueva estética popular con una serie de características formales que podemos resumir en: una simplificación de las imágenes a un sencillo esquema lineal; un recargamiento cromático a través de fuertes contrastes de color; la incorporación de temas melodramáticos, ingenuos, pícaros o decididamente picantes, así como el reciclado o reutilización de imágenes, el uso recurrente a la cita proveniente de fuentes diversas, especialmente de los medios de masas (cine, novelas baratas, televisión, el mundo del espectáculo, la radio, la música de moda, y cómo no, del cómic).

La estética del Pop sin embargo podríamos decir que, aunque se configura de forma colectiva a través de una multitud de agentes, es gracias a tres o cuatro grandes artistas los que la definirán como tendencia internacional reconocible. De entre todos los artistas que participaron en la configuración de la imagen plástica y estética del Pop Art podemos arriesgarnos a destacar como decisivos a Peter Max (cartelista y diseñador gráfico), Roy Lichtenstein (pintor y escultor), Heinz Edelmann (ilustrador y diseñador de personajes de animación), y junto a ellos como gran instigador estará Richard Hamilton, una de las cabezas visibles de lo que fue el *Independent Group* de donde saldría la seminal exposición *This is tomorrow* (Whitechapel Art Gallery de Londres, 1956), y donde definiría las características que debían tener las obras pop: un producto popular, transitorio, prescindible, de bajo coste, fabricado en serie, juvenil, ingenioso, sexy, atractivo, sorprendente y un negocio a gran escala.

2.3. La creación de una estética para el cómic pop

Aunque el mundo del cómic es por su propia esencia y desde sus inicios algo Pop ya que reunía todas las características antes mencionadas, estaba a la espera de que llegara el momento adecuado en el que se configurara como una cuestión identitaria y que se consolidara a niveles visuales como algo reconocible. Si bien el punto de partida lo darían los artistas plásticos antes mencionados, pronto se produjo la sinergia suficiente para que el cómic se sumara a ella al igual que hizo el mundo de la moda, la publicidad o el diseño. La cuestión era encontrar el reconocimiento de un sentido identitario que lo hiciera reconocible como tal. Y así pasó con el cómic de las aventuras de una desinhibida heroína galáctica llamada *Barbarella*, dibujada por un joven Jean Claude Forest y publicada desde la

²⁶ El conocido artículo de Clement Greenberg titulado «Vanguardia y kitsch» (publicado inicialmente en 1939), sería una de las primeras advertencias a la Modernidad sobre los peligros de un arte popular opuesto a un arte de vanguardia.

primavera de 1962 en una pequeña revista para hombres: *V- Magazine*. Este personaje no tuvo gran repercusión hasta que dos años después Eric Losfeld, un controvertido editor belga radicado en París, le propuso recopilarlas en un álbum logrando ahora bastante escándalo y repercusión social en Francia. Sin embargo, la fama mundial le llegaría en 1967 con la producción cinematográfica dirigida por Roger Vadim, protagonizada por Jane Fonda y producida por Dino de Laurentis; es decir con todos los mimbres para lograr repercusión internacional.

A nivel estilístico Forest como dibujante era bastante limitado, sus dibujantes de referencia eran Alex Raymond (*Flash Gordon*) y Phil Davis (*Mandrake*) pero lejos de poseer su virtuosismo. Así su tipo de dibujo estaba más enlazado con el pasado que hacia la búsqueda de nuevos horizontes gráficos. Sin embargo, la edición en álbum iba a aportar algo novedoso: tanto la primera como la segunda edición, en tapa dura con sobrecubierta, mostrarían un primer plano de la protagonista (rostro y pecho) al modo en el que Lichtenstein pintaba sus cuadros, ampliando de manera simulada la mecánica de los puntos Ben-Day que se utilizaban en imprenta para colorear los cómics. Su interior estaba sólo iluminado por una tímida bicromía, cambiante en cada capítulo a pálidos verdes, naranjas, violetas y azules. En la edición de 1968, se hace un diseño más barato, abandonando la tapa dura y cambiando la portada por un fotograma de la película recientemente estrenada. La última edición de Losfeld en 1974, remontando las viñetas y en formato bolsillo (en *Le libre de poche*), es un último intento por aprovechar su tirón comercial, convirtiéndolo en mero producto.

Por su parte la producción cinematográfica sí que gozó de un diseño de producción más caracterizado, es decir Pop. La cartelería con ilustración de Robert McGinnis, el diseño de vestuario de Paco Rabanne y el erotismo que tanto ensalzaría la prensa, indicaban nuevos derroteros que Forest solo llegó a dejar indicados en sus dibujos. La Barbarella de Forest tuvo en el erotismo su motor principal hacia lo Pop²⁷, sin una apuesta estética concreta que la acompañara, sino como simple objeto comercial. Es por ello por lo que cada una de las ediciones tuviera “correcciones” o variantes graficas en la desnudez mostrada. Sin embargo, el contexto crítico y los primeros estudiosos sobre cómic pusieron a Barbarella en el disparadero de la nueva corriente artística: el Pop Art. (Ilust.1).

²⁷ Tenemos que recordar lo sexy como carácter pop y tener presente que esa época era la de la revolución sexual. (Cfr. Perucho, 1968).



Ilustración 1. J-C. Forest confrontando su Barbarella y el pop art. Publicidad con la repercusión crítica de Barbarella

Pero habrá que esperar a 1966 para que Guy Peellaert, un belga recientemente regresado de Estados Unidos donde había descubierto el Pop art, le presente a Losfeld unas páginas de un cómic que tiene en marcha sobre un guion de Pierre Bartier: *Les aventures de Jodelle*. Esta sí que se puede decir en plenitud que fue la primera vez que se muestra un estilo distinto, un estilo de dibujo pop, con temas pop, y desarrollo pop. Dos años después, en 1968, Losfeld le publicará otro álbum (esta vez con guion de Pascal Thomas) titulado *Pravda, la survivreuse*, prepublicado serialmente en la revista satírica *Hara Kiri*. En estos dos álbumes las portadas también son relevantes. Mientras que la portada de *Jodelle* no es nada pop (salvo en la referencia *realista* a los dientes separados de la cantante en la que se inspiraba para la imagen de la heroína (Silvie Vartan), *Pravda* sí lo es, siendo reconocible también el modelo empleado, (la también cantante Françoise Hardy). (Ilust.2) Posteriormente seguiría publicando algunos cómics, cada vez más experimentales²⁸ hasta 1970, fecha en la que finalmente se pasó a la ilustración y a la pintura.

²⁸ Estas historietas fueron reeditadas posteriormente en 2018 en el álbum *The Game. Histoires 1968-1970*.



Ilustración 2. Portadas de las primeras ediciones de *Barbarella*, *Les aventures de Jodelle* y de *Pravda, la survivreuse*.

Junto con estas obras, también de Losfeld como editor, hay que destacar otras que también se enmarcarían dentro de la nueva estética pop: *Saga de Xam* de Nicolas Devil y Jean Rollin en 1967 y *Kris Kool* de Caza en 1970.²⁹ Alrededor de este fenómeno otras editoriales también se hicieron eco de la nueva tendencia, y así, **Michel Quarez** en 1967 dibujó las historietas de *Mod Love* para la editorial inglesa Western, escritas por Michael Lutin; la editorial de Jerome Martineau publicó *Ubu Land* de Jean Claude Quiniou y François Monet en 1968; en Italia edizioni MEB hizo una versión jodelliana titulada *Poppea*, dibujada por Marco Rostagno (firmada como Rostand) con guion de Polinsky y Ruttman; la editorial Casterman hizo lo propio en 1969 con *Les dossiers du B.I.D.E.* de Jean Yanne y Tito Topin, de los que publicó dos álbumes: *La langouste ne passera pas* y *Voyage au Centre de la C...ulture*; y finalmente, Nicole Claveloux que publicó en Inglaterra para la editorial Harlin Quist, *The Teletrips of Alala* en 1970, con guion de Guy Monreal.

2.4. Los artistas españoles

La llegada de esta tendencia a una potencia artística internacional como es España (aunque lamentablemente nunca con el suficiente impacto), fue pronta, sino simultánea o incluso anterior, y repercutió en todos los ámbitos artísticos. Y aunque aquí nos vayamos a centrar en el cómic, también lo fue evidentemente en las artes plásticas que lo acogieron de una manera muy particular, como no podía ser de otro modo dada la idiosincrasia y situación de político-cultural de aquellos momentos. Una etapa en la historia española de plena expansión y proyección internacional de la mano del denominado *desarrollismo* y *aperturismo* que desde los años 60 se produjo, y que permitió alzar la voz -de manera más o menos clandestina o apadrinada- frente a las directrices establecidas por los elementos más resistentes del régimen de Franco.

²⁹ Entre los cómics también publicados por Losfeld en 1966 habría que mencionar *Scarlett Dream* de R. Gigi y C. Moliterni y *Lone Sloane* de Philippe Druillet, pero que, si bien participan del ambiente pop, eran periféricos a su estética.

Además, se dio el fenómeno muy particular que desde dentro del ámbito artístico se iba a desarrollar un interés inusitado por el cómic y algunos artistas que empezaban sus carreras y que posteriormente serían importantes en el mundo del arte, realizaron obras utilizando este lenguaje para luego utilizarlo en sus obras plásticas más maduras de manera integrada.

Así pues, tenemos al grupo Estampa Popular que, desde inicios de los años 60, inician su producción inspirándose en el lenguaje secuencial de la cultura popular de los *Aleluyas* o *Cantos de ciego*. (De Haro, 2009) Este grupo fue articulándose progresivamente en distintos focos distribuidos por todo el país: Madrid (1959), Sevilla (1960), Córdoba (1961), Vizcaya (1961), Valencia (1964), Cataluña (1964) y Galicia (1968). Hay muchas obras interesantes para nuestro propósito, pero por citar algunas, destacaríamos, *La bomba ye-yé* de Josep Guinovart (1968), *El cartel del crimen* de José Antonio Alcácer (ca. 1970) o los *Calendarios* editados por Estampa Popular de Valencia en los años 1966, 1967 y el ya definitivamente pop de 1968 en el que participaron entre otros el Equipo Realidad. (Ilust.3)



Ilustración 3. *La bomba ye-yé* de Guinovart, *El cartel del Crimen* de Alcácer y la portada del *Calendario 1968* de Estampa Popular de Valencia.

Este grupo formado por Jorge Ballester y Juan Cardells, por su parte también realizaron sus primeras incursiones artísticas muy en relación con el cómic, utilizando tanto apropiaciones tipo Lichtenstein, como en proyectos propiamente de cómic como fueron *El Poema del Cid* o *Francisco de Goya*, todavía de un estilo realista, pero que darían un salto estilístico cualitativo totalmente pop con el proyecto de *Goddy Rampt contra los vampiros /Coágulos y sanguijuelas*, que se inició a impulso de la Editorial Difusora de Cultura en 1969 pero que finalmente no pudo culminarse. (Gandía Casimiro 1993).

Igualmente, el Equipo Crónica (Rafael Solbes, Manolo Valdés y Juan Antonio Toledo) también desarrollaron estrategias creativas similares a los anteriores y propusieron *Las aventuras de Torpex*, otra iniciativa fallida en su publicación final que dibujaron en 1967 y que combinaron junto a su conocida obra gráfica y pictórica en la que mezclaban apropiaciones de personajes de cómic y la utilización de los recursos narrativos del cómic (viñetas, bocadillos...). (Llorens, 2015) (Ilust.4)



Ilustración 4. Páginas de Goody Ramp (Equipo Realidad) y Torpex (Equipo Crónica).

Unos años más adelante, en 1974, Herminio Molero alargaría esta tradición con *Las aventuras de California Sweetheart*, un cómic muy pop de un estilo muy naif, reconvirtiéndose posteriormente en pintor de una estética pop pero muy conectada con la posterior movida madrileña.

Ya en el terreno del cómic profesional vamos a encontrar una serie de dibujantes que no tendrán nada que envidiar a la labor realizada en Francia, ya que incluso fue reconocida su labor pionera tanto por los especialistas como por los editores. Así por ejemplo Enric Sió, un autor reconocido entre los grandes del cómic mundial, siendo premiado en el *Salón de Lucca* en 1969 y con el *Yellow Kid* en 1971. Su nombre empezó a ser famoso tras unos inicios convencionales en la profesión como dibujante de agencia, siendo en 1967 cuando dibuja por encargo de la revista *Oriflama*, *Lavinia 2016* o *la guerra dels poetes*, con guion de Emili Teixidor, una divertida crítica satírica de la vida cultural y política catalana de la época. Ese mismo año también realiza unos cómics revolucionarios titulados *Nus* y *Sorang*, promovidos por la editorial Salvat, ya con una estética pop muy reconocible. En 1969 empieza a dibujar sus series *Aghardi* y *Mara* para el mercado italiano (después recopilados en álbum), y a partir de 1970 la serie *Mis Miedos* para la editorial Buru Lan (revista *Drácula*). (Ilust.5)



Ilustración 5. Evolución gráfica de Enric Sió en sus obras *Lavinia 2016* (1967), *Nus* (1968) y *Mis Miedos* (1971).

Otro dibujante a reseñar va a ser Alberto Solsona, un artista todoterreno que coincidiría con Sió en la revista *Drácula*, donde publicó la serie *Agar-agar* (con guion de Sadko, seudónimo de Luis Gasca), en la cual se desarrollaban aventuras entre la ciencia ficción y la fantasía con un estilo muy cercano a la psicodelia. También haría *Cartulino* y *Arturito King* para la revista *Strong* de la editorial Argos Juvenil (Ferrer, 2016, pp. 45-47), de carácter más infantil pero igualmente cercanos a esta estética pop, cosa que combinaría con su obra como artista plástico donde, antes de asentarse como pintor abstracto, tuvo una etapa principalmente en su obra gráfica de estilo pop con muy buen nivel. (Verdú Schumann, 2013)

Tanto Esteban Maroto con *Wolf*, como José María Beá con *Sir Leo*, también cultivaron al amparo de la revista *Drácula* un dibujo pop muy interesante, combinando la fantaciencia por parte de Maroto como el estilo retro y el collage como herramientas de trabajo por parte de Beá.

Pero el culmen del cómic pop español va a ser Miguel Calatayud, autor reconocido mundialmente, que, con sus dos álbumes iniciales, *Peter Petrake* y *Los 12 trabajos de Hércules*, va a marcar nuevos y originales rumbos al cómic, ambos publicados por la revista *Trinca* (Editorial Doncel). En 1979 dibujaría adaptaciones al cómic como *La Máscara de la Muerte Roja* (Edgar Allan Poe), *El Extraño Planeta* o *La Gallina de los Huevos de Oro* para la editorial ESCO. Posteriormente se mantendría fiel a este estilo a lo largo de su brillante carrera. (Calatayud, 2021)

Finalmente, y a nivel anecdótico, habría que mencionar a Antonio Hernández Palacios, otro clásico del cómic, quien tras su paso por el mundo de la publicidad decidió reintroducirse en el mundo del cómic. Para ello, como carta de presentación, ofreció a la editorial Doncel para su revista *Trinca* tres posibles series: *Manos Kelly*, *El Cid* y *Nuri Eva*. Las dos primeras fueron aceptadas y lograron gran éxito, pero la más pop de todas, *Nuri Eva*, quedó reducida a las dos páginas de prueba, testimonio de la moda de toda una época. (Martínez, 2016) (Ilust.6)

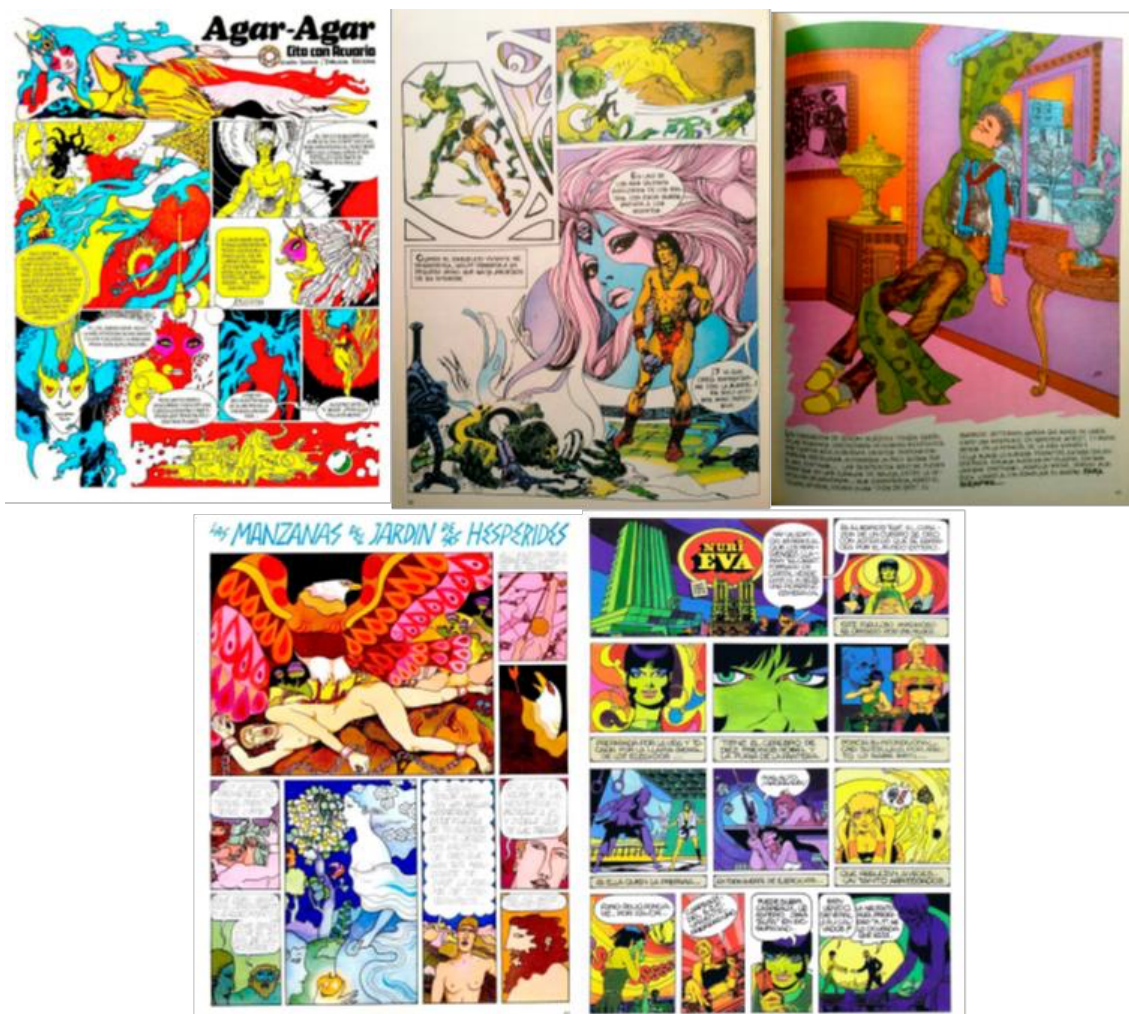


Ilustración 6. Páginas de Agar-Agar de Solsona, Wolf de Maroto, Sir Leo de Beá. Los 12 trabajos de Hércules de Calatayud y Nuri Eva de Hernández Palacios.

2.5. Las editoriales

Estos autores pudieron desarrollar su trabajo gracias a una serie de nuevas editoriales que deseaban, frente a lo que era el cómic convencional en editoriales clásicas como Bruguera o Valenciana, dar nuevos aires a este tipo de publicaciones. A parte de las ya mencionadas, entre ellas habría de destacar la Editorial ESCO S.L. Un sello editorial que publicó tebeos entre 1976 y 1980. Sus siglas hacían referencia al Centro Internacional de Estudios para la Escuela y la Comunicación. Sus publicaciones tenían un propósito y diseño pedagógico, tratando de usar de manera muy moderna la historieta como herramienta para la educación. Entre sus publicaciones de cómic se encuentran la revista *El Acordeón* (1976, con sesenta y dos números), *La Matraca* (1976, con tres) y las colecciones de álbumes *Historias Fantásticas* (1978, con dos volúmenes), *Grandes Aventuras* (1979, con seis) y la colección ¡VIVA...! (1979, con otros seis).

Entre sus autores destaca Fernando Bayona quien en 1979 publicaría con ellos el álbum *La Gran Guerra*, o *Robin Jo*, un curioso personaje ya que, aunque dirigido a un público infantil poseía unos tintes claramente políticos en consonancia con los

revueltos tiempos de la Transición Democrática en España. También con la revista *Trinca* publicó el álbum *Las Máquinasss...* bajo la firma de Fernand.

Otros autores que van a complementar la nómina de la editorial van a ser Federico Delicado con divertidas historietas pop como *Los dos profesores* y *Don Leoncio Poncio* y Ángel Esteban con *El tesoro del Capitán Jack* (álbum) y otras historietas cortas de carácter histórico como *Gilgamesh*. Otros dibujantes de vida editorial mucho más breve fueron Nino Velasco, que publicaría en el álbum *Viva el Misterio*, así como un álbum en solitario en la colección *Grandes Aventuras* titulado *Los misterios de Pifo y Pife*; Sánchez Muñoz, un desconocido autor que publicó un álbum casi en solitario dentro de la colección VIVA, *Viva la Fantasía*, con las aventuras de *Lorenzo el Terrífico*, y Eudaldo Lorenzo (con *Aventuras de Cósmico* en el álbum *Viva el humor*).

Finalmente, en este repaso de autores menores, también debería constar José María Gimeno que publicó *Cita en el Museo* (1979), un curioso álbum producido y editado por Unicef, con guion de Antonio Malonda y Clemente Rodero, de carácter divulgativo de introducción juvenil al mundo del arte, envuelta en características culturalistas y de una estética pop muy próxima a la de los franceses Topin y Yanne en sus *Aventures du B.I.D.E.* antes citadas.

También es de destacar la Editorial Magisterio Español que publicó la revista *Piñon*, quizás la más longeva (de 1968 a 1979) con 103 números y las ya mencionadas revista *Trinca* de Editorial Doncel (de 1970 a 1973) con 65 números, y la revista *Strong* de Ediciones Argos Juvenil (de 1969 a 1971) con 90 números, las cuales albergaron también a muchos dibujantes e ilustradores que se dejaron llevar por la estética pop en algunos de sus trabajos.

2.6. Antecedentes, independientes y descendientes

Junto a todos estos autores, editoriales y publicaciones siempre hay autores que son versos sueltos. Estos podemos distinguirlos en tres tipos. Los antecedentes, como Gabriel (Gabi) Arnao, con un álbum portentoso como *El cubil de las brujas guapísimas* (Doncel, 1975) y las divertidas aventuras de un personaje como *Sherlock López*, y también Serafín (Serafín Rojo Caamaño), cuya *Carmen Underground* (Gisa, 1974) marca un hito como genuino cómic pop “cañí”.

Entre los que podemos llamar independientes -tan independiente que solo está él- mencionar a un artista sobresaliente llamado Juan Carlos Eguillor, creador de *Las aventuras de Mary Aguirre*, personaje que desde 1968 se publicaría semanalmente en el periódico *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, así como de otros emblemáticos personajes como *Tartarela*,³⁰ *Mari España* y *Miss Martiartu*. Pero si de entre toda su producción hemos de destacar alguna por encima de todas como eminentemente pop, tal vez *Las aventuras de Sandalia Upon-Avon* sería la indicada:

³⁰ Publicada en la revista Nuevos Fotogramas, nótese la referencia a Barbarella, siendo la desinencia -ella utilizada frecuentemente por muchos autores para sus personajes en el panorama del cómic mundial (Uranella, Dracurella...)

una historia con muchos cantantes de la época y con **José María Iñigo**³¹ como personaje invitado, publicada semanalmente desde noviembre de 1969 hasta abril de 1970 en la revista *Mundo Joven* que se completó con *Que camp era mi madre* de mayo a junio del mismo año, también en la misma revista.

Un último grupo sería el de los descendientes, autores ya epígonos hacia un pop nuevo, en transición o transformación que en España se traduciría hacia un cómic más *underground* y personal. Dibujantes como **Herikberto** (Heriberto Muela Quesada), que publicaría principalmente en la revista *Rambla* coloridas historietas de un pop muy particular y expresionista; un **Luis Royo** inicial antes de pasarse a la ilustración fantástica³², o un versátil Miguel Gallardo, representante de un cómic más *underground* pero que a lo largo de su carrera dio reflejos poperos muy frescos y desenfadados, especialmente relevantes en el álbum *Héroes modernos* y en sus publicaciones tempranas en las revistas *Ajoblanco* y *Disco Express*. (Flórez Gallardo, 2006).

2.7. El fin del pop y el inicio de la (post) modernidad en España

Así acaba un periodo de exploración y experimentación con fecha de caducidad. Unos años, los sesenta y los setenta en que parecía que todo era posible o, simplemente, que había nuevas posibilidades para el comic. A partir de la segunda mitad de los años setenta, tras la muerte de Franco y el inicio de la Transición, se abrieron las compuertas para la edición de autores hasta entonces casi desconocidos en nuestro país, donde solo se había publicado en 1973 la antología *Comix Underground USA* apadrinada por Chumy Chúmez en la editorial Fundamentos y a la que se sumaría a partir de 1974 las publicaciones de Producciones editoriales con la revista *Star* a la cabeza. Robert Crumb, Gilbert Shelton y toda la nómina del *underground* americano y europeo empezó a llegar a nuestros quioscos y librerías. Esto cambió el panorama considerablemente, abriendo nuevos derroteros a temáticas y estilos diversos, especialmente a la denominada “línea chungu”, representada por algunos autores de la revista *El Víbora*; frente a la “línea clara” (cuyo modelo sería *Tintín* de Hergé), representada por la revista *Cairo*, que publicaría a sus modernos representantes, asociados *aparentemente* a un tipo de cómic más infantil, entre los que se contaban Yves Chaland, Floc’h, o Joost Swarte y en España, Mique Beltrán o Daniel Torres.

Por otro lado, el cómic clásico de aventuras se había transformado a un comic de autor, con unas temáticas más adultas, cuyo punto de arranque estaría principalmente en las aventuras de Corto Maltés, cuya historieta inicial, *La balada del Mar Salado*, de Hugo Pratt es un hito imprescindible. La llegada de la *Nouvelle Bande Dessinée* procedente de Francia con autores como Moebius, Jacques Tardí, Enki Bilal o François Bourgeon, junto con nuevos autores italianos como Milo

³¹ Periodista español muy famoso en aquellos años y actor en una de las películas más pop de nuestro cine: *Un, dos, tres... al escondite inglés* (1970) de Iván Zulueta.

³² Puede verse una recopilación de estos trabajos más pop publicados previamente en revistas, en Royo y Altarriba, 2011.

Manara, Sergio Toppi, Dino Battaglia y compañía hicieron el resto. Todos estos autores sepultaron las contribuciones sobre las que hemos tratado aquí, para adentrarnos en una balbuciente (post) modernidad española. Editoriales como Nueva Frontera con las revistas Blue Jeans, Totem y Bumerang, o Toutain editor con revistas como 1984, Creepy o Vampirella así como con la publicación de las obras de Richard Corben, entre 1977 y 1979 empezaron a importar a esos nuevos autores, de una modernidad nueva. Tal fue la avalancha de nuevos autores que no hay que olvidar que en España no se ha publicado el álbum de *Barbarella* ¡hasta 2023!³³ *Jodelle*, *Pravda* y todos los demás grandes hitos del comic pop que hemos comentado al comienzo de este texto siguen siendo inéditos en nuestro país. A partir de los ochenta el comic español va a desarrollarse enormemente a través del *boom* de las revistas, un fenómeno que ya se nos escapa de los límites de nuestros propósitos. (Vilches, 2018).

En resumen, en estas páginas hemos querido acercarnos al análisis de cómo el movimiento Pop, con sus raíces profundamente arraigadas en un contexto cultural y artístico revolucionario, influyó significativamente en el desarrollo del cómic globalmente y en particular en España. Desde sus inicios influenciados por el arte plástico de figuras como Roy Lichtenstein y la incorporación de nuevas estéticas disruptivas por parte de los artistas del cómic, hasta la evolución y maduración de este medio como una forma de expresión artística y social, trazar un recorrido detallado por la sinergia entre el Pop art y el mundo del cómic. A través de la experimentación y el ingenio de artistas tanto españoles como internacionales, se muestra cómo el cómic se transformó en un vehículo de la estética pop, reflejando y a la vez cuestionando la cultura de masas y la sociedad de consumo. Este análisis intenta subrayar la importancia de los estudios sobre el cómic dentro de los que deberían hacerse sobre el arte pop, no solo como una retrospectiva de su evolución estilística y conceptual, sino también como un reconocimiento de su impacto y relevancia en el panorama cultural contemporáneo, abriendo así nuevas vías de investigación y apreciación artística.

2.8. Referencias bibliográficas

- CALATAYUD, Miguel (2021) *Miguel Calatayud: constancia de imágenes y pesquisas. Una conversación con Carlos Pérez*. Pontevedra, Kalandraka.
- DE HARO GARCÍA, Noemí (2009) *Estampa popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral consultable online).
- FERNÁNDEZ SARASOLA, Ignacio (2019) *El pueblo contra los cómics. Historia de las campañas anticómic (de Norteamérica a Europa)*. Sevilla, ACyT ediciones.
- FERRER, Rai (2016) *La aventura de Strong: historia de una revista juvenil de culto*. Barcelona, Continuará comics.
- FLÓREZ GALLARDO, Florentino (2006) *Com ser Gallardo. Historietes i il·lustracions 1976-2006*. Palma de Mallorca. Ajuntament de Palma de Mallorca / Casal Solleric, 2006.

³³ Aunque sí se publicaron fragmentos por parte de Toutain editores en su *Historia de los Comics* (Gubern, 1982, pp. 653-660) y en el único número de su efímera revista teórica *Fan Comics* de 1985.

- FOREST, Jean-Claude (2023) *Barbarella*. Palma de Mallorca, Dolmen.
- GALLARDO, M. y VIDAL FOLCH, V. (1998) *Héroes modernos*. Barcelona, Glenat.
- GANDIA CASIMIRO, J. (1993) «Hoy tengo una duda: quizá no eran ellos quienes pintaban, sino que lo hacían sus imágenes», en *Equipo Realidad*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, pp. 8-21.
- GREENBERG, Clement (2002) «Vanguardia y Kitsch» en *Arte y Cultura*. Paidós, Barcelona, pp. 15-33.
- GUBERN, Román (1984) «Nacimiento del comic adulto en Francia» en COMA, Javier, *Historia de los comics* (volumen 2), Barcelona, Toutain editor, pp.645-660.
- MARTINEZ, José E. (2016) «Nuri Eva. El proyecto desconocido de AHP» en *Hernández Palacios, Antonio. Épica y corazón*. S. l. Ponent Mon, pp. 216-219.
- LLORENS, Tomás. (2015) «Catálogo. Estampa Popular de Valencia y los comienzos del Equipo Crónica», en *Equipo crónica*. Bilbao. Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp. 43-99.
- MAZUR, Dan y DANNER, Alexander (2014) *Cómics: una historia global, desde 1968 hasta hoy*. Barcelona, Blume,
- PEELLAERT, Guy, DEVAUX, Alexandre, PEELLAERT, Orson (2018) *The Game. Histoires 1968-1970*. París, Prairal.
- PEELLAERT, Guy, BARTIER, Pierre, PEELLAERT, Orson. (2013) *The Adventures of Jodelle*. Seattle, Fantagraphics,
- PEÑA MÉNDEZ, Miguel (2022) «Las exposiciones de cómics. Historia y contexto global», *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 18, especialmente en las páginas pp. 134-136. (revista online)
- PERUCHO, Joan. (1968) *La sonrisa de eros*. Barcelona, Taber.
- ROYO, Luis y ALTARRIBA, Antonio (2011) *El paso del tiempo*, Barcelona, Norma.
- VERDÚ SCHUMANN, Daniel (2013) «La pintura de Alberto Solsona: el placer de la revelación». *Alberto Solsona* [exposición en MACBA]. Madrid, Fundación Almela-Solsona, pp. 11-57.
- VILCHES, Gerardo (coord.) (2018) *Del boom al crack: la explosión del comic adulto en España: (1977-1995)*. Barcelona, Diminuta.

3. La construcción de universos en *Las aventuras del capitán Torrezno* de Santiago Valenzuela

Lieve Behiels³⁴,
KU Leuven
lieve.behiels@kuleuven.be

Sumario

Introducción
Macromundo y micromundo
Urbicanda
Coda: The Silence of Ani de Francis Alÿs (2015)
Bibliografía

3.1. Introducción

El primer volumen de *Las aventuras del capitán Torrezno Horizontes lejanos*, empieza cuando el personaje epónimo se despierta con una jaqueca espantosa en un paisaje desértico sin saber cómo llegó allí, cuando sus últimos recuerdos conscientes le sitúan frente a la tele en su casa (*HL* 11)³⁵. Ya tenemos frente a frente los dos espacios presentes en el venerable esquema mítico de la aventura del héroe: el cotidiano y familiar y el mundo desconocido en el que el héroe se verá sometido a varias pruebas³⁶. En la serie de Valenzuela, el mundo conocido es un barrio popular de Madrid, cuyo epicentro es un bar llamado Denver, desde el que se accede a un universo alternativo fantástico. Cómo atravesó el umbral que separa ambos mundos, es decir cómo llegó al mundo fantástico en el que se desarrollan sus aventuras, seguirá siendo un enigma para Torrezno hasta el tomo 11 de la serie, titulado *Anamnesis* (2023).

Lo que nos proponemos es presentar cómo se enfoca la creación de universos en el primer episodio, *Horizontes lejanos* (2002) y el séptimo, *Plaza Elíptica* (2010, Premio Nacional del Cómic), porque son los volúmenes en los que esta temática es

³⁴ Nota de la editora: Ver la interesantísima primera colaboración de la profesora Behiels en una de las sesiones telemáticas del laboratorio “Locuras en la plana fija”, liderado por las profesoras Diana Castilleja, y Tania Pérez. Agradecemos especialmente a Diana que nos pusiera en contacto con esta magnífica y generosa mentora. Canal Proyecto Claroscuros (2023) Lieve Behiels expone “La literatura mundial en la novela gráfica española actual” 2023, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hwZu8Yw7uR4>

³⁵ A fin de no multiplicar las referencias, referimos a *Horizontes lejanos* mediante la abreviatura *HL* y a *Plaza Elíptica* con *PE*, añadiendo la(s) página(s).

³⁶ El estudio pionero en la materia es *The Hero with a Thousand Faces* de Joseph Campbell (1949).

más prominente³⁷. Esta ponencia seguirá un recorrido personal y asociativo. La presencia en la serie de Torrezno de la imaginaria ciudad de Urbicanda nos permite relacionar el cosmos de Valenzuela con el de *Les cités obscures* (1983-2023) de los belgas Benoît Peeters y François Schuiten, de modo que en un segundo movimiento intentaremos destacar con más nitidez las características de la serie de Valenzuela gracias a la comparación.

Para terminar, observamos cómo la fascinación por el declive de antiguas arquitecturas no solo inspira a los historietistas, sino también a artistas visuales como Francis Alÿs en *The Silence of Ani* (2015) sobre la ciudad abandonada de Ani en la frontera entre Turquía y Armenia.

3.2. Macromundo y micromundo

La creación de mundos alternativos es un ingrediente fundamental de la ficción de fantasía y cuenta con casos famosos como *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll y no cabe ninguna duda de que en este como en otros casos, como el de *Los viajes de Gulliver* de Swift, se realiza la conexión con el mundo real al modo alegórico y satírico (Hunt & Lenz 2001: 24). Aunque a la hora de poner etiquetas genéricas a los cómics siempre es recomendable cierta reserva, se podría aparentar la serie de Torrezno no solo a la categoría de los cómics de superhéroes sino también a la de los cómics de mundos paralelos (Lefèvre, 2003: 13). La creación de geografías alternativas es común en los universos superheroicos, tanto en el cine como en el cómic, y a veces da lugar a obras «de referencia» como el *Marvel Atlas* (Hoskin 2008) y el *Marvel Atlas Project* en la red, que no solo informan sobre los lugares «existentes» donde han tenido lugar las aventuras y de donde son originarios los personajes sino también sobre los lugares surgidos de la imaginación de los guionistas (Dittmer, 2014 17). De entrada ya podemos afirmar que la distinción entre lugares reales e inventados no es una prioridad en la serie de Valenzuela.

En el primer álbum de la serie, Torrezno se encuentra de repente en un mundo que no entiende, que no consigue situar ni en el espacio ni en el tiempo, aunque esté conectado a lo que recuerda de su entorno madrileño, entre otros gracias a unos objetos sobredimensionados como un billete de cien pesetas tamaño bandera (*HL*, 21) una mesa destartalada con una pata mal reparada que recibe el nombre de ‘columna sesgada’ (*HL* 61), o la imagen proyectada de un carné de identidad a nombre de un tal José Hilario Viñeiredo (*HL*, 113), venerado como un dios en la ciudad de Deneim adonde Torrezno se encuentra transportado. El propio Torrezno tiene flashes de recuerdos a sus pasos por un bar popular llamado Denver. Además, la narración alterna viñetas situadas en el mundo de la aventura con otras de la calle del bar Denver, lo que conecta ambos mundos (*HL*, 110-113).

³⁷ En el segundo episodio, *Escala Real*, el tema de la creación del mundo es evocado en una página (Valenzuela 2023: 238). El tercero y el cuarto, *Limbo sin fin* y *Extramuros*, hacen hincapié en las propias aventuras de Torrezno. Al final de *Capital de provincias del dolor* figura otro relato de creación. *Los años oscuros* se centra alrededor de la figura de Torrezno, evocado por su pandilla.

Pero para conocer el origen del mundo fantástico tenemos que esperar el capítulo 4 que contiene el apartado titulado «Génesis», en el que vemos cómo el funcionario de Obras Públicas José Hilario Viñeiredo crea un mundo en miniatura en un sótano. De entrada queda claro el abismo entre sus ambiciones («¡El jardín terrenal! O el jardín del Edén, si prefieres. Pero no me voy a quedar ahí, tengo ya en mente una torre de Babel, el templo de Salomón, las pirámides... ¡La historia del mundo en ...», *HL*, 124) y su realización en la práctica, teniendo en cuenta su gusto mediocre y sus muy relativas habilidades para el bricolaje. Aun así, talla en un bloque de madera dos muñequitos que figuran la primera pareja y que, para su mayor extrañeza, cobran vida. El creador no aguanta el afán de autonomía de sus criaturas y termina por abandonarlos a su suerte. Pero en su ausencia el mundo que creó continuó desarrollándose. Años después vuelve a asomarse al sótano y descubre que se han creado varias ciudades pobladas por seres mínimos. Cuando se asoma a la ciudad en miniatura de Deneim, los habitantes reconocen en su figura gigantesca a su creador cuya imagen (en un gigantesco carné de identidad) figura en su templo. Decide volver a ocuparse de su mundo a fin de proporcionarle una edad de oro, pero su inmueble queda destrozado por una explosión de gas. José Hilario se desmaya y pierde la memoria. El álbum termina con la frase: «It's the end of the microworld as we know it» (*HL*, 162). Estamos, pues, en presencia de una recreación paródica del libro bíblico de la Génesis.

En *Plaza elíptica* el narrador introduce un plano más, en un nivel extradiegético, al inicio del álbum. Se trata de una discusión entre un maestro y un discípulo, llamado Estavante, en un apartado titulado «El cosmos, la gnosis, el logos», y que empieza así: «– ¿Qué forma tiene el mundo, maestro? – El mundo, según enseña la Gnosis, es cúbico (*PE*, 5). El diálogo que surge de esta tesis inicial ocupa 27 de las 50 primeras páginas del álbum. De la cosmogonía gnóstica se presta la distinción entre el verdadero dios escondido y el demiurgo que ha creado el universo físico. En el caso presente, José Hilario sería el demiurgo del mundo habitado por el maestro y el discípulo y pero a su vez creación de un ser superior, tal vez creado por otro por su parte. La creación sería una sucesión «de cubos concéntricos» (*PE*, 9). Continuando la serie hasta el infinito, el demiurgo José Hilario sería el último de la fila y «[su] mundo el último peldaño de lo existente» (*PE* 10). En la conversación desfilan las diferentes variantes sobre la cosmogonía gnóstica que se han dado en la historia de las religiones. Aunque no se pueda negar cierta coherencia a la argumentación seguida por el maestro, la seriedad del propósito queda socavada por la grandilocuencia excesiva y por la relación entre texto e imagen.

En efecto, debemos tener presente que maestro y discípulo no se dibujan, son meras voces. No llegamos a saber gran cosa sobre ellos: se encuentran en una celda en un monasterio sin especificar (*PE*, 46). Sus palabras no se insertan en las típicas burbujas sino en marcos rectangulares y la rotulación consiste en caracteres de imprenta en cursiva. La impresión que tiene el lector es que los cuadros de texto resultan como «pegados» encima de los dibujos, que concretizan las abstracciones del diálogo. No suele haber más de dos viñetas por página, lo que permite enseñar la actividad de los demiurgos en los distintos mundos cúbicos encastrados unos en otros. Así, los «peldaños de lo existente» no son meras metáforas, sino que se presentan como los peldaños de una escalera de piedra,

dibujados a plena página. La evocación grandiosa de las teorías cosmogónicas queda puesta en entredicho por el dibujo de una escalera empinada en cuyos peldaños vemos objetos banales sobredimensionados: un paquete de cigarrillos, un casete, un afilalápices, un lápiz, una goma, y abajo del todo un demiurgo sentado al lado de una minúscula torre de Babel al lado de un botón, con una cerilla y un sujetapapeles que sobrenadan en un charco (PE, 10).

Conforme avanza el diálogo, el razonamiento sigue meandros en los que todo lo que se ha afirmado vuelve a negarse. Se abandona la idea de que el mundo que comparten maestro y discípulo sea el último en la cadena del ser, ahora sería más bien «uno intermedio en esa serie infinita de fantasmagorías, uno cualquiera» (PE, 16). La representación gráfica ofrece una especie de sección transversal de un inmueble ruinoso con diversas plantas interconectadas por una escalera y una amenazadora serpiente, y debajo del nivel donde figura la torre de Babel se encuentra una especie de gigantesco sótano abovedado. Acto seguido se presenta otra cosmovisión según la cual existen siete niveles de realidad y Dios reside en el superior. Esta teoría queda ilustrada de dos maneras: una primera viñeta presenta una especie de pirámide azteca constituida de libros y otros objetos en la cima de la cual figura el personaje asimilado a Dios en el cómic. Y en una segunda representación vemos una construcción similar de piedra, rodeada de edificios modernos en cuya cúspide este mismo personaje se está tomando el aperitivo acostado en una tumbona (PE, 16-17).

El tema siguiente abordado en el diálogo es la suerte de las almas, lo que conduce a la teoría de la metempsicosis (PE, 18). El «portal místico» al que llegan las almas después de morir, la «ventana o abertura que nos da noticia de las cosas superiores» (PE, 19), no es más que el ventanuco rectangular que el lector de la serie conoce desde el primer álbum, y que conecta el sótano de José Hilario con la calle. Para atravesarlo las almas deben conocer el «verdadero nombre y contraseña de Dios» (PE, 21), de lo cual se ocupa la cabalística. La búsqueda del nombre de Dios queda ironizada por la figura de José Hilario buscando en la guía de teléfonos e intentando formar el nombre a partir de un montón de letras de madera que lo rodean (PE, 20-21).

Resulta que el maestro ha acabado por perder el interés en las disquisiciones cosmogónicas y confiesa que le tiene simpatía al demiurgo porque está solo:

Está perdido en un mundo que desconoce, pues solo el orbe minúsculo y plagario que ha creado con torpes manos es fruto de su vanidad o de su desesperación. La ancha habitación del Cosmos que habita, en cambio, le es tan ajena como a nosotros, pues no es obra suya, ni le pertenece en mayor medida que a ti o a mí. Vive sumido en el infinito juego de espejos del ser, y lo único que lo diferencia de nosotros es el tamaño, la escala. Y la diferencia de escala, como bien sabes, no es diferencia. No hay diferencia, en fin, porque el Demiurgo somos todos nosotros; igual que todos los mundos son el mundo y todos los estratos del ser son el Ser, pues el devenir es ciclo, y el tiempo simultáneo (PE, 34-35).

Este fragmento constituye un movimiento autorreflexivo en el que el cómic habla de su propia estructura. La segunda frase de la cita es una descripción apropiada

del mundo surgido del bricolaje de José Hilario. El macrocosmos y el microcosmos se mandan reflejos continuos a lo largo de la serie. Puesto que la diferencia de escala no es diferencia, el microcosmos y el macrocosmos se equivalen. No por nada el segundo álbum se titula, irónicamente, *Escala real*: en la cubierta aparece Torrezno montado encima de un camaleón entre hierbajos inmensos frente a una botella de ron que le supera en tamaño. El tiempo es simultáneo, sobre todo en el microcosmos en el cual los diferentes periodos históricos (Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, etc.) y sus tecnologías coexisten alegremente. Concluye el maestro que frente al río de la Vida y de la Muerte, lo que nos conviene es zambullirnos en él y nadar a la otra orilla. Esto es exactamente lo que hace Torrezno. Esta parodia de superhéroe se vale de su sentido común y de algunas habilidades técnicas básicas del siglo XX occidental, para sobrevivir y contribuir a la salvación de la fantástica ciudad de Deneim.

La imagen que acompaña la larga cita anterior muestra a José Hilario de pie, una serpiente amenazante enroscándose alrededor de su cuerpo. Este reptil, ya presente en viñetas anteriores, puede relacionarse con la serpiente del libro de Génesis y, de ahí, con la cosmogonía gnóstica. Lo que empieza como una segunda serpiente es el en fondo un farol que en vez de contener una lámpara, contiene un pequeño globo terráqueo, referencia a la creación de mundos central en la serie. Este farol queda asociado desde el inicio de la serie a la calle del bar Denver y al personaje que hace de Dios. La escena queda iluminada desde arriba por una pequeña bombilla, que constituye desde el primer álbum de la serie la única fuente de luz del micromundo. El personaje está con los pies en el agua, desde la cual se levantan unos seres anfibios, mitad humanos mitad animales, que no dejan de evocar las almas condenadas de las pinturas de El Bosco y sus seguidores. Al crecer, estas figuras se transforman en hombres y mujeres cada vez más altos, y que presentan todo tipo de fisonomías más o menos espantadas. Esta imagen compleja también figura en la cubierta de *Plaza Elíptica*. A continuación la narración nos lleva a una consulta psiquiátrica en un hospital cerca de la Plaza Elíptica, en la cual José Hilario intenta en vano recordar algo de su pasado.

El diálogo filosófico llega a su fin cuando el maestro explica que «todas las teorías sobre la naturaleza son meras aproximaciones» y que tanto vale pensar que «la condición primera del Ser es la inmutabilidad, la eternidad» como creer «que el cambio es todo», lo cual no es más que la tradicional oposición entre la teoría de la inmovilidad de Parménides y el «Panta rei» adscrito a Heráclito. El maestro concluye que la condición primera del Ser «es una mentira que esconde dentro de sí una verdad, como una caja dentro de otra más grande [...] O como los mismos cubos de los que empezamos hablando, los estratos sucesivos de lo creado» (PE, 49). Y así volvemos al principio. La serpiente se muerde la cola. La conclusión vuelve a ser otro comentario autorreflexivo sobre la serie:

Es, en fin, una verdad ficticia, o una ficción verdadera, una historia que se esconde dentro de otra, un relato en el que caben otros relatos, y nunca se llega a saber dónde empiezan unos y acaban otros, ni en cuál de ellos está la clave para comprender el conjunto. La solución, sin embargo, es sencilla: la clave está en

todos, simultáneamente, y en ninguno, porque no hay claves. No hay enigmas ocultos ni sentidos ulteriores. El sentido es siempre visible (PE, 50).

Se nos da aquí la clave de lectura de la serie: las historias se imbrican unas dentro de otras y no se trata de separarlas. No hay claves porque el sentido es siempre visible. Es la ventaja que tiene el cómic sobre el relato únicamente textual: la imagen puede representar sin tener que significar³⁸. La demostración de que los mundos narrativos se solapan se nos da en la imagen: la viñeta superior de la página con el texto que acabamos de citar muestra una inmensa cabeza-paisaje, con una ciudad en la punta superior del cráneo. Vemos cómo se desliza un avión que termina estrellándose en un campo, en la viñeta de abajo. Volvemos al micromundo que nos presentará el relato de un compañero de armas de Torrezno, el alférez Rainiero Rilke, Ramiro para los amigos³⁹. En un capítulo titulado «Muñecas rusas», como no podía ser menos.

3.3. Urbicanda

La geografía del micromundo de Valenzuela es ancha y variada: una mezcla alegre de lugares existentes e inventados. La toponimia parodia la de los atlas tradicionales y muchos ríos, mares, ciudades, países y desiertos con nombres a primera vista familiares no se encuentran en el mapa allí donde los esperaríamos. Cuanto mayores los conocimientos geográfico-históricos del lector, más diversión.

La ciudad de Urbicanda que será tomada pacíficamente, en el álbum *Plaza Elíptica*, por las tropas de Torrezno, entretanto promovido al rango de coronel, es ficticia. Para los amantes del cómic belga, el nombre remite a otra ciudad fantástica, surgida del trabajo del guionista Benoît Peeters y el dibujante François Schuiten, *La fièvre d'Urbicande* (1985), el segundo volumen de la serie de *Les cités obscures*⁴⁰, en la cual la arquitectura y el urbanismo desempeñan un papel mayor. Estimamos que Valenzuela da una pista intertextual cierta cuando el gobernador de su Urbicanda declara: «Es una suerte que la ciudad no haya tenido que sufrir los rigores de un asedio. Si hay algo de lo que los urbicandios nos enorgullecemos es de nuestra arquitectura ancestral» (PE, 124).

³⁸ «[...] la mixité semble être le principe premier de la bande dessinée: entre écrit et image, rationnel et affectif, réalisme et fantastique. Le mélange des linéarités (scripturale et iconique) semble ici engendrer des vertus phantasmatiques intenses, peut-être parce qu'entre écrit et image, la bande dessinée porte inscrite au plus profond de son potentiel expressif la trace de la liberté totale de la représentation iconique, liberté qui culmine avec l'abstraction, à savoir la capacité à *représenter* sans pour autant signifier de manière hégémonique et monolithique» (Gabilliet 2003: 10). Traducción nuestra : «El carácter mixto parece ser el principio primero del cómic: entre el texto y la imagen, lo racional y lo afectivo, el realismo y lo fantástico. La mezcla de las linealidades (escritural e icónica) parece engendrar aquí virtudes fantasmáticas intensas, tal vez porque entre texto e imagen, el cómic lleva en lo más profundo de su potencial expresivo el rastro de su libertad total de la representación icónica, libertad que culmina con la abstracción, a saber la capacidad de *representar* sin por tanto significar de modo hegemónico y monolítico».

³⁹ El nombre del personaje es un guiño al poeta austrohúngaro Rainer María Rilke (1875-1926).

⁴⁰ Existe traducción española: *La fiebre de Urbicanda* (Eurocomic, 1985, Colección Negra n°23.)

El universo de *Les cités obscures* va más allá de la serie de cómics, el último de los cuales acaba de publicarse (*Le retour du Capitaine Némó*, 2023)⁴¹. Al igual del Atlas Marvel, existe una guía, *Le guide des cités* (2011), con mapas, datos prácticos, apartados dedicados a las grandes ciudades y a los personajes ilustres. Se ha creado un extenso sitio web llamado Alta Plana en tres idiomas que se describe como «la imposible e infinita enciclopedia del mundo de *Las ciudades oscuras*» (<https://www.altaplana.be/en/start>). Además de dedicarse al cómic, el dúo Peeters y Schuiten desempeña un papel activo en la reivindicación del patrimonio arquitectónico «art nouveau», iniciando la restauración de la Maison Autrique de Victor Horta, a la que dedicaron un libro en 2004: *La Maison Autrique. Métamorphoses d'une maison Art Nouveau*. La casa es ahora un museo cuyos espacios albergan una escenografía realizada por ambos artistas.

Aunque tanto las *Aventuras del Capitán Torrezno* como *Las ciudades oscuras* constituyen series, el aspecto «serial» es muy diferente en ambos casos. Santiago Valenzuela elabora su serie en una continuidad y es necesario conocer al menos la construcción básica del micromundo y el del macromundo instalada en el primer álbum antes de poder abordar los demás. Los diferentes tomos de *Las ciudades oscuras*, por su parte, tienen algunos personajes recurrentes, pero no es necesario leerlos en el orden de su publicación para disfrutarlos.

Una diferencia fundamental se destaca de los mismos títulos: *Las aventuras del Capitán Torrezno* se centran en un personaje (aunque en *Plaza Elíptica* solo aparece en la segunda mitad), mientras que en *Las ciudades oscuras* el protagonismo les corresponde a los espacios. Aunque a veces llevan un nombre que suena familiar, como por ejemplo *Brüsel* (1992) que tiene una conexión obvia con la ciudad de Bruselas, se trata de ciudades ficticias. Otra diferencia mayor concierne las temporalidades. Mientras el macromundo de Valenzuela se sitúa más o menos en la época contemporánea, y el micromundo carece de temporalidad definida, mezclando elementos de ciudades-estado de diferentes épocas con reminiscencias materiales al siglo xx, *Las ciudades oscuras* se sitúan en una edad indefinida que evoca las décadas finales del siglo xix y las primeras del xx, lo que corresponde en la historia del arte con el «art nouveau» y el «art deco».

Esto nos lleva al estilo gráfico de las series. *Las aventuras del Capitán Torrezno* constituyen una parodia de los cómics de superhéroes, con raíces en el cómic «underground» y en el «punk». La caracterización del protagonista lo aleja del superhéroe al uso alto, guapo, fuerte y musculoso: Torrezno es bajito, tiene arrugas y su nariz desproporcionadamente larga y puntiaguda lo aleja definitivamente de los cánones de la belleza masculina. El dibujo es expresivo, caricaturesco a veces. El macromundo es el entorno de un bar en un barrio popular madrileño, el micromundo presenta un urbanismo fantástico elaborado con materiales de desecho de la sociedad de consumo, como por ejemplo los jardines colgantes de Antioquía que resultan ser unas plantas de interior en inmensas macetas (*PE*, 133). A lo largo de la serie se observa un interés creciente por amplios y detallados panoramas de las ciudades fantásticas. Al contrario, el estilo de François Schuiten

⁴¹ La obra de referencia sobre el universo de *Les cités obscures* es Baetens 2020.

se caracteriza por el virtuosismo, tanto en el dibujo de los personajes como en la representación de los espacios urbanos, que evocan los grabados del siglo XIX. Mientras en la serie de Valenzuela se observa un contraste entre el lenguaje neutro, hasta grandilocuente de los que mandan en el micromundo y el lenguaje castizo y popular de Torrezno importado del barrio madrileño, en *Las ciudades oscuras* el lenguaje está a tono con el universo estético creado. Las referencias visuales pertenecen a la alta cultura.

En cuanto a la configuración de los personajes, llama la atención la ausencia de mujeres como fuerzas motoras para la intriga en la serie de Valenzuela. No están presentes en las escenas de combate y tampoco en las deliberaciones de la cúpula clerico-militar de Deneim en la que se decide la estrategia a seguir. En *Las ciudades oscuras*, en cambio, figuran personajes femeninos que adoptan un papel activo sexual y político, como Sophie en *La fièvre d'Urbicande* y Tina en *Brüsel*.

Ambas series pueden leerse como una crítica de la «hibris» o la arrogancia y el orgullo desmesurados. Es peligroso jugar a crear mundos porque las creaciones escapan al control de su creador, como comprueba José Hilario. En *Las ciudades oscuras*, la planificación urbanística rigurosa, por mucho que obedezca a criterios racionales de modernización, lleva a consecuencias indeseadas, como la demolición del entorno vital de miles de personas. Es lo que ocurre en *Brüsel*, y aquí la crítica de la destrucción del centro de la auténtica ciudad de Bruselas a manos de políticos y promotores inmobiliarios es evidente. En *La fièvre d'Urbicande*, la petición del protagonista, el «urbatecto» (urbanista y arquitecto), de conectar la ribera norte de la ciudad con la ribera sur mediante un tercer puente, queda rechazada por las autoridades de Urbicande, pero se lleva a cabo al modo fantástico por una estructura compuesta por las aristas de un cubo, que crece hasta alcanzar proporciones cósmicas y que escapa totalmente al control. En este sentido, ambas series constituyen una llamada a la modestia y al respeto por lo existente, aunque imperfecto.

La crítica política es más explícita en *Las aventuras del capitán Torrezno*. El primer álbum se puede leer como una sátira de la España de la transición y, más en general, como una crítica del capitalismo tardío y del fanatismo religioso. Pero la crítica política también se eleva a un nivel más general: en *Plaza Elíptica*, por ejemplo, se analiza detalladamente, en los diálogos entre Juan Agustín Goratz y Rainiero Rilke, el proceso de las intrigas entre las diferentes fuerzas clericales y militares elitarias de Deneim que conducen a una guerra expansionista que se lleva por delante miles de personas y causa la destrucción de varias ciudades, por motivos supuestamente religiosos. El lector tiene libertad para establecer conexiones con conflictos internacionales pasados y presentes.

3.4. Coda: *The Silence of Ani* de Francis Alÿs (2015)

Tanto en la serie de Valenzuela como en la de Peeters y Schuiten figura una nostalgia hacia la belleza urbanística del pasado, al modo fantástico. Sus personajes tienen que convivir con la destrucción de su entorno, debido a la especulación – *Brüsel* – o a la violencia guerrera – Deneim o Maraaksar (*PE*, 99). Pero el arte también puede

revivir las ciudades muertas. Es la aventura emprendida por Francis Alÿs (1959), un artista belga residente en México. Organiza performances, acciones públicas documentadas en vídeo. En la última década, los niños y los adolescentes ocupan un lugar central en su producción. *The Silence of Ani* (2015) combina una serie de instrumentos de viento armenios llamados *duduks*, aptos para llamar a los pájaros, y un vídeo de unos 13 minutos, grabado en Ani, una antigua ciudad armenia al lado de la frontera de Turquía. El recuerdo del genocidio de los armenios hace cien años se entrelaza entre las intenciones de Alÿs. La película en blanco y negro nos lleva a través de las ruinas de Ani. Los jóvenes del lugar reaniman la ciudad recorriendo el espacio, tocando los *duduks* y jugando al escondite. Terminan cansados y dormidos. La película concluye con una reconstrucción dibujada de la ciudad y el relato de su destrucción por el invasor seleúcida que no deja de evocar las ciudades fantásticas de Santiago Valenzuela.

Es evidente que, en lo que antecede, no hemos podido hacer más que tocar algunos aspectos del universo creado por Santiago Valenzuela. La serie es una mina de referencias intertextuales a la cultura universal, no todas obvias. Esperamos haber sugerido, a través de este trayecto, el interés de una aproximación estética asociativa a su obra.

3.5. Bibliografía

- ALTA PLANA (s. f.) (fecha de consulta 02.04.2024)
<https://www.altaplana.be/en/start>
- ALÿS, Francis (2015) *The Silence of Ani*. (fecha de consulta 02.04.2024)
<https://francisalys.com/the-silence-of-ani/>
- BAETENS, Jan (2020) *Rebuilding Story Worlds. The Obscure Cities by Schuiten and Peeters*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- DITTMER, Jason (2014) «Introduction to Comic Book Geographies» en *Comic Book Geographies* (ed. Jason Dittmer), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 15-24.
- GABILLIET, Jean-Paul (2003) «Introduction» en BAETENS, Jan & GABILLIET, Jean-Paul, *Fantastique et bande dessinée*, Paris, Kimé, pp. 5-10 (Otrante: art et littérature fantastiques, 13).
- HOSKIN, Michael (2008) *Marvel Atlas*. New York, Marvel Comics Group.
- HUNT, Peter & LENZ, Millicent (2001) *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*. London, Continuum.
- LEFÈVRE, Pascal (2003) «Le fantastique, un genre indéfinissable» en BAETENS, Jan & GABILLIET, Jean-Paul, *Fantastique et bande dessinée*, Paris, Kimé, pp. 13-20 (Otrante: art et littérature fantastiques, 13).
- MARVEL ATLAS PROJECT (s. f.) (fecha de consulta 02.04.2024)
https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=109aBRDR_Jtd1lu_gD8zrjSAuySQ&hl=en_US&ll=40.74322558108516%2C-73.96148325235595&z=12
- SCHUITEN, François & PEETERS, Benoît (1992) *Brüsel*. Bruselas, Casterman.
- (s. f.) *La Maison Autrique. Métamorphoses d'une maison Art Nouveau*. Bruselas, Les éditeurs singuliers.
- (2009) *La fièvre d'Urbicande*. Bruselas, Casterman.

- (2011) *Le guide des cités*. Bruselas, Casterman.
- VALENZUELA, Santiago (2010) *Plaza Elíptica*. Alicante, Edicions de Ponent.
- (2023) *Las aventuras del Capitán Torrezno*. Vol. 1. Bilbao, Astiberri. Incluye *Horizontes lejanos* (2001) y *Escala real* (2003).



Ilustración 7. Fotografía de la sesión del laboratorio Claroscuros del cómic español en la Facultad (nueva) de Psicología y Logopedia de la Universidad de Málaga.

Nota de la editora: Esta sesión se celebró el lunes 11 de diciembre de 2023, en el marco del Primer Congreso Internacional y Festival Claroscuros del arte pop contemporáneo español. De izquierda a derecha: Dermis León y Lieve Behiels (a la izquierda, debajo de la pantalla color violeta), Daniel Romero Benguigui (de pie, hablando), Diana Castilleja (sentada de frente, al lado derecho de Daniel), Nacho Belda Mercado y Miguel Peña Méndez (sentados de costado y de espaldas), y Franquy Antequera (con la cámara de vídeo). Autoría de la imagen: Colectivo Claroscuros.

4. *Rabia del Sur*, un cómic negro malagueño

Daniel Romero Benguigui

Investigador independiente

d.romerobenguigui@outlook.es

ceberortos@hotmail.es

Sumario

Presentación

Introducción: De la rabia al crimen

Sobre el género negro-criminal

El arquetipo *noir*: origen y valor

Estética negro-criminal: novela, cómic y cine

Novela negra mediterránea

El caso malagueño: *Rabia del Sur*

Sombras en la Costa del Sol: Málaga

Dramatis personae: de pícaros y criminales

Conclusiones: muerto el perro, se acabó la rabia

Bibliografía

4.1. Presentación

Lo popularmente conocido por novela negra supone una noción generalizada, donde múltiples vertientes han confluído en el asentamiento de su estética, de modo que al canon se han superpuesto diferentes perspectivas frente a qué se entiende por ficción negro-criminal. El hecho abarca no solo principios formulaicos y temáticos, pues también se ha diversificado hacia otros medios, algo perceptible en el cine negro y el cómic *pulp*, a lo que debemos sumar la implementación de nociones culturales en su narrativa.

Entonces, se alterna una lectura general sobre estas ficciones, caracterizada por la presentación de un crimen y su investigación, junto con los detalles de la vertiente y medio seleccionados para el relato. La incógnita que nos ocupa localiza su caso en la ciudad andaluza de Málaga, reflejando los asuntos propios de la urbe y las dinámicas de la Costa del Sol, uno de los destinos turísticos más populares de España, además de combinar en su realización el formato visual y web. *Rabia del sur* se instituye como una ficción negro-criminal malagueña, pero es necesario ahondar en cómo se sirve de sus elecciones para presentar la cultura mediterránea y andaluza en su relato.

4.2. Introducción: de la rabia al crimen

A finales de 2009 se planteó la idea de localizar un *thriller* en clave *noir* ambientado en la ciudad de Málaga, algo insólito frente a la habitual preferencia hispana por localizar las novelas de este género en Barcelona y Madrid (Mora: 6/02/2009 y Jiménez-Landi Crick: 2015). Otra novedad del proyecto fue su formato, pues optaron por la autopublicación mediante su propio sello editorial, Producciones Cañavil, a través de un portal web personalizado. En dicha página se publicaban la bitácora del desarrollo, entrevistas, eventos, noticias y *storyboards*, además del cómic y su versión en inglés de manera simultánea.

Nacería así *Rabia del Sur*, obra de dos malagueños: el artista gráfico Marcos Antonio Cañada⁴²; y el redactor y traductor Francisco Javier Villalba⁴³, encargándose respectivamente del arte y del guión. Su propósito era la creación de un producto muy concreto, estructurado bajo tres intereses centrales: que fuera un proyecto visual (una novela gráfica); cuya historia se adscribiera al género negro; y que la obra quedara localizada en la propia Málaga, siendo la urbe condicionante para la trama y sus personajes. Todas estas decisiones constituyeron el planteamiento de la historia, su visión artística y el desarrollo del proyecto, tal como fueron recogiendo en la bitácora de la web donde se publicaría *Rabia del Sur*. Durante dos años, planificaron la historia del relato, para posteriormente publicarlo *on-line* durante otros dos (2012-2013), pues consideraron esta forma la más adecuada para su difusión: gracias a la publicación en abierto (tanto del original como la versión inglesa) llegó a un público internacional, al punto de haber colaborado con la revista alemana *Reise Magazine*⁴⁴.

Al momento de acceder a la web, además del cómic podremos ver en los laterales unos menús desplegables, mediante los cuales podremos personalizar la lectura, seleccionando entre varias opciones para la visualización de la página, donde podremos decidir los colores y marcos de la página, en contraste a la paleta característica de un cómic negro y presente en el cómic. Durante la lectura, veremos las páginas en blanco y negro, si bien otro añadido del formato web implementa ciertas notas de color, algunas directas y otras visibles cuando el cursor interactúa con las viñetas.

42 Marcos A. Cañada es Diplomado en Artes Aplicadas, con especialidad en litografía y decoración. Pintor, fotógrafo e ilustrador gráfico, ha sido galardonado en varias ocasiones por su pintura y su fotografía. Su obra fotográfica y pictórica ha sido expuesta en Antequera, Alfarnate y el Jardín Botánico-Histórico de Málaga.

43 Francisco Javier Villalba Redactor y editor profesional, quien ha realizado proyectos para numerosas empresas y universidades, además de gestionar contenidos en diversas plataformas del sector médico, además de dirigir el grupo de desarrollo web de la Biblioteca Virtual de la Filología Española (BVFE), donde ejerce como traductor, escritor y revisor técnico. En 2001 funda Stílogo, empresa de servicios lingüísticos donde coordina los proyectos y el estándar de calidad.

44 Para dicha revista, los mismos autores presentaron la obra *Te espero bajo el sol*, donde presentaron los mismos encantos del cómic que les sirvió como carta de presentación para el medio. Fueron los responsables de este quienes, una vez leído *Rabia del sur*, quisieron un trabajo similar para su revista, momento en que contactaron a los creadores del cómic.

En la primera página ya se muestra la dinámica, pues tanto el efecto del disparo como la sangre de la víctima ganan color cuando el cursor pasa por encima, mientras el resto de las imágenes mantienen una paleta monocromática. Como lectores, identificamos el estilo según el canon del género negro, pero lo que nos interesa es conocer lo propio de esta narrativa, y las decisiones de ambos autores para contextualizar dicha ficción en Málaga. Para nuestro comentario, se precisa ahondar sobre qué determina este tipo de historias, y cómo han sido adaptadas para el escenario malagueño, con los cambios que han supuesto a la fórmula.

Para ello, organizo los apartados exponiendo los aspectos esenciales de este género, y los elementos clave de la obra, con objeto de contrastar sendos discursos en una panorámica común, proyectada hacia el estado de la cuestión negro-criminal. ¿Qué supone *Rabia del sur* para esta tradición narrativa? ¿La inclusión de Málaga constituye un cambio en la fórmula del género? ¿Hasta dónde influye la tradición literaria? Para analizar estas cuestiones me basaré en trabajos académicos sobre el género negro como los de Valles Calatrava, Resina o Sánchez Soler, así como en reportajes y noticias de prensa, entre las que destacamos las colecciones de *Calibre.38* y *El Mundo* dedicadas a la *escenografía de la novela negra*

4.3. Sobre el género negro-criminal

A pesar de los debates suscitados sobre los orígenes del género⁴⁵, se consideran *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe, la obra matriz del género negro-criminal al justificar sus elementos según el contexto histórico y literario, además de los intereses del propio escritor. Sobre lo primero, su escritura se amparó en la nueva sociedad urbana y los cambios que supuso: la fundación de los cuerpos de policía y de los códigos civiles (Cerqueiro: 2010, p. 1; González Ros: 2014, pp. 7-8). Mientras, la intención de Poe fue recontextualizar la literatura de terror gótica al nuevo espacio urbano (Llácer Llorca: 1996, pp. 20-23). En su propuesta, los fantasmas y demonios quedaban sustituidos por un mal cotidiano: los criminales y, más concretamente, los asesinos. La crónica negra había servido de inspiración al escritor, con variados antecedentes⁴⁶ donde se compilaban tanto resúmenes de crímenes y condenas como biografías de los criminales más famosos. Para llevar los casos a la ficción, se requería de una figura ejemplar que asumiera el rol protagonista, y así surgió el investigador (ya fuera detective,

45 En dicho debate, se presentan como fuentes originarias los casos desarrollados en la *Biblia*, como sería el asesinato de Abel perpetrado por Caín (Caprara: 2012, p. 15), aunque también pudiera discutirse el origen mediante los *Gong An* chinos (siglo XIII), transcripciones de juicios redactados a modo de novela, siendo los más famosos los casos del juez Bao. Debido a la ausencia de un propósito narrativo (al ser más la descripción del asunto que un relato), se consideran proto-novelas del género y no las fuentes originarias.

46 Estos fueron las *Causes célèbres et intéressantes* (1734-1743) y *The Newgate calendar* (1774), compilaciones de casos y crímenes reales listados en Valles Calatrava (1991, pp. 26-27) y Lara (2011, p. 28). Su popularidad hizo que, de ser publicaciones complementarias en los diarios, se editaran como obras independientes, además de inspirar futuras biografías de los criminales más influyentes.

investigador privado, policía, etc.), encargado de resolver el caso y ajusticiar al criminal.

4.3.1. El arquetipo *noir*: origen y valor

Si bien la fórmula más básica del género quedó planteada antes, esta ha sido sometida a varios exámenes y estéticas, lo que adaptaba la base de la ficción negro-criminal según determinados cánones. Aunque pueda suscitar controversia, se distinguen dos variantes principales o escuelas: la enigma o inglesa, y la de crimen realista o norteamericana (Valles Calatrava: 1991, pp. 19-21; Martín Cerezo y Rodríguez Pequeño: 2010, pp. 39-40; Sánchez Zapatero: 2014, pp. 16-22).

Respecto a la primera, se centra en los procedimientos de la investigación y la resolución del caso mediante la aplicación de la metodología aplicada, fuera esta de enfoque racionalista, moralista o empírica (Cerqueiro: 2010, pp. 1-2; Galán Herrera: 2008, p. 61; Martín Cerezo y Rodríguez Pequeño: 2010, p. 45). Propone el caso como un juego, un acertijo a resolver, por lo que la veracidad del crimen o su investigación queda supeditada al entretenimiento. Para evitar una completa banalización, surgieron códigos para regular la calidad del relato, como lo fueron las veinte reglas propuestas por S. S. Van Dine, posteriormente resumidas a las diez de Knox (Soler: 2011, pp. 16-18). Aunque iniciara con Poe, el principal exponente fue el inmortal Sherlock Holmes (1885), creado por sir Arthur Conan Doyle, tradición a la que se adscribirían otros escritores como R. Austin Freeman con los casos del Dr. Thorndyke (1903) u otra de los grandes exponentes: Agatha Christie con su Poirot (1920) y Miss Marple (1930).

En cambio, la referida como variante realista rompía con ese factor lúdico, y en su lugar pretendía reflejar la situación social, lo que presentaba el crimen como una consecuencia lógica del panorama (Martín Cerezo y Rodríguez Pequeño: 2010, pp. 41 y 45; Lara: 2011, p. 32; Sánchez Zapatero: 2014, pp. 12-13). Para ello, se incorporó metodología obtenida de las agencias de detectives de la época, como la Pinkerton, pues tras las Grandes Guerras los jóvenes soldados encontraban trabajo en el negocio de la seguridad privada. Fue el caso de Hammett cuando realizó *Cosecha roja* (1920), novela que iniciaría esta nueva perspectiva por medio de un comentario realista sobre la urbe norteamericana. Tal como llegó a declarar el también escritor Chandler, sacó la novela del jarrón veneciano (aludiendo a la delicadeza y elegancia propia de la variante enigma) para llevar el crimen a las calles (Sánchez Soler: 2011, p. 18). Bajo ese mismo interés, se sumó el periodista Capote con *A sangre fría* (1966), que reivindicó como novela de crimen realista, precisamente, para distanciarse de la vertiente enigma (Ruíz de la Cierva: 2010, p. 36; Lara: 2011, p. 42).

4.3.2. Estética negro-criminal: novela, cómic y cine

Respecto a las vinculaciones de la novela negra con otros medios, fue rápidamente asociada al cómic *pulp*, pues la historieta adaptó rápidamente las historias detectivescas al formato, centrándose especialmente en la acción. El mismo Hammett guionizaría las aventuras del Agente Secreto X-9 (1934-1935), serie

adscrita al formato *pulp* donde se entremezclaban varios géneros, en este caso la ficción negro-criminal, el relato de aventuras y las historias de espías, mientras que otras series adaptaban directamente la ficción estilo *hard-boiled*, con sus característicos tiroteos, combates y persecuciones.

De forma similar, la industria del cine también se asoció rápidamente al género, pues muchas de sus novelas se adaptaron al film, a menudo en colaboración directa con el autor. Al igual que ocurría con la novela enigma y la simplificación de sus casos, la ficción *hard-boiled*, independientemente del medio, fue proyectando el foco hacia las escenas de acción, lo que relegaba la crítica social a un segundo plano. Prueba de ello fueron las adaptaciones fílmicas, donde la crítica quedaba endulzada para no atentar contra la estética del buen gusto (como remarcen los trabajos de Sánchez Soler: 2011, pp. 16-19 y pp. 90-109; y Sánchez del Molino: 2015, pp. 151-152 y pp. 318-364).

El canon fílmico fue más estricto que el cómic, pues mientras las fórmulas del primero se asentaban para una mayor estabilidad, lo que fomentó la aparición de estereotipos, como la *femme fatale*, el *pulp* mantuvo su condición híbrida. Aunque partiera de un modelo preconcebido, estos se amalgaban para derivar en diferentes mestizajes, incluyendo la incorporación del cine a sus esquemas. En el caso español, se produjeron tres novelas gráficas que, entre otras narrativas, combinan sendos lenguajes, la referida como *Triada Neo-noir: Blacksad* (2000), *Jazz Maynard* (2007-2021) y *Ken Games* (2009-2014). Así, el investigador privado Blacksad se inspira, según sus creadores, en Bogart (Díaz Canales y Guarnido, 2002: 6 y 11); la trilogía de *Ken Games* incluye una dedicatoria al actor Paul Newman, cuyas películas son vistas a lo largo de la obra por los protagonistas; y *Jazz Maynard* manifiesta influencias obvias del cine de acción de John Woo con el *noir* de Tarantino (Mora, 2019).

Y no es el único caso, pues volviendo a la literatura, también se experimenta esta mutabilidad. Originalmente, los textos negro-criminales únicamente compilaban diferentes crímenes, planteados con diferente grado de narrativa (Romero Benguigui: 2023, pp. 47-50), desde simples listados sobre delitos hasta biografías de criminales célebres. Aquí ya surgían varias distinciones, como las obras centradas en los investigadores, en el procedimiento, en la víctima o en los asesinos, entre otras tantas. Una de estas variantes encaja especialmente con *Rabia del sur*, pues focaliza su interés en la región sur-europea, más concretamente en las urbes costeras como lo es Málaga. A esta vertiente se la refiere como novela negra mediterránea (*ibidem*, pp. 54-57), y será el objeto a perfilar durante el siguiente apartado, pudiendo adelantar su nacimiento y concreción, relativamente recientes, pues fue en 2005 cuando empezó a teorizarse sobre esta, siete años antes del surgimiento del cómic presentado.

4.3.3. Novela negra mediterránea

Una vez delimitadas las bases del género y su retroalimentación hacia otros medios, como el cine y el cómic, queda perfilar un hito más reciente en lo que respecta a la historia de la ficción negro-criminal. Una vez determinadas las bases

del género, su canon estético aplicó en los estudios sobre las variantes localizadas, como se aprecia en trabajos tales como *La novela criminal española*, de Valles Calatrava (1991) y *La novela policíaca en Italia*, de Caprara (2012). En ellos, se proyectan los estudios previos sobre la variante criminal (es decir, la estadounidense) hacia las adaptaciones realizadas según los intereses nacionales.

En dichos estudios especializados se detecta un fuerte interés de los creadores por localizar los temas propios de esta ficción al ámbito regional, tratados desde un prisma diferente. Bajo esta premisa, las novelas deben presentar los elementos propios del género negro-criminal, pero sustituyendo los detalles propios del mundo estadounidense por aquello que caracterice el nuevo destino, permitiendo la inclusión de lugares reconocibles, costumbres típicas y rasgos característicos de sus gentes. De esta manera, a las diferentes vertientes se les fueron incorporando etiquetas concretas para diferenciar su interpretación de esta ficción, como pudiera ser el *polar* francés, el *giallo* italiano, el *nordic noir* o la novela negra mediterránea.

Sobre estos dos últimos, fueron etiquetas surgidas al mismo tiempo pues, gracias a una iniciativa de Manuel Vázquez Montalbán, autor del ciclo negro-criminal de Pepe Carvalho, se organizó un evento que reuniera a distintos escritores del género en Europa. Si bien él no pudo asistir (pues fallecería años antes de efectuarse), el I Encuentro Europeo de Literatura Negra, celebrado en Barcelona en el 2005, cumplió sus expectativas, e incluso manifestó una problemática ya observada por él. En sus entrevistas, cada que hablaba sobre la novela negra diferenciaba entre un estilo más ortodoxo, donde el crimen supeditaba toda la trama y la localización solo era un decorado, frente a las obras que implicaban la cultura autóctona en la obra.

Por esta diferencia, surgía una problemática al definir las diferentes novelas que se sucedían en el género, y en el propio Encuentro sucedió otra coyuntura, pues al hablar de novela negra europea necesitaban diferenciar entre las obras contextualizadas en los países del norte y los del sur, claramente diferenciados por el clima, la geografía y sus culturas. Fue entonces cuando se acuñaron las etiquetas de *nordic noir* y novela negra mediterránea, si bien esta obvia distinción ya se producía, del mismo modo que Vázquez Montalbán, sin haber conocido estos términos, diferenciaba su producción de otros autores españoles coetáneos, como Juan Madrid y Andreu Martín.

La implementación de aspectos puramente autóctonos diferenciaba sendas vertientes entre sí, además de distinguir entre la producción nacional aquellas interesadas en temáticas o ambientaciones regionales, y las que preferían centrarse en el arquetipo de la ficción negro-criminal. Se ha diferenciado sendas corrientes mediante estudios centrados en distinguir los elementos socioculturales que definen las poblaciones reflejadas, tanto en lo que respecta al *nordic noir* (Parra Membrives: 2013, p. 554) como para la novela negra mediterránea (Sánchez Zapatero y Martín Escribà: 2011-2012, pp. 45-48; Ferracuti: 2013, p. 46-50),

Respecto a la caracterización de la cultura sur-europea, se recomienda la lectura de *Mediterráneos* (2007), de Rafael Chirbes, periodista quien realizó varios artículos sobre las urbes de la región, enlazando los aspectos universales de sus dinámicas y sentir. Entre sus artículos, se localizan varias referencias a la gastronomía, un elemento identitario de la región de tal importancia, que muchas veces eclipsa el resto. Por ejemplo, Chirbes habla también de la arquitectura, el urbanismo, los edificios emblemáticos como las iglesias, los mercados y los puertos, e incluso de la forma de hablar y expresarse.

En otro lugar, he analizado con mayor detenimiento el asunto de la novela negra mediterránea (Romero Benguigui, 2023, pp. 43-66), donde indagué tanto en la identidad mediterránea como en la caracterización de la novela negra y, conectando dicho trabajo con la idea de Chirbes, el hablar mediterráneo constituye un fascinante objeto de estudio. En un mundo cada vez más mediatizado e informativo, donde el tráfico de noticias es constante, los mediterráneos incorporan su propio espíritu al asunto, pues ante la actual problemática de las *fake news* y los desórdenes informativos, donde los medios son manipulados para sesgar la información, el Mediterráneo ha sumado su propia interpretación del asunto.

En una tierra donde el boca a boca es una constante, las noticias vuelan, pero siempre sesgadas y condicionadas por lo subjetivo, pues todo el mundo tiene una opinión, un juicio. Por eso, de un mismo asunto surgen cientos de interpretaciones y perspectivas. Los rumores, las habladurías y los cuchicheos son una tónica constante propia de la región, al punto de suponer lo cotidiano, el día a día. Y no podemos obviar el carácter turístico de estas ciudades, que atraen un flujo migrante constante del que depende su economía, lo que da lugar al choque entre turistas y nativos, alimentado por el lenguaje como un sistema para reivindicarse, lo que da lugar a fuertes diferencias idiomáticas. No solo entre los mediterráneos y los extranjeros, también entre los diferentes sectores, diferenciando entre hablantes cultos y vulgares, adecuados o impropios, pues la desigual distribución de riqueza fomenta tanto el crimen como los contrastes entre la población nativa.

De hecho, en colecciones de artículos y reportajes como las series «Viajar con la muerte en los talones» (Mazorra, 2010-2011) y «Crucero mediterráneo» (Bosque, Ibáñez y Lens, 2012-2013) se resume este aspecto, pues entre los diferentes textos que componen las series se nos describen las diferentes urbes de las novelas mediterráneas, así como las dinámicas e interacciones propias. Cómo deambulan los personajes por sus calles, cómo hablan o cómo trabajan, todo rompe el arquetipo mental del detective *noir*, y queda sustituido por un nuevo modelo, acompañado por una escenografía única, tanto en lo que respecta al diseño urbano como sus gentes.

La información, un aspecto clave en el género negro-criminal, adquiere nuevos matices en el Mediterráneo, pues la confianza recae más en juicios subjetivos que en la prensa, y por ello la importancia de los rumores y el antes aludido boca a boca. En *Rabia del sur* tenemos varios periódicos y noticiarios que van informando a los personajes y a nosotros, como espectadores, pero es patente la desconfianza en unos medios fácilmente manipulables por las clases dirigentes. En cambio, la voz

en las calles supone la única fuente de certeza, y la opinión mayoritaria se va instituyendo como verdad.

En definitiva, los rasgos característicos de esta vertiente aluden a la luminosidad del ánimo y las localizaciones, una arquitectura que combina lo tradicional con lo moderno, en parte por su industria turística, que reafirma la importancia de las fiestas como atractivo tanto para extranjeros como nativos. A su vez, esta misma fortuna supone el origen de sus males, pues la mayoría de crímenes surgen de intereses derivados de dicho sector, pues su influencia llega incluso a las esferas políticas, una realidad que los mediterráneos conocen y lidian a diario. La desigualdad en la riqueza también aplica, pues la clase obrera no disfruta del Paraíso destinado a los turistas y las grandes fortunas, responsables del emporio comercial que supedita la dinámica de la ciudad.

4.4. El caso malagueño: *Rabia del sur*

En la primera página, vemos a un hombre subir unas escaleras mientras saca una pistola del pantalón; al mismo tiempo, una mujer desnuda observa la televisión mientras fuma. Lllaman a su puerta, observa por la mirilla, y aquel primer personaje dispara, asesinándola (Cañada y Villalba: 2012-2013, pp. 1-2). Es el año 2012, y la televisión mostraba una noticia sobre Stop Desahucios, lo que añade una nota a la macabra escena: lo cotidiano. A medida que el relato avanza, se va dibujando cada vez más la sociedad que retrata, pues al siguiente cambio de escena pasamos al Ayuntamiento de Málaga (*ibidem*, pp. 3-4).

Allí, un alto cargo político conversa con un empresario, ambos confesando la caída de su red de influencias y cómo la justicia les busca. Retrocederemos al 2005, donde se van asentando los cimientos de la trama, pues del Ayuntamiento pasamos a la Plaza de toros de la Malagueta (*ibidem*, 5-6), donde el asesino/pistolero participa en los trapicheos de droga y en las peleas clandestinas de gallos, negocios cuyo dinero recaudado entregará al empresario en su finca, donde también se reunirá con el político.

Otros personajes se irán sumando a la trama, pues la mujer acabará revelándose como la pareja (y posterior esposa) del hermano del sicario (y por tanto, la víctima es su cuñada), así como la empresa que provocará el asunto de la «rabia del sur» habría sido concedida al empresario mediante la influencia del político. Los diferentes escenarios de Málaga apoyan al relato, justificando las acciones de los personajes y el tono de la obra, reforzado mediante una doble perspectiva. La naturaleza del relato presenta las nociones elementales del relato negro-criminal, según estipula el canon/tradición en dicha narrativa, junto con la mirada propia del nativo, quien conoce los elementos de su tierra y les concede una serie de valores a su historia.

A esta noción se la ha referido con el término glocalización, referido a los productos que aúnan aspectos globales y locales. Tras esta distinción, queda aplicar la metodología propuesta por Valles Calatrava sobre el análisis de esta ficción (1991, 29-78), siendo pionera en los estudios literarios de la ficción negro-criminal en

España, a la cual se incorporan otras ideas sobre la novela negra y su planteamiento como producto de crítica (y retrato) social.

4.4.1. Sombras en la Costa del Sol: Málaga

Según la premisa asentada por Poe, el marco de la ciudad carecía de interés, pues reflejaba el estado de la urbe moderna, independientemente de su localización. Los intereses apuntaban hacia otros elementos más allá del escenario, de ahí su desvirtualización, al punto de servir como escenario y poco más. Ferracuti (2013, 46) diferencia este aspecto en diferentes obras, pues en el Carvalho de Montalbán el uso de barriadas y callejuelas sí distinguía la urbe-escenario, mientras que por ejemplo, *Muerte en el Nilo* (Christie, 1937) podría haber transcurrido en cualquier otro río, pues ese aspecto no afecta a la obra.

En cambio, Hammett en su *Cosecha Roja* (1920) dotó a la urbe de gran importancia, pues servía de escenario para presentar los dramas de su época. Personville, ciudad minera donde la clase obrera luchaba contra la patronal y el sindicato del crimen, era referida por sus propios habitantes como Poisonville («ciudad veneno»). Si bien esta ciudad sirvió como planteamiento sobre el estado de la cuestión, constituyó un molde demasiado certero, al punto de que el resto de autores fueron presentando una serie de ciudades caracterizadas del mismo modo, al punto de instituir un modelo genérico, el cual perduró incluso cuando el género pasó a Europa. No fue hasta los años setenta que en Francia, un autor decidiera presentar en una novela casos genuinamente patrios⁴⁷, en lugar de imitar los dramas estadounidenses.

Fue en este momento cuando la glocalización (Fernández García, 2014: 2-3; Piedrahita Echandía, 2015: 2) cobró importancia para la ficción negro-criminal, pues aunque el término surgiera en otros ámbitos, su aplicación se justificaba al contraponer las perspectivas locales y globales de un mismo tema, en este caso la literatura y, más concretamente, el género negro (Sánchez Zapatero y Martín Escribà, 2011-2012: 49-51; Parra Membrives, 2013: 550 y 561; Ferracuti, 2013: 48).

Reportajes como los de «Viajar con la muerte en los talones» publicado en *El Mundo*; o «Crucero mediterráneo» de *Calibre*.³⁸ manifiestan el valor concedido a la escenografía del género negro, y *Rabia del sur* mantiene esta valorización del marco. Obviamente, hace uso de los espacios urbanos propios en este tipo de tramas, pues la trama de corrupción oscila entre el ayuntamiento y la finca del empresario, así como en los diferentes negocios y propiedades de este, pero cobran una nueva capa de significación ya no solo al dotarles de nombres reconocibles, sino también por el uso de los espacios.

Por ejemplo, la Plaza de toros de la Malagueta sirve como escenario para el tráfico de drogas (*ibidem*, 5-6), pero también es donde uno de los personajes ejerce su

47 Este cambio llegaría con la publicación de *El caso N'Gustro* (1971), donde su autor, Jean-Patrick Manchette, propuso adaptar los temas y arquetipos de la ficción negro-criminal, hasta entonces ambientados exclusivamente en Estados Unidos, hacia una localización nacional, en su caso francesa.

profesión de torero (*ibidem*, 27), lo que se le presenta como el trabajo para salir de una situación vulnerable de pobreza. De igual modo, el Parque Tecnológico de Andalucía se presenta como la agrupación industrial central de ciudad, pero también es donde se gestará lo que posteriormente dará nombre a la obra (*ibidem*, 14-19), una droga altamente adictiva y estimulante para animales y personas. Los escenarios sirven para las dos caras de la ciudad, la honrada que establece su cotidianidad, y la parte ilícita de los negocios ilegales.

Ante esto, se genera un fuerte contraste entre los espacios utilizados al estilo de la novela negra, y aquellos que destacan por su localización. Por ejemplo, una subtrama incluye un viaje a Bankhok⁴⁸ (*ibidem*, 11, 21, 53-56), espacio empleado para dar rienda suelta a toda clase de caprichos y apetitos ilegales en España, que además suma unas notas de exotismo. Mientras, el Puente de los Alemanes (*ibidem*, 44-47) dispone de un apunte histórico en la bitácora⁴⁹, pero además sirve de escenario para un ajuste de cuentas, aprovechando su única entrada y salida.

Las barriadas, callejuelas y edificios disponen del nombre que permite reconocerlas como emplazamientos malagueños, además de apoyar al relato, mediante la combinación de aspectos propios del género negro, como la actividad delictiva o la marginalidad, frente a los elementos característicos de la localización.

4.4.2. *Dramatis personae: de pícaros y criminales*

Respecto a los personajes principales, pudiera sorprender en una historia negro-criminal la ausencia de un investigador o detective, pero el papel de este es asumido por la policía, quien sirve de ente colectivo responsable de la investigación. El foco de la historia, en cambio, apunta hacia los criminales⁵⁰ y sus planes, algo que aprovecha en el juego de su narrativa fragmentada. Al estilo de Tarantino, la obra saltará hacia diferentes periodos de tiempo (analepsis y catalepsis), al punto de presentarse no solo in medias res, sino prácticamente en la conclusión del caso.

El asesino del principio es Leonardo, sicario y mano derecha del empresario Braulio, quien se encarga de supervisar los diferentes negocios y operaciones ilegales, siendo testigo y a la vez nexo del resto de personajes. Es quien roba el prototipo B1-a (posteriormente conocido como Rabia del sur) para dopar a los animales implicados en luchas clandestinas (Cañada y Villalba: 2012-2013, pp. 17-19, pp. 34-35, pp. 37-38), y quien gestiona la operación de su tráfico para consumo humano (*ibidem*, pp. 41, pp. 57-58 y p. 87), extorsionando al científico responsable del producto (*ibidem*, 23-25, 30). No obstante, su vida abarca más que lo criminal,

48 No podemos obviar la posible referencia, evidentemente, es una “cita” implícita en la obra a esa obra del maestro, como guiño. Yo creo que podrías explicarlo así. Hay teoría sobre citas de obras de citas, incluso en la pintura. pues el destino que se nos presenta como una nota de exotismo pudiera vincularse a la novela del ciclo Carvalho *Los pájaros de Bangkok* (1983).

49 Cañada, Marcos Antonio y Villalba, Francisco Javier, *Rabia del Sur: La Bitácora*, Producciones Cañavil, 2012-2013, Fuente: <https://www.rabiadelsur.com/blog-de-rabia-del-sur-descartes-bocetos-material-comentado-de-la-novela-grafica.html> (consultada el 9/03/2024).

50 Lo que daría lugar a una obra posicionada en las variantes de la *though story* o la *criminal story*.

y podemos ver su relación con Andrés, su hermano, torero debutante ajeno a todos los negocios y el mundo donde se mueve Leonardo.

A su vez, este sale con Sandra (*ibidem*, pp. 7-9), una mujer de Barbate quien pretende afincarse en la vida nocturna malagueña. Su fuerte sexualidad contrasta con la honradez del muchacho, lo que origina varias discusiones pese a su matrimonio, problema que no se arregla tras la muerte de este en un ajuste de cuentas (*ibidem*, p. 47). Leonardo se encargará de ella y de su sobrino, como dictamina, «porque es de ley» (*ibidem*, p. 48), aludiendo al sentimiento de honra propio de la sociedad mediterránea, donde el factor humano arraiga más que en las ciudades de interior. Pese a su responsabilidad, acabará manteniendo un romance con su cuñada, entre lágrimas (*ibidem*, p. 51), si bien esta demuestra en una huida su caracterización como un «espíritu libre» y promiscuo (*ibidem*, pp. 63-73).

Aquella mujer del principio, la víctima, resulta ser Sandra, y la traición hacia su hermano y su familia justifica su ejecución desde el sentido del honor ultrajado. Es interesante la adaptación de la mujer fatal como una mujer de carácter y fuertes apetitos, que incluso casada y acomodada mantenía su fijación por los placeres de la vida nocturna, al punto de revelarse este carácter como un rasgo manifiesto desde joven. Si la figura de la *femme fatale* ha sido adecuada siempre a los cánones e intereses de su época (Sánchez del Molino: 2015, pp. 151-152 y pp. 318-364), aquí se presenta como una mujer nocturna e independiente, más centrada en su propia felicidad que en otras nociones como el honor que impulsaba a Leonardo (si bien este también traiciona la memoria de su hermano).

Tal y como dice Resina, «La víctima siempre es responsable de su propia muerte» (1997, p. 68), pero esto aplica también al resto de personajes. La posición acomodada de los personajes queda amenazada por esa rabia del sur, pues el carácter andaluz-malagueño determina las acciones de estos personajes. Al igual que Leonardo y Sandra (quienes pudieran justificar su proceder dado sus orígenes marginales), el apetito es lo que motiva a los poderosos de la obra, Braulio y Desiderio. El primero, jefe de Leonardo y propietario de los diferentes negocios de la obra, alterna sus empresas legales con la gestión del crimen organizado.

Pero también es el personaje más consciente de la situación, al ser el primero en fijarse cómo los periódicos empiezan a señalar la oleada causada por la nueva droga (*ibidem*, p. 40), así como el responsable de la operación en cara a la investigación policíaca. Su posición ha sido auspiciada por Desiderio, titular del Área de Promoción Empresarial y Empleo de Málaga, quien amaña los concursos públicos para incrementar el patrimonio de Braulio. A su vez, este le ayuda con sus apetitos, siendo este el beneficiario de aquel viaje a Bangkok.

Desiderio, de quien se nos indica su enfermedad terminal prácticamente al inicio, le veremos engancharse a la nueva droga (*ibidem*, pp. 41 y 95), al punto de que sus vicios vayan cada vez a más, no ya sabiéndose intocable por su posición, sino simplemente al saber que su vida se acaba. Durante los siete años en los que se extiende la trama, le vemos disfrutar de los privilegios adscritos a su posición, un

intercambio de beneficios con Braulio, a costa de pudrir las calles con esa misma rabia.

4.5. Conclusiones: muerto el perro, se acabó la rabia

La rabia del sur no es solo la droga que da nombre a la obra, es el término con el que se define ese espíritu andaluz asociado al hedonismo, al saber vivir, producto de nuestra industria destinada al turismo y al servicio. El clima y la localización ha motivado este carácter, y es lo que se promociona en la publicidad del Mediterráneo.

Pero toda esa luz proyecta una importante sombra, pues esa misma condición ha motivado un subterfugio donde también se ofrece a esos mismos turistas aquello que no pueden tener en sus patrias. En este caso, la rabia del sur apunta hacia las diferentes epidemias de drogas que se han afrontado en la Costa del Sol, y en el Mediterráneo de forma más general.

Aunque se trate de una ficción, podemos reconocer el tráfico de influencias y la corrupción política, así como los diferentes negocios presentados a lo largo de la urbe. Las dinámicas presentadas no suponen una novedad, si bien la interacción entre los personajes sí, pues de ahí se desarrolla la trama negro-criminal.

Cualquier lector puede identificar una trama del género, en este caso el tráfico de drogas y la corrupción institucional, pero el lector malagueño identifica no solo los escenarios, que le son comunes, sino también las situaciones y su desarrollo. El carácter de la obra, según cómo han presentado la situación, es puramente local, y por ello se puede comprender esa misma rabia, y es que las palabras finales de Leonardo nacen de ese mismo testimonio que, forzosamente, hemos realizado quienes habitan la ciudad mediterránea: «Todo es veneno» (Cañada y Villalba: 2012-2013, p. 100).

4.6. Bibliografía

- BOSQUE, Ricardo; IBÁÑEZ, Jordi y LENS, Jesús (2012–2013) «Crucero mediterráneo», *Revista Calibre*.38.
- CAPRARA, Giovanni (2012) *La novela policíaca en Italia*. Ediciones Alfaro.
- CAÑADA, Marcos Antonio y VILLALBA, Francisco Javier (2012–2013) *Rabia del sur*. Producciones Cañavil. (fecha de consulta 09.03.2024) <https://www.rabiadelsur.com/>
- CAÑADA, Marcos Antonio y VILLALBA, Francisco Javier (2012–2013) *Rabia del Sur: La bitácora*. Producciones Cañavil. (fecha de consulta 09.03.2024) <https://www.rabiadelsur.com/blog-de-rabia-del-sur-descartes-bocetos-material-comentado-de-la-novela-grafica.html>
- CERQUEIRO, Diana (2010) «Sobre la novela policíaca», *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. II, nº 1.
- CHIRBES, Rafael (2008) *Mediterráneos*. Anagrama.
- DÍAZ CANALES, Juan y GUARNIDO, Juan José (2002) *Cómo se hizo... Blacksad*. Norma Editorial.

- FERNÁNDEZ GARCÍA, M.^a Jesús (2014) «Globalización y desnacionalización en la novela portuguesa actual», *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. CXC, nº 766.
- FERRACUTI, Gianni (2013) «Il “giallo mediterraneo” come modello narrativo», *Mediterránea Online*.
- GALÁN HERRERA, Juan José (2008) «El canon de la novela negra y policíaca», *Tejuelo*, nº 1, pp. 58–74.
- GONZÁLEZ ROS, Ana (2014) *Explotación transmediática en la novela negra actual: estrategias narrativas y promocionales*. Universidad de Alicante.
- JIMÉNEZ-LANDI CRICK, Cristina (2015) *La metrópolis en la novela negra española actual: caras y voces de Madrid a Barcelona*. Universidad Complutense de Madrid.
- LARA, Jafel Israel (2011) *El problema del límite en la “narrativa sensacional de suspense”*. Universidad de Sevilla.
- LLÁCER LLORCA, Eusebio V. (1996) «El terror en literatura: el diseño de la “Tale” de Poe», *REDEN: Revista Española de Estudios Norteamericanos*, nº 11, pp. 9–24.
- MARTÍN CEREZO, Iván y RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier (2010) «Agatha Christie y la invención de la novela policíaca», CEU Ediciones, pp. 39–48.
- MAZORRA, Javier (2010–2011) «Con la muerte en los talones», *El Mundo*.
- MORA, Rosa (2009) «Barcelona es más negra que Madrid, según los escritores», *El País*. (fecha de consulta 09.03.2024) http://elpais.com/diario/2009/02/06/cultura/1233874810_850215.html
- MORA, Javier (2019) «Raule y los secretos de “Jazz Maynard”», *ARGH!*. (fecha de consulta 09.03.2024) <https://www.argh.es/raule-y-los-secretos-de-jazz-maynard/>
- ROMERO BENGUIGUI, Daniel (2023) «Novela negra mediterránea: testimonio de una verdad falseada», *MHjournal (Miguel Hernández Communication Journal)*, vol. 14 (1), pp. 43–66.
- SÁNCHEZ DEL MOLINO, Iria (2016) *La figura de la femme fatale en el cine negro americano*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- SÁNCHEZ SOLER, Mariano (2011) *Anatomía del crimen: guía de la novela y el cine negros*. Reino de Cordelia.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2014) «La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica», *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, nº 7, pp. 10–24.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier y MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2009) «Análisis del detective literario español: Carvalho, Romano y Méndez en la era del desencanto», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 42.
- RESINA BERTRÁN, Joan Ramón (1997) *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Anthropos.
- RUIZ DE LA CIERVA, María del Carmen (2010) «El periodismo y la literatura: un estudio contrastivo de estructuras políticas compartidas», CEU Ediciones, pp. 31–38.

- PARRA MEMBRIVES, Eva (2013) «Crímenes con denominación de origen. Glocalización en la novela policíaca nórdica femenina», *Signa. Revista de la UNED*, vol. XXII, pp. 549–567.
- PIEDRAHITA ECHANDÍA, Claudia Luz (2015) *Teorías críticas contemporáneas: la internacionalización y la globalización desde abajo*. RIUMA.
- VALLES CALATRAVA, José Rafael (1991) *La novela criminal española*. Universidad de Granada.

5. Artes visuales y *underground*: noticias de Chile en tiempos de La Movida

Dermis P. León

Candidata a doctora en artes por la Pontificia Universidad Católica de Chile

dermisleon@uc.cl

Sumario

Introducción

El apagón cultural (1973-1977)

Fanzines, espacios underground en Santiago (1985-1989)

 Espacios alternativos: Matucana 19

 Antecedentes Fanzines, Comics, influencias en las artes visuales

Dibujantes, historietistas e intercambios

 Jordi Lloret: *Sudaka + Turbio*, Revista *Matucana*

 Clamton y sus mundos insólitos

 Ricardo Fuentealba y un Conde vampiro en Matucana

 Karto y Kiki Bananas

Conclusiones preliminares

5.1. Introducción

La presentación de este tema forma parte de la investigación que realizo en el programa de doctorado de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica. Las preguntas de investigación conciernen a dilucidar aspectos de la escena contracultural y *underground* en la ciudad de Santiago de Chile en el periodo del 1985 al 1989⁵¹. El límite de la investigación marca el año en que se inician los procesos de la transición hacia la democracia con el Plebiscito del 1988, donde se vota por el No + al seguimiento en el poder del general Augusto Pinochet. La relevancia de este capítulo radica en la ausencia de investigaciones académicas relativas a establecer las vinculaciones entre la cultura *underground*, específicamente con la estética aportada por el comic y sus influencias en los artistas y estudiantes pertenecientes a enclaves universitarios, sujetos a la vigilancia y el control dictatorial. Además, analizar brevemente las posibles influencias traídas desde el exterior por los retornados del exilio a la capital del país y su rol en la apertura de espacios alternativos.

A través del estudio de algunos ejemplos de visualidades gráficas *under* y sus espacios de circulación, se propone una mirada sobre la escena *underground* en Santiago de Chile, durante la segunda mitad de los años ochenta del siglo pasado

⁵¹ En el texto se ocupa la palabra inglesa *underground* por el significado del término y las connotaciones que denota. Específicamente, se refiere al concepto que ofrece el académico y teórico Mario Maffi (1975) en su libro *La cultura underground I y II*. Se utiliza *underground* en itálicas por constituir un anglicismo.

(1985-1989). Proponer como el comic para adultos devino en representación de la cultura *underground* en un contexto de represión dictatorial. Al mismo tiempo, como estas estéticas de resistencia, permearon la visualidad de las artes plásticas, específicamente, en los enclaves universitarios existentes. Señalar la relevancia que tuvo la autogestión en la apertura de espacios alternativos como *Matucana 19* y las influencias que tuvieron las escenas de subcultura y contracultura europeas, específicamente procedentes de España, en las estrategias culturales aplicadas en estos espacios *under*. Introducidas por los exiliados retornados al país que vivieron los procesos de las llamadas “movidas” en diferentes ciudades, implementarían estéticas y maneras de producir cultura en el contexto desafiante de la dictadura cívico-militar en la capital chilena⁵².

El golpe militar de Chile el 11 de septiembre de 1973 ocurre justo dos años antes de la muerte de Franco en España el 20 de noviembre de 1975. Ambos países llevaban caminos políticos radicalmente opuestos de cara al último tercio del siglo XX. España adecuaba durante la Transición sus estructuras político-administrativas de la dictadura de Franco para reconvertirlas en instituciones democráticas, al tiempo que se ensayaba la nueva Carta Magna del Reino de España, la constitución de 1978, en vigor. España y Portugal fueron los últimos vestigios de dictaduras con origen en los viejos fascismos europeos surgidos en los años treinta.⁵³

España y Portugal pasaban a la democracia en plena crisis del petróleo durante el último tercio del siglo XX, un período de recesión e inestabilidad general. Coinciden con los años fructíferos artísticamente de las “movidas”, promovidas por las instituciones democráticas en el nuevo espíritu de cambio, situación que duraría hasta finales de la década de los ochenta. Con la Olimpiada de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla en 1992, hubo un cambio en la cultura del ocio, con la introducción de grandes eventos, conciertos y salones del cómic como el de Barcelona. Toda la llamada contracultura generada por las “movidas”, formarían parte de la agenda oficialista del gobierno y asimiladas como representación de la nueva democracia.⁵⁴

En Chile, sin embargo, el panorama era totalmente contrario desde el golpe militar de Augusto Pinochet, las Fuerzas Armadas y los Carabineros. El espíritu introducido por la Unidad Popular y las medidas que se buscaron implementar durante los cortos años del gobierno de Salvador Allende, fueron totalmente cercenados durante las sombrías décadas del setenta y ochenta hasta la llegada a la democracia en 1990. Con el quiebre que se produjo en 1973, la generación que

⁵² Si bien las “movidas” en España comienzan a mediados de la década de los setenta, coinciden cronológicamente con la aparición del *underground* chileno en los ochenta en Santiago de Chile con manifestaciones como el comic de autor, la proliferación de fanzines y la apertura de espacios alternativos donde se desarrolló la cultura de la resistencia, liderado por los retornados del exilio.

⁵³ En Portugal cae la dictadura en 1975 con la revolución de Los Claveles.

⁵⁴ Estas conclusiones y argumentos son los que apoyan el ensayo de Fernando García Naharro “Cultura, subcultura y contracultura “Movida” y cambio social (1975-1985)”, para argumentar que en España no existió la contracultura en las “movidas”, sino más bien una subcultura al estar apoyadas por los programas del nuevo gobierno democrático, y tomarlas como bandera del cambio.

crecería durante esa difícil década de los setenta, años de mayor persecución política y represión de la dictadura, tendría un desfase de continuidad con la anterior de los años sesenta que llevo a Allende a las urnas y al primer gobierno socialista constitucional en América Latina⁵⁵. La Junta Militar y las Fuerzas Armadas se dedicaron sistemáticamente con decretos y mandos, así como acciones ilegales, a erradicar todo vestigio cultural que acusara la influencia de la izquierda o la ideología marxista, así como a perseguir y exonerar a todos los artistas, gestores y profesionales que asumieran una obra o actitud inclinada hacia estas ideologías.

Se promulgó el nacionalismo exacerbado y la vuelta a valores conservadores de reafirmación de la tradición cristiana, algo que también aconteció durante la dictadura de Franco en España. El sustrato artístico anterior se sustituyó por la imposición de fechas históricas para recordar las glorias militares y los símbolos patrios como elementos de conformación de la identidad, mientras atacaban toda influencia foránea, sobre todo de procedencia atea (Donoso Fritz, 2019, pp. 93–127). Sumado a la falta de una política cultural sistemática, y el establecimiento de la economía neoliberal a partir del 1975, con la constitución pinochetista de 1980, el estado fue liberado de la responsabilidad de ser el principal garante y apoyo al desarrollo cultural de la nación.

No obstante la escena contracultural y *underground* en la ciudad de Santiago de Chile en el periodo del 1985 al 1989. El límite de la investigación marca el año en que se inician los procesos de la transición hacia la democracia con el Plebiscito del 1988, donde se vota por el No + al seguimiento en el poder del general Augusto Pinochet. La relevancia de este capítulo radica en la ausencia de investigaciones académicas relativas a establecer las vinculaciones entre la cultura *underground*, específicamente con la estética aportada por el comic y sus influencias en los artistas y estudiantes pertenecientes a enclaves universitarios, sujetos a la vigilancia y el control dictatorial. Además, analizar brevemente las posibles influencias traídas desde el exterior por los retornados del exilio a la capital del país y su rol en la apertura de espacios alternativos.

La gran dificultad de registrar estas manifestaciones *underground* durante los ochenta en Chile, radica en la fragmentación de la información y las fuentes contaminadas respecto a la precisión de fechas y datos duros, como he podido registrar en varios ensayos consultados. Probablemente, esto se ha debido a que las publicaciones y fanzines de una cultura ‘sucua’, aparecidos durante la época de la dictadura, no fueron objeto de interés de las instituciones oficiales, y también porque muchas de ellas, serían ediciones completamente *underground* sin señalar, a veces fechas específicas. Realizadas con fotocopias por los autores o en pequeñas imprentas de offset, fueron distribuidas entre amigos, en círculos universitarios o en algunas librerías dentro de la llamada resistencia cultural.

⁵⁵ Acorde a los estudios realizados por la historiadora chilena Karen E. Donoso Fritz (2019), los primeros años de implementación de la dictadura, estuvieron regidos por el estado de terror y violencia, con toques de queda y el sucesivo desmantelamiento de todas las instituciones culturales creadas durante el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende.

Algunos de los ejemplares que pueden ser consultados actualmente, sobrevivieron gracias a que fueron preservados por sus creadores y editores, quienes han estado sacando a la luz los mismos y donándolos a los archivos dedicados a la conservación de la memoria cultural chilena.

Me refiero a publicaciones que aparecieron durante la formación de una cultura *underground* que apuntaron a crear nuevas visualidades, sin referencia alguna a la cultura popular anterior al golpe militar. Estas visualidades comenzaron a surgir más bien en la década de los ochenta, con una marcada influencia procedente de las subculturas en Europa, como las “movidas” en España y el movimiento new wave. Los ejemplos traídos aquí, buscan relacionar esas permeabilidades que se dieron entre los jóvenes universitarios que transitaron por el mundo *under* y aquellos dibujantes que pertenecieron activamente al movimiento *underground*. Me interesa referirme a las imágenes y creaciones de comic para adultos, y la producción de visualidades y personajes que salen de mano de artistas formados inicialmente en académicas e institutos de arte, como una forma de manifestar la protesta ante la enseñanza tradicional, impuesta por la intervención militar y la vigilancia universitaria.

5.2. El apagón cultural (1973-1977)

A finales de los setenta, se identifica el “apagón cultural”,⁵⁶ resultado de la dura implementación de la censura y el borrado de todo vestigio cultural de la Unidad Popular. Se reconoció oficialmente la existencia de un “apagón cultural” por parte de algunos voceros de la dictadura, al mismo tiempo, en los sectores de la izquierda, tendría eco la apropiación del término.⁵⁷ Con el arribo súbito de una cultura visual de masas a través de la televisión a color a finales de los setenta y los programas vigilados en sus contenidos, la televisión se llenó de ofertas pletóricas de banalidad como parte del nuevo espectáculo. El panorama cultural de Chile se modifica. Se le dio más importancia al *Festival de la Canción de Viña del Mar*; aparecieron en la televisión las telenovelas y los programas de entretenimiento con las vedetes. Por añadidura, como consecuencia de la implementación del modelo económico neoliberal, el sector privado y empresarial asumió en gran medida la “responsabilidad” de apoyar la cultura, lo que irían modificando la perspectiva en sus programas al asumir la cultura como una mercancía sujeta al mercado.

Aunque el acceso a la información, fuera y dentro de los canales oficiales, estaba restringida y controlada por los censores y decretos que aparecían continuamente, comenzaron a infiltrarse información e influencias desde el exterior. Las radios

⁵⁶ Donoso Fritz aporta elementos al respecto, con datos referentes a su origen dentro de los oficiales de la armada, para referirse al bajo nivel en historia de los cadetes y en los estudiantes de secundaria en sus exámenes de ingreso a la universidad.

⁵⁷ Si bien las razones de la existencia del “apagón” serían discordantes tanto para el gobierno como para la oposición, coincidían en su acusación: en los primeros, se aludía a un deterioro en la educación; mientras que los segundos, acusaban a la dictadura del desmantelamiento de las instituciones y la expulsión de artistas y gestores culturales al exilio. Aunque los estudios recientes como los de Cristi Rojas y Manzi Araneda cuestionan la idea de la ausencia de espacios de expresión cultural con las obras del *Taller Sol* y las acciones de la *Asociación de Pintores Jóvenes* (APJ), autores como Donoso Fritz apoyan el primer argumento.

locales, la televisión a color, MTV con los primeros videos clics y la música anglosajona llenaron los hogares de todo Chile. Ya en los ochenta el panorama nacional comienza a cambiar, algo que veía gestándose desde finales de la década de los setenta. Aparecen las primeras revistas de oposición como *Apsi* (1976), *Hoy* (1977), *Análisis* (1977), *Teleanálisis* (televisión alternativa que circulaba en casetes independientes desde 1982), *Cause* (1983), *Fortín Mapocho* (1984), para nombrar algunas.

Comenzaron a retornar algunos de los exiliados, sobre todo aquellos que recalaban en Europa y que procedían del sector cultural. Ellos serían fundamentales en la introducción de información del resurgimiento de movimientos juveniles europeos con la aparición del punk británico durante el periodo de Margaret Thatcher, las huelgas de los mineros y las cultura suburbana. De igual manera, chilenos exiliados que participaron en las “movidas” españolas de Madrid y Barcelona fundamentalmente, regresaron al país con sus aires renovadores y la idea que ciertas estrategias culturales alternativas podría hacer cambios en el panorama de censura y represión.⁵⁸

5.3. La nueva subcultura juvenil en Santiago y la reactivación de una cultura *under* y contracultural

A pesar de la existencia de reductos culturales de resistencia en sectores de la izquierda, las generaciones de jóvenes formados en dictadura encontraron vacío y discontinuidad, fundamentalmente, se hallaban desconectados de los modelos estéticos y culturales de la generación predecesora. Ellos nombraron esta realidad como “la nada”, un término que Daniel Puentes, integrante de la banda punk *Los Pinochet Boys* acuñó, situación que buscaron cambiar con sus actitudes y acciones (Conejeros et al., 2008, p 13). No obstante, esta generación crecida durante la dictadura, ya entrada la década de los ochenta, sería la protagonista de una escena *underground* que devendría en movimiento contracultural.

Habría que mencionar que en los colegios de clase media y baja, mayoritariamente religiosos, las juventudes serían adoctrinadas en la desideologización, una política apoyada por el gobierno militar con la creación, desde los inicios, en octubre del 1973, de la Secretaria Nacional de la Juventud (González, 2015, pp. 90-91). Esta juventud, aparentemente apolítica y separada de los conflictos que vivieron los testigos del golpe militar, crecería con un “currículo visual” diverso. Consumían desde los clásicos comics chilenos de Mampato y Condorito⁵⁹, hasta los ya conocidos super héroes norteamericanos de Superman, Batman, el Hombre Araña, el Pato Donald y toda la lista de Marvel que circulaba en esa época. A finales de la década de los setenta, aparecerían en las casas las primeras televisiones a

⁵⁸ Por ejemplo, Sergio Marras, chileno exiliado en Madrid retorna en 1979 para convertirse en editor de la revista de oposición *Apsi*.

⁵⁹ Mampato es un personaje ideado por el arquitecto y dibujando Eduardo Amstrong y el dibujante Oskar, pero definido y desarrollado con sus historietas por Themo Lobos. Aparecería en formato de revista del 1968 hasta 1978 y posteriormente en libros ocasionales. Condorito es un clásico chileno, un personaje de identidad nacional creado por René (Pepo) Ríos en 1949. Rescatado de: <https://www.condorito.cl>

color, los animes japoneses y los primeros juegos electrónicos (Contardo; García, 2005). Los comics para adultos, si existían, no entraban en las casas conservadoras chilenas.

Es relevante indicar además que para esta generación de clase media y baja, específicamente la que entraría a las universidades durante los ochenta, existió cierta desconexión con la generación anterior de los setenta, y por ende, se abocarían a la búsqueda de referentes culturales e identitarios que rompieran ese desfase generacional. Acorde a varios estudios sobre el tema, como el de Liz Munsell en su tesis de magister *Subculturas visuales e intervención urbana* (2009), estas provendrían del *new wave* y el movimiento punk inglés. Es decir, ya en los ochenta, a través de la televisión y la radio existía acceso a otra información, mientras que la búsqueda de otros elementos de identidad, procedían de estilos introducidos por los mismos jóvenes que podían viajar y otros que retornaban del exilio.⁶⁰

¿Y cómo se vivía la vida universitaria escogida por aquellos que querían estudiar bellas artes? La Facultad de Arte, y por ende, la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, desde el golpe militar en 1973, estuvo intervenida. Los decanos eran impuestos por el régimen militar y muchos profesores de izquierda fueron exonerados. Ellos buscaron otros resquicios para continuar enseñando. Así se creó el Instituto de Arte Contemporáneo en 1982 por iniciativa privada de artistas y profesores, y más tarde, el ARCIS⁶¹. A diferencia de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica que no fue desarticulada, los estudiantes de la Universidad de Chile vivieron experiencias límites, entre un mundo de represión y otro alternativo que comenzaba a surgir en los barrios del centro de Santiago de Chile.

Con el comienzo de la década de los ochenta, empezarán a gestarse algunos cambios en el panorama desolador de la ciudad intervenida y los toques de queda. Primeramente, se iniciarían las manifestaciones masivas en la calle en mayo del 1983, junto al trabajo activo de las organizaciones políticas. Surgen espacios culturales alternativos como el *Centro Cultural Mapocho*, abierto en 1981. El

⁶⁰ En las entrevistas realizadas a testigos de época, existe el relato consensuado sobre los “estilos” importados por los que podían viajar fuera del país, como el modo de peinarse y vestirse punk introducido por ejemplo, por la Kittin Bulnes. Posteriormente, los jóvenes hijos de exiliados que crecieron en Europa trajeron la música, formas de vivir y comportamientos menos autocensurados. Por otra parte, los artistas refieren que muchos se nutrían de lo que sucedía en Europa y Estados Unidos a través de las bibliotecas de los centros culturales binacionales el C.C Norteamericano, C.C. Francés y el Instituto Goethe, fundamentalmente. Estos centros se convirtieron en los respiraderos de transferencias culturales y contacto con el exterior, especialmente el C.C. Francés con su festival de video. Junto al crecimiento del circuito de galerías independientes y la apertura de espacios *underground* una escena alternativa juvenil crecía y se puso en circulación desde los comienzos de la década de los ochenta.

⁶¹ La Universidad ARCIS (Universidad de Arte y Ciencias Sociales) se inicia como institución independiente en 1982 como un lugar donde se refugiaban muchos profesores exonerados. Fue un núcleo de resistencia a la dictadura desde sus aulas y profesorado. De ella se desprende el Instituto ARCOS en 1985. Su expansión comienza en 1986 con vocación hacia las artes y las ciencias sociales. Se reconoce como universidad por el Ministerio de Educación en 1989. Fue cerrada completamente en el 2017 por una crisis de gestión financiera.

conocido dramaturgo y teatrista Ramon Grifero retornaría de Bélgica en 1982 luego de sus estudios en teatro en la Universidad de Lovaina y abre junto a Pablo Lavín *El Trolley*, sede del *Teatro Fin de Siglo*, con una fiesta de despedida del año 1983. Allí no sólo estrena sus obras de teatro experimentales, sino que acoge también fiestas, conciertos de bandas punk, rock y pop chileno, además de exposiciones de arte. Es decir, fuera de las instituciones culturales oficiales de los museos y las galerías, comienza una movilización subterránea de otras energías como parte de la resistencia y actitudes de desacato al régimen militar.

Desde los inicios de la década de los ochenta, llegarían más exiliados desde España y otros países europeos. Con ellos, entraron referencias y experiencias culturales que servirían para crear formas de desobediencia y construcción de nuevas subjetividades que escaparan de las estructuras normativas de re-educación despolitizada de la juventud, implementadas por la dictadura militar.

5.4. Fanzines, espacios underground en Santiago (1985-1989)

Nuevas formas de organización de la experiencia vivencial y construcción de nuevas subjetividades (Guattari, Rolnyk, 2015) se dieron a través de la creación de espacios como los mencionados anteriormente: *El Trolley* y *Centro Cultural Mapocho*, entre otros. Un caso paradigmático sería el de *Matucana 19* por su gestión y apertura a nuevas formas de cultura *underground*. Localizado en la calle Matucana, a una cuadra de la Estación Central de trenes de Santiago centro, su historia se vincula a Jordi y Rosa Lloret, hermanos de procedencia paterna catalán. Abierto en 1986, el lugar se convertiría en un espacio creador de cultura antihegemónica.

5.4.1. Espacios alternativos: *Matucana 19*

La apertura del Galpón *Matucana 19*, no solo proviene de una gestión familiar, sino que su existencia se debe en gran parte a la influencia que ejercieron la llamadas “movidas” españolas en los hermanos Lloret. En particular, Jordi Lloret fue partícipe activo de la “movida” en Cataluña. Al ser forzado a exiliarse en 1974 por ser apresado y torturado, llega a Barcelona y se vincula de inmediato no sólo a otros exiliados, sino que se integra y participa en muchas acciones realizadas en la Rambla vinculadas al teatro callejero, la performance y la realización de murales. A pesar de la diferencia contextual, los Lloret realizan una conexión entre el movimiento contracultural durante la transición postfranquista y la posibilidad inconsciente de que la cultura pudiera producir un cambio en plena represión dictatorial.

Los hermanos Lloret generaron comunidad en un barrio marginal, al convertir el galpón de garaje para autos de propiedad familiar, en un lugar donde se aglutinaron las energías más disimiles. El Galpón de 1300 metros cuadrados, acogería a un público variopinto de toque a toque de queda, es decir, desde la noche a la mañana. Comenzaron con varias mesas de juego de *ping pong* para dar lugar a

conciertos de bandas alternativas y experimentales más conocidas de punk y rock, performances y obras de teatro experimentales del dramaturgo y bailarín chileno Vicente Ruiz, así como también surgiría el *Teatro del Silencio*. La Televisión Española llamaría un día para filmar el concierto de la conocida banda de los *Electrodomésticos* y Superman (Christopher D'Olier Reeve) vendría, en 1987, a hacer una declaración pública para apoyar a los 77 actores amenazados de muerte por la dictadura. Se realizaría la *III Bienal underground* y la convocatoria a las *Tres mil mujeres*, entre otros muchísimos eventos que lo convertirían en un lugar mítico (Lloret et al., 2019).

Matucana 19, por otra parte, permitió vinculaciones del mundo *under* con otro contracultural, al darle cabida a artistas de varias tendencias y filiaciones. En el viejo Garaje se darían cita, tanto los representantes del nuevo conceptualismo como el artista chileno Víctor Hugo Codocedo, las Yeguas del Apocalipsis (Francisco Casas y Pedro Lemebel), hasta los más rabiosamente integrantes de la *new wave* o el *punk* como fueron *La Contingencia Sicodélica*, un colectivo formado por estudiantes de la Escuela de Arte de la Universidad de Chile⁶² quienes pintaría murales como *backgrounds* de los conciertos de las bandas en concierto.

5.4.2. Antecedentes Fanzines, Comics, influencias en las artes visuales

Uno de los integrantes de *La Contingencia Sicodélica*, el artista pintor Hugo Cárdenas, sería fuertemente influenciado por el comic como estética en su pintura. La tesis de Hugo Cárdenas para egresar de la licenciatura en artes plásticas de la Universidad de Chile, fue concebida como una tira de comic. Narrativa autobiográfica y relato paralelo de su entorno degradado y violento del Santiago centro, donde personajes disimiles copaban sus calles y bares. Cárdenas contribuiría con la creación de personajes para algunas revistas *under* de comic que comenzaron a circular en los ambientes universitarios y del Santiago *underground*. Estas interferencias del mundo *under* identificado por el comic en las academias de arte, fueron elecciones contestarias y formas de protestas ante lo que se habían convertido las escuelas de arte de las universidades durante el periodo de represión y censura de la dictadura militar.

Otras influencias de la estética del comic se hacen ver en los llamados artistas del *new wave*, como Kitin Bulnes, quien viajó a Londres y trajo a Chile un nuevo look, influido por la estética punk y la cultura *underground*. También el colectivo integrado por Bruna Truffa —Rodrigo Cabezas— y Sebastián Leyton irrumpen en la escena con exhibiciones cuyos títulos llaman la atención como *El enemigo público*, *Soberbia* o la *Moda Mata*. Más que los títulos, son las estéticas que proponen un imaginario y narrativa que introduce imágenes frívolas y personajes procedentes de la cultura pop y el comic, cuyos antecedentes no se encuentran en la historia de la pintura chilena.

⁶² La Contingencia Sicodélica estuvo integrada por Carlos Araya (Carlanga), Mauro Jofré, Rodrigo Hidalgo (bajista de la banda Dada) y Hugo Cárdenas.

En Santiago, habían aparecido ya algunos intentos de publicación de comics para adultos en la década del 80. El diseñador Vicente Vargas y el dibujante Claudio Romero (1963-2022), más conocido con el seudónimo de Karto, realizan uno de los primeros comics tipo fanzine *Enola Gay*, que dio a la luz a un ejemplar. Posteriormente, surgiría en 1984 *Ariete* y *Beso Negro*, en formato fanzine, cuyas ventas y reparticiones se hicieron en los circuitos *underground* de la época. Acorde al estudio de Carolina Sánchez Carvajal sobre *Revistas contra culturales en Chile de 1983-1991*, *Beso Negro* aparece por vez primera en forma de tríptico en 1984 en la Universidad de Chile. Un estudiante de derecho, Luis Venegas, ocupa la herramienta más utilizada en esa época: la fotocopidora para realizar los números, luego del armado con el “recorte y pega”. Más adelante, iría creciendo e incorporando dibujantes como Lautaro Parra, dando forma al nuevo formato de revista. (Sánchez Carvajal, 2013, p 74). Todos estos fanzines tenían en común la irreverencia, la sexualidad abierta, pero sobre todo, la burla a los valores morales y religiosos que la dictadura militar imponía con la propaganda y el control.

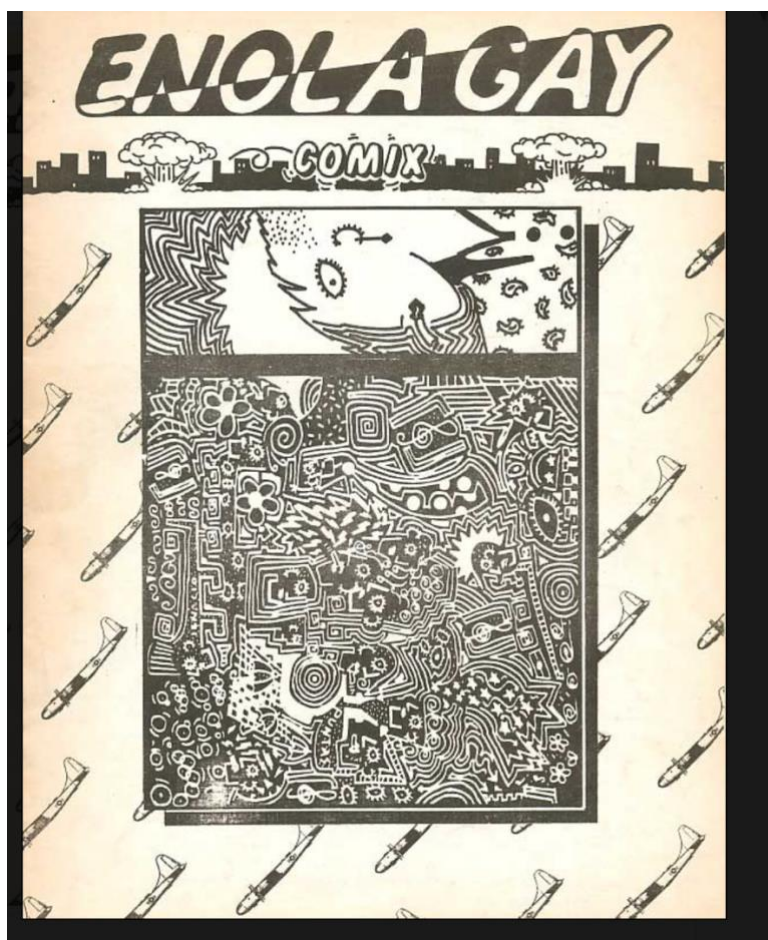


Ilustración 8. Una de las portadas del fanzine *Enola Gay*.

En 1987, aparece *Acido* con portada del dibujante Max Carvajal. Es la primera revista con distribución en quioscos de artículos en diarios y revistas. El número cero sale en diciembre de 1987 con 12 historias completas y 68 páginas. Solo serían publicados dos números más. A pesar de que estas y otras publicaciones tuvieron

una existencia breve o fueron muy poco sistemáticas, por la inexistencia de distribuidoras interesada en los comics, permitió, sin embargo, un incentivo en la aparición de dibujantes más comprometidos, y se asumiera el género como una forma de lenguaje diferente al arte elitista vinculado a las universidades.

5.5. Dibujantes, historietistas e intercambios

En este apartado se hace relevante destacar la relación entre los “movidas” en dos ciudades españolas y su influencia en el *underground* chileno que son desconocidos en el contexto de España. Por una parte, se crean vinculaciones entre aquellos chilenos del exilio que se integran a las movidas de Madrid y Barcelona. Como que hay también algunos españoles que importaron la creatividad de la mezcla cultural que seguía siendo la eclosión de la “movida” conectados con España. Se podría señalar que los hermanos Lloret hacen el enlace con la “movida” barcelonesa; mientras que Antonio Arroyo “Toño”. la vincula con la madrileña a través de la creación de una de las revistas de comics más populares y conocidas de Chile: *Trauco*. La época de aires políticos es totalmente opuesta en Chile. ¿Por qué un español se mueve a un país tan alejado donde además existe una dictadura militar feroz?

En ambos casos, las conexiones de fenómenos socio-culturales en España con Chile se producen a través de las voluntades de varios individuos quienes creen en la posibilidad del cambio a partir de proyectos culturales totalmente *underground*. Siendo que la experiencia española difiere completamente de la chilena en términos históricos y contextos políticos, donde median décadas de diferencia entre la dictadura franquista (1936-1975) y la pinochetista (1973-1990), la pregunta que surgen es como un movimiento *underground* puede actuar como un canal activo a contracorriente de regímenes de poder y censura y ser parte activa de los cambios a producirse? En el caso de España, ser parte del proceso de transición hacia la democracia. Por su parte, en Chile constituirse parte del movimiento contracultural de resistencia a la represión y a los valores propuestos por el régimen dictatorial cívico-militar.

5.5.1. Jordi Lloret : Sudaka +Turbio, Revista Matucana

Antes de llegar a fundar *Matucana 19* y establecerse en Chile definitivamente, Jordi Lloret tuvo la experiencia vivencial de la “movida” en Barcelona. Se involucró completamente en el movimiento no solo como exiliado, sino como hijo de catalán. Se sintió atraído a las producciones de fanzines y revistas de comics, de las cuales fue un lector asiduo entre las cuales se contaba *Ajoblanco* y otras publicaciones de comics como *Madriz*, *El Víbora* y *Zero comic*. De *Ajoblanco*, podría decirse que Jordi recoge esa idea de una revista que pudiera convertirse en un espacio de varias expresiones culturales. Aprende de los fanzines que circulaban en Madrid y Barcelona, la visualidad *under* y el slogan del “hágalo usted mismo”. Todas estas experiencias personales las traería de regreso al Santiago de Chile gris, bajo el peso de la dictadura militar.

En sus varias venidas a Santiago antes del regreso definitivo, junto a su amigo arquitecto y dibujante Alfonso Godoy, chileno residente en Barcelona, colaborador asiduo de *Zero comic* -diseñó incluso varias portadas- y Alejandro Albornoz, crearían el primer fanzine: *Sudaca + Turbio* en 1983. Aplicando el principio de “hágalo usted mismo”, los tres armarían la primera maqueta a través del recorta y pega, y luego lo imprimirían en uno de los pequeños locales de impresión en offset existentes en Santiago centro. *Sudaca + Turbio* eran palabras que unían y conectaban las experiencias de sus editores con España y Latinoamérica. “Sudaca” le llamaban al suramericano en España. Por otra parte, la idea de lo turbio, las estéticas sucias, con la realidad chilena. Específicamente, lo turbio en esas expresiones de sexualidad y desvestimiento del cuerpo femenino de Alejandro Albornoz, temas prohibitivos en el contexto de rigidez en los valores morales conservadores que la dictadura publicitaba. Nacería un fanzine con voz propia, donde se combinaba la figuración del comic *under* español, con el aporte de los primeros dibujantes del *under* chileno.

Dentro del primer, *Sudaca + Turbio*, se publica una parte del poemario *El Paseo Ahumada* del conocidísimo poeta chileno, Enrique Lihn, referencia literaria contextual de la época, donde se retrata el ambiente de una de las calles peatonales famosas del centro de Santiago. También aparece una historia notable: la del cantautor Víctor Jara, quien fuera asesinado en el Estado Nacional durante los primeros días del golpe de estado y el terror implementado por los militares. La historieta fue realizada por Alfonso Godoy y firmada con el seudónimo de Gollea, probablemente para eludir la censura del gobierno dictatorial. La portada del segundo número de *Sudaca + Turbio*, en diciembre de ese año, fue un collage donde interviene el mismo Jordi, Albornoz y Víctor Hugo Codocedo.⁶³ Estamos hablando de 1983.

Una vez puesto en marcha el proyecto de cultura alternativa y contracultural del *Galpón Internacional Matucana 19* en 1985, Jordi Lloret crea una publicación en formato revista que pudiera darle cabida a la expresión literaria, la música, el teatro, la gráfica y desde luego, el comic. Así nace la empresa editorial llamada *Arrebatos* y la revista *Matucana*⁶⁴ en 1986, que como su nombre indica, aparece vinculada a ese lugar comunitario construido junto a sus amigos cercanos y familia. Dibujantes como Karto, Clamton y Ricardo Fuentealba, entre otros autores, pudieron desarrollar historietas con personajes en mundos únicos y memorables. La revista *Matucana* tuvo varias ediciones discontinuas en una primera etapa de 1986 al 1988. En su segunda época, con el retorno de la democracia en 1990, logró hacerse asidua, para luego desaparecer al igual que la conocidísima revista *Trauko*. Como el lugar que la alojaba, *Matucana* constituyó una de las primeras

⁶³ Víctor Hugo Codocedo egresó de la Universidad de Chile. Su obra ha sido recientemente rescatada y su autor declarado como uno de los artistas importantes de la década de los ochenta, representantes del arte conceptual y político. Sería un asiduo de *Matucana 19* por su relación cercana con Rosa Lloret y realizaría una de las exhibiciones individuales más relevantes en su corta carrera, *Eclipse II* (1987), en *Matucana 19* antes de su muerte en 1988.

⁶⁴ El primer número de la revista *Matucana*, con portada diseñada por Macarena Infante, salió finalmente en la primavera del 1986.

publicaciones que posibilitaría el desarrollo de dibujantes de comic e historietistas que habían estado apareciendo durante el curso de los años ochenta en fanzines de corta duración.



Ilustración 9. Portada del número 2 de Sudacas.



Ilustración 10. Portada del número 1 de la revista Matucana.

5.5.2. Antonio Arroyo (Toño) y el surgimiento de *Trauko* y *Trauko fantasía*

Los españoles que llegarían a Chile a finales de la década de los ochenta, traían consigo las ideas políticas de juventudes en resistencia ideológica al régimen de Franco. De alguna forma, trasladaron ese espíritu de resistencia y burla del franquismo durante los últimos años de censura y resistencia a Chile. Es un intercambio cultural a pesar de las dictaduras, de gente y artistas que por un motivo u otro emigran y se integran en el medio de resistencia ideológica del país de acogida.

El español Antonio Arroyo, uno de los creadores de *Trauko*, incluye a Clamton en varias ediciones de la revista y le edita *Clamton Historias de Planetas, Cerebros y Átomos* (1990), el primer libro de autor de la editorial *Trauko Fantasía*, creada para promover a jóvenes talentos de Chile e historietistas de comics. La Revista *Trauko*, empresa editorial que comienza con enorme entusiasmo por los dos españoles Antonio Arroyo y Pedro Bueno, la argentina Inés Bagú, con el apoyo de los chilenos Hilda Carrera y Emilio Ruiz, le devuelven al comic para adultos un estatus y visibilidad que no había tenido en más de dos décadas en Chile. El primer número de *Trauko* sale en 1988, el año del plebiscito y el triunfo del No + Pinochet. Se constituye en la publicación para adultos de mayor distribución y cantidad de ediciones impresas que conoció el Chile de los ochenta e inicios de los noventa. Publicaría asiduamente a los dibujantes de comic como Karto, Fuentealba, Clamton, más otros autores fundamentales en la escena del comic de esos años como Checho López, Lautaro, Vicho, Yoyo y Maliki. 36 números circularon acompañando todo el proceso de transición hacia la democracia, hasta su desaparición en 1992. La saga de *Trauko*, ha sido trazada por el Dr. Hugo Hinojosa Lobos y su historia ha sido narrada por sus propios protagonistas en el documental *Trauko* (2014) del realizador chileno Rodrigo Araya, un verdadero documento antropológico de época.

5.5.3. Clamton y sus mundos insólitos

Clamton seudónimo de Claudio Galleguillos (1968-1994), nacido en La Serena ciudad al norte de Santiago y muerto en Rancagua al sur, sería un dibujante de historietas inclasificable. Creador de un mundo alucinante a partir del dibujo y la línea, ingresa en la Escuela de Artes de la Universidad de Chile en 1986 con mención Grabado. A los dos años, es decir, en 1988, abandona la universidad, para dedicarse exclusivamente a desarrollar sus historias, con una fantasía creadora única, sobre mundos palpitantes donde todos los seres tienen una consciencia y reaccionan entre ellos.

El Chile donde vivía Clamton se colaba entre las líneas punzantes de los seres que eran absorbidos por las plantas vivientes, por los planetas y las lunas. Como bien señala Carolina Benavente al respecto:

“Mientras los autores de su generación se volcaban al escrutinio posmoderno del entorno urbano y la cotidianidad, Clamton eludía la referencialidad, localizando sus historias en espacios cósmicos y microscópicos que nos hacen cruzar umbrales hacia dimensiones expandidas de la conciencia, a la vez que evocan a Chile mediante multitud de metáforas abiertas a diferentes interpretaciones” (Benavente Morales, 2011).

En sus viñetas e historias con extraños seres, le da cabida a su imaginación única con un dibujo exquisito y saturado de crispaciones con predominio de líneas verticales y caligrafías, como si fuera un grabado en metal. A diferencia de sus contemporáneos, Clamton es una figura completamente anómala en el contexto. Sorprende su talento y aunque es totalmente diferente a cualquier otro dibujante, tiene cabida en la revista *Matucana*. Siendo unos de los ejemplos más lúcidos y creativos que elevó la historieta a otra categoría, su vida sería como la de una estrella fulminante, con su muerte temprana a los veinticinco años. ¿Dónde habría cabido Clamton con sus visiones surrealistas y narrativas en un contexto institucional o elitista universitario, donde se discutía el estatuto de la pintura? Como su mundo marginal, solo tendría cabida en otro similar que se gestaba fuera de las academias y los reductos donde circulaban los discursos de escenas vanguardistas.

A pesar de que sus historietas creadas no se aproximaban al comic de adulto que *Trauko* defendió como su perfil, llamo la atención de Toño su talento y mundo creativo incluyéndolo en ediciones de la revista. De hecho, el primer libro de autor que realiza con el proyecto editorial *Trauko Fantasía* fue el de Clamton *Historias Planetas, cerebros y átomos* -hoy un libro de coleccionismo de culto-, el cual reunía una selección de historietas alucinantes del joven autor y dibujante.

5.5.4. Ricardo Fuentealba y un conde vampiro en Matucana

Ricardo Fuentealba (1936) nacido en Peñaflor es quizás el dibujante e historietista más singular y atípico. Tendría en esa época de mediados de los ochentas, casi el doble de la edad de los otros jóvenes dibujantes. Según su hijo, el Dr. Fuentealba Fabio, su formación de diseñador y aprendizaje autodidacta difería del resto de sus pares, al recibir enseñanza directa de maestros como Marco Bonta, Jose Caracci e Israel Roa (premios nacionales de pintura) que continuaban la tradición pictórica chilena fuera de la academia. En su ensayo “Un rockero en casa. El comic político en Chile en los años 80. La Obra de Fuentealba”, reconocía que su padre era un gran lector y conocedor del mundo del comic internacional con referencias en su obra al argentino historietista Solano López, el uruguayo Alberto Brecci, entre otros, así como también, alusiones directas a obras de la literatura clásica (Fuentealba Fabio, 2017, p. 324). Junto a un dibujo exquisito con tintas, achurados, claroscuros y borrones, su imaginación crea el clásico personaje del *Conde de Matucana*, claro homenaje al lugar que cobija la publicación que lleva su nombre. Crea un extraño vampiro viejo y pobre que solo tiene como posesión su ataúd apolillado en un sitio abandonado y un auto antiguo desvencijado como su existencia. Santiago aparece como fondo en los diseños de las viñetas para acompañar las aventuras amorosas del Conde por el centro de la ciudad, identificándolo con los desclasados y

hombres sin trabajo que le rodean. Lleno de humor, Fuentealba comenta la situación social, mientras el viejo vampiro logra sus propósitos con mujeres maduras, solitarias y desprotegidas, con sus trucos de seducción de hombre chileno.

El *Conde Matucana* es afín a los aires libertarios; se enfrenta a los policías en las redadas y cuando sucede el plebiscito y el triunfo de No + a Pinochet en 1988, sale a bailar y emborracharse. Un personaje que deviene en clásico con sus atribuladas aventuras para identificar el estilo autoral de Fuentealba.

5.5.5. Karto y Kiki Bananas

Por otra parte, Karto, seudónimo de Claudio Romero (1963-2022), nacido en Santiago, fue un artista formado en el Instituto Contemporáneo de Arte (IAC) donde recibió una formación entre académica y libre. Si bien el IAC no era reconocido como institución superior, aglutinó en su planta a profesores exonerados de las universidades, los cuales seguirían programas mayoritariamente universitarios. Karto, de pintor, devino en dibujante de comic, creando dos personajes emblemáticos: *Kiki Bananas* y *Amarillo Flipper*. Diseñaría también portadas para los cuadernos escolares *Colon* que lo calificaron como diseñador popular, además de ser presentador de algunos programas de televisión sobre el comic. Sin embargo, es la inolvidable *Kiki Bananas* quien le va a identificar en el mundo de la historieta como el creador de un personaje femenino independiente, un poco delincuencial y fría pero sexy, con cabellos como hojas de bananos. *Kiki Bananas* se involucra en historias sexuales y situaciones gansteriles en parajes exóticos o ciudades modernas indefinidas. Sus primeros dibujos fueron de líneas gruesas, con el cabello que le identificaba claramente con los bananos. Con el tiempo, su diseño sería más preciso con líneas elegantes y finas, hasta convertir a su heroína en una especie de modelo de peinado sofisticado. Su dibujo es reconocible por el diseño de sus personajes, las líneas seguras, fluidas y el empleo del color que denotan la formación universitaria, además de su capacidad de crear los más disímiles escenarios.

Karto, al igual que Fuentealba o Clamton no serían los únicos que circularon en el mundo subterráneo del *underground* y la contracultura santiaguina. Como dibujantes e historietistas, capaces de crear personajes inolvidables, fueron colaboradores constantes de *Trauko*, revista que les daría la posibilidad de desarrollar series completas de sus personajes. Con la excepción de Clamton quien sería incluido en pocos números por su estilo de trabajo, tanto Karto como Fuentealba, se convertirían en autores que les darían carácter a la publicación. A pesar de que otros nombres como Checho López, Lautaro, Vicho, Yoyo y Maliki eran frecuentes en sus páginas también, los tres autores descritos constituyen una representación de ese mundo paralelo, de fantasías delirantes de adultos, iconoclastas y subversivos. Esencialmente crearon un cruce entre el noveno arte con estilos propios, dibujos e historias que devinieron obras en sí mismas.

En el delirio de sus historietas, aludían al mundo asfixiante y represivo que se vivía en dictadura. Ellos fueron parte de ese movimiento subterráneo que devino en contracultural a finales de los ochenta a través de publicaciones como *Trauko* que alcanzo a ser distribuido en los quioscos de la ciudad de Santiago y a imprimir 5000 ejemplares. Contribuyeron desde sus dibujos e historias a todo un movimiento que terminó en las manifestaciones masivas en el Parque O'Higgins a favor del NO + a la dictadura de Pinochet.

5.6. Conclusiones preliminares

A través del estudio de algunos ejemplos de visualidades gráficas *under* y sus espacios de circulación, se propone una mirada sobre la escena *underground*⁶⁵ en Santiago de Chile, durante la segunda mitad de los años ochenta del siglo pasado (1985-1989). Proponer como el comic para adultos devino en representación de la cultura *underground* en un contexto de represión dictatorial. Al mismo tiempo, como estas estéticas de resistencia, permearon la visualidad de las artes plásticas, específicamente, en los enclaves universitarios existentes. Señalar la relevancia que tuvo la autogestión en la apertura de espacios alternativos como *Matucana 19* y las sinergias creadas en su entorno con la gestación de la revista *Matucana* y las nuevas estéticas propuestas por los dibujantes de comic. Qué influencias tuvieron otras escenas de subcultura y contracultura europeas, específicamente procedentes de España, introducidas por los exiliados retornados al país que vivieron los procesos de las llamadas “movidas” en diferentes ciudades, cuyas estéticas y maneras de producir cultura, tratarían de implementar en el contexto desafiante de la dictadura cívico-militar en la capital chilena.

En los años 1980, las telecomunicaciones, los grandes conciertos y eventos, la forma de comunicarse de los jóvenes y la resistencia ideológica interna a la dictadura se realiza a través del cómic y de otras manifestaciones culturales relativas a las imprentas *offset*, rápidas y ligeras. Es la época de apogeo de los medios de comunicación de masas unidireccionales. Pero había una forma *subterfugia* de relacionarse y de intercambiar ideas artísticas de resistencia ideológica, que era el comic.

Matucana 19 fue el Garaje de la resistencia cultural. Lugares *underground* como aquel creaban la sensación de libertad que no se experimentaba en los espacios públicos, ni en las calles. Se convirtió en un refugio que aglutinó a una familia de amigos y contemporáneos donde se construyeron formas alternativas de vivir y de relacionarse, es decir, una pequeña *revolución molecular* acorde a (Guattari, Félix; Rolnik, 2015). Se gestaban fanzines, ideas, exposiciones, bienales *under*, reuniones, performances, muchísimos conciertos y las llamadas tocatas o fiestas

⁶⁵ En el texto se ocupa la palabra inglesa *underground* por el significado del término y las connotaciones que denota. Específicamente, se refiere al concepto que ofrece el académico y teórico Mario Maffi (1975) en su libro *La cultura underground I y II*. Se utiliza *underground* en itálicas por constituir un anglicismo.

entre los toques de queda de la noche a la mañana. Estando confinados, estaban libres de la vigilancia del hogar y de las patrullas siniestras en las calles nocturnas.

A diferencia de lo sucedido en las llamadas “movidas” en Madrid, Barcelona y otras ciudades españolas, mi punto de vista es que esta escena *underground* que comienza a inicios de los ochenta y se desarrolla potencialmente hasta el periodo de transición a finales de la década, está marcada por la presencia indeleble de la represión dictatorial, los toques de queda, las manifestaciones masivas y la continuidad de los asesinatos impunes por parte del ejército y los carabineros. La llegada de exiliados retornados y protagonistas simpatizantes procedentes de España y ciudades europeas que ayudaron a contribuir con los procesos de cambio y la producción de una cultura subterránea devenida en movimiento contracultural, brindarían aires diferentes y experiencias fundamentales para cambiar la forma de concebir la acción cultural. Por ende, la aparición de espacios alternativos serían fundamentales como lugares de reunión y aglutinamiento de sinergias que quebraran el miedo instaurado desde el golpe militar en 1973.

Las apariciones del comic y publicaciones de historietas demostraron que había un mundo visual de expresión libre que explorar, algo que para los jóvenes que circulaban dentro de los enclaves académicos rígidos y vigilados, les atraía. Por otra parte, la proliferación de fanzines y revistas alternativas subterráneas, hicieron posible la aparición de una cultura *underground* y de resistencia que propiciaron el espacio ideal para la aparición de esos universos y ambientes *distópicos*, con personajes que viven al límite o en situaciones que expresan una enorme violencia. Estos imaginarios no pueden ser contenidos dentro de formatos de expresión académica o dentro de las experimentaciones artísticas que han venido proponiendo la generación de los setenta. Ellos necesitaban ser comunicados en una forma comprensible, llegar al público más amplio.

Para ello tuvieron que ser creadas otras visualidades en un formato próximo, donde la palabra y la imagen pudieran convivir y una historia ser contada. El comic fue ese formato, por sus posibilidades expresivas abiertas y permisibilidad a la experimentación con el dibujo, la línea y la mancha sobre papel. Solo se requería una mesa de trabajo para que una historieta se multiplicara en muchas copias. Además, ante la censura impuesta por la dictadura, y las posibilidades de circulación entre un público más amplio, la alternativa que ofrecía el comic y los fanzines como formato por su facilidad de reproducción mediante fotocopias u offset, posibilitaba el “tráfico” sin vigilancia. Ambas condiciones hicieron posible la proliferación de publicaciones alternativas en los últimos años de la dictadura en la década de los ochenta.

5.7. Referencias bibliográficas

- ARAYA, Rodrigo; GODOY, Alfonso y LLORET, Jordi (2019) *El garaje de la resistencia cultural: Matucana 19*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- BENAVENTE MORALES, Carolina (2011) «Una isla en el mar de la nada: Clamton, el cómic y el pensar vegetal», *Escáner Cultural*, 05–17. (fecha de consulta 17.05.2011) <https://revista.escaner.cl/node/5099>

- GALLEGUILLLOS, Claudio (1990) Clamton. Historias de planetas, cerebros y átomos, en ARROYO, Antonio (ed.), *Trauko Fantasía*. Santiago de Chile.
- CONTARDO, Oscar y GARCÍA GONZÁLEZ, Macarena (2005) *La era ochentera*. Santiago de Chile: Ediciones B Chile S.A.
- CONEJEROS, Miguel (2008) *Pinochet Boys*. Santiago de Chile: Midia Comunicación.
- CRISTI, Nicole y MANZI, Javiera (2016) *Resistencia gráfica. Dictadura en Chile: APJ – Taller Sol*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- DONOSO FRITZ, K. E. (2019) *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973–1989*. Santiago de Chile: UAH Ediciones.
- FUENTEALBA FABIO, Ricardo (2017) «Un rockero en casa. El cómic político en Chile en los años 80. La obra de Fuentealba», en LÓPEZ MARTÍN, David (ed.), *Dolor, represión y censura política en la cultura del siglo XX*, pp. 321–338. Granada: Universidad de Granada.
- GONZÁLEZ, Yanko (2015) «El “Golpe Generacional” y la Secretaría Nacional de la Juventud: purga, disciplinamiento y resocialización de las identidades juveniles bajo Pinochet (1973–1980)», *Revista electrónica*, nº 512, pp. 87–111. <https://doi.org/10.4067/S0718-04622015000200006>
- GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely (2015) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- HINOJOSA LOBOS, Hugo (2018) «Entre el pasado y el futuro: cómic chileno y contracultura (1984–1990)», *Tebeosfera*, nº 8. (fecha de consulta 23.09.2018)
https://revista.tebeosfera.com/documentos/entre_el_pasado_y_el_futuro_comic_chileno_y_contracultura_1984-1990.html
- HINOJOSA LOBOS, Hugo (2021) *Revista Trauko (1988–1991), un mito que se vuelve a contar*. Santiago de Chile: Servicio Nacional de Patrimonio Cultural.
<https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/revista-trauko-1988-1991-un-mito-que-se-vuelve-contar>
- HINOJOSA LOBOS, Hugo (2022) *De la utopía socialista de la UP a la dictadura militar. Una lectura desde la novela gráfica con temática histórica en Chile (2008–2018)*. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- MAFFI, Mario (1975) *La cultura underground* (vols. I–II). Barcelona: Anagrama.
- MUNSELL, Liz (2009) *Subculturas visuales e intervención urbana en Santiago de Chile (1983–1989)*. Tesis de magíster, Universidad de Chile.
- SÁNCHEZ CARVAJAL, Carolina (2013) *Revistas contraculturales en Chile: de la resistencia a la transición (1983–1991)*. Tesis de magíster, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

6. El arte como recurso narrativo en la publicidad de Renfe

Miguel Muñoz Rubio
Asociación Ibérica de Historia ferroviaria (ASIHF)
mmrubio59@gmail.com

Sumario

Introducción
Una errática primera etapa
La “apropiación” de la música y del cine en la publicidad audiovisual
Conclusiones
Bibliografía

6.1. Introducción

Renfe ha sido una de las corporaciones que más ha acudido a la publicidad para construir su comunicación comercial e institucional, a pesar de lo cual la atención recibida por parte de la historiografía ha sido muy parca [(Renfe (2003), Muñoz Rubio (2021), Castellano González y Muñoz Rubio (2021) y Soria Cáceres (2022)]. De lo escrito se concluye que su comunicación publicitaria ha estado dominada por la narrativa propagandística de los valores y excelencias de sus ofertas, fundamentalmente, para sus *targets*. Ahora bien, desde los años sesenta del siglo XX, y, sobre todo, a partir de los ochenta, Renfe dio cabida a discursos simbólicos que también empezaron a sumar a lo anterior su representación institucional. Algunos de ellos fueron elaborados mediante la creación o «apropiación» de diferentes formas de expresiones artísticas. No fue el alto coste que conllevaba el pago de los derechos de autor un obstáculo para que la empresa pública, provista de recursos económicos suficientes, acudiera a las agencias de publicidad y a los creativos más significados. Pudo, así, pergeñar un estilo publicitario en el que el arte tuvo una significativa presencia.

La relación entre la publicidad y el arte es tan antigua como compleja, habiendo sido, asimismo, objeto de numerosas investigaciones Pérez Gauli (1998) y (2000). En este artículo se renuncia a abordar su dimensión teórica, dado que ello desborda las posibilidades del mismo. Sus pretensiones son mucho más modestas, ya que se reducen a abordar dos de sus múltiples facetas, y además en el caso concreto de Renfe; a saber, la creación *ex professo* una obra artística o la «apropiación» de una ya existente para confeccionar una parte de su publicidad⁶⁶. Si lo primero no presenta dificultad alguna de comprensión; sobre lo segundo cabe decir, siguiendo a Sant’Anna (2007), que, en términos generales, cuando la «apropiación» es total prevalece el mantenimiento del significado original de la obra para reforzar el

⁶⁶ Sobre este aspecto, Fernandes Esteves y Freitas Cardoso (2013) y Fernandes Esteves (2017).

mensaje publicitario que se pretende construir; mientras que cuando es parcial domina la alteración del significado para crear un nuevo mensaje.

6.2. Una errática primera etapa

Como ha señalado Muñoz Rubio (1995), en origen, las posibilidades de utilizar la publicidad fueron altamente complicadas porque, en efecto, cuando Franco instituyó Renfe en 1941, una vez nacionalizadas las compañías ferroviarias privadas que habían gestionado la explotación desde 1848, el sistema ferroviario se encontraba a punto de colapsar. La subsiguiente falta de recursos convirtió en común los retrasos e incomodidades, e incluso los accidentes, haciendo que la nonata empresa pública adquiriera pronto una reputación tremendamente negativa. Llevada por un optimismo injustificado, Renfe creó en 1942 el Servicio de Turismo⁶⁷, que, encuadrado en su División Comercial, recibió como principales funciones «propagar los servicios especiales y dar impulso a los viajes por España en todas las épocas». La realidad se impuso sobre los ensueños, y la comunicación de Renfe se conformó, durante sus primeros años de existencia, únicamente con propaganda gráfica circunscrita a la mera edición de horarios, guías de viajes e itinerarios con los fines de suministrar la información básica de su oferta y pregonar sus contados «éxitos» para destacar el «imparable avance» del Régimen. Ello se tradujo en el menoscabo de la secular tradición cartelera de las concesionarias privadas, si bien es cierto que la propia crisis que ésta atravesó fue igualmente decisiva en esta regresión⁶⁸. No obstante, entre los contados afiches que salieron de las imprentas de Renfe, durante estos aciagos años, cabe destacar por su cierto valor artístico «El placer de volar», «Nueva York-Madrid-Nueva York» y «Conocer España», imitación este último del realizado por la Société Nationale des Chemins de Fer Français (SNCF) para promocionar el uso del ferrocarril en Francia.

La recuperación de la normalidad comenzó a hacerse notar desde mediados de la década de 1950, pero, entonces, el transporte automovilístico ya estaba desplazando al ferrocarril del mercado con inusitada intensidad. No sería, en todo caso, hasta 1957 cuando Renfe diera, ciertamente, un paso determinante al crear, primero, la Organización de Relaciones Públicas y Propaganda, que, con categoría de subdivisión, se estructuró en las dos áreas que le daban nombre; y al aprobar, segundo, el «Plan inmediato de la organización de relaciones públicas» con los propósitos de «procurar la formación de un clima de mayor simpatía y captación entre el público» y de introducir al «personal [...] más profundamente en las preocupaciones de la propia Red». El hándicap que llevaba era que, como para lograrlo se debían utilizar los medios clásicos –la prensa, la radio, el cine y la propaganda impresa–, no se otorgaba otro rol a la publicidad que el de mero recurso auxiliar. Huelga decir que ésta continuaba siendo denominada propaganda, así como que estaba subsumida en el área de «artes gráficas», cuyos objetivos no iban, en definitiva, más allá de la consabida elaboración de folletos, carteles, mapas, advertencias y algunos filmes propagandísticos.

⁶⁷ Renfe, Dirección General, Circular número 7, 30 de mayo de 1942. El servicio se vertebraba en cuatro agrupaciones: Estudios; Publicaciones; Oficinas de Turismo; y Agencias de Viaje y Publicidad.

⁶⁸ Sobre el diseño gráfico es imprescindible Calvera (2003).

Aunque en la memoria de 1959, Renfe llegó a enfatizar que había conseguido «neutralizar» los vituperios de que era objeto, lo cierto es que su mala reputación se había convertido en objeto de una de las contadas críticas que permitía la dictadura, mientras su comunicación continuaba formándose por los mismos y anacrónicos relatos. A pesar de todo, hay que subrayar que la utilización del término publicidad se fue abriendo paso, así como que se diseñaron los primeros carteles que contenían algún destello de modernidad: «Andalucía», «Conozca España en tren», «Playas y montañas», «España y su historia» y «Vacaciones en invierno».

La única acción publicitaria que tuvo, durante estos años, una relación con el arte fue el cartel original que diseñó Josep Morell para conmemorar el centenario del primer ferrocarril peninsular, Barcelona-Mataró. Morell, nacido en Sant Esteve d'en Bas (Girona), se formó en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla), y se convirtió en uno de los mejores cartelistas de los años treinta, si bien mantuvo su creación pictórica. Según Calvera, en el citado cartel «se pone en evidencia el retorno a un tipo de realismo, que se defendía como clásico, en el que lo principal consistía en inventar una escena» (Calvera, 2003, p. 95). Escena compuesta, en este caso, por una pareja y un niño de época que esperaban la llegada del Tren del Centenario, dibujado en segundo plano, para subir a bordo y realizar un viaje que se sugería iniciático. Renfe acude, por tanto, a la historia para consolidar una imagen institucional muy dañada por las carencias de sus servicios.

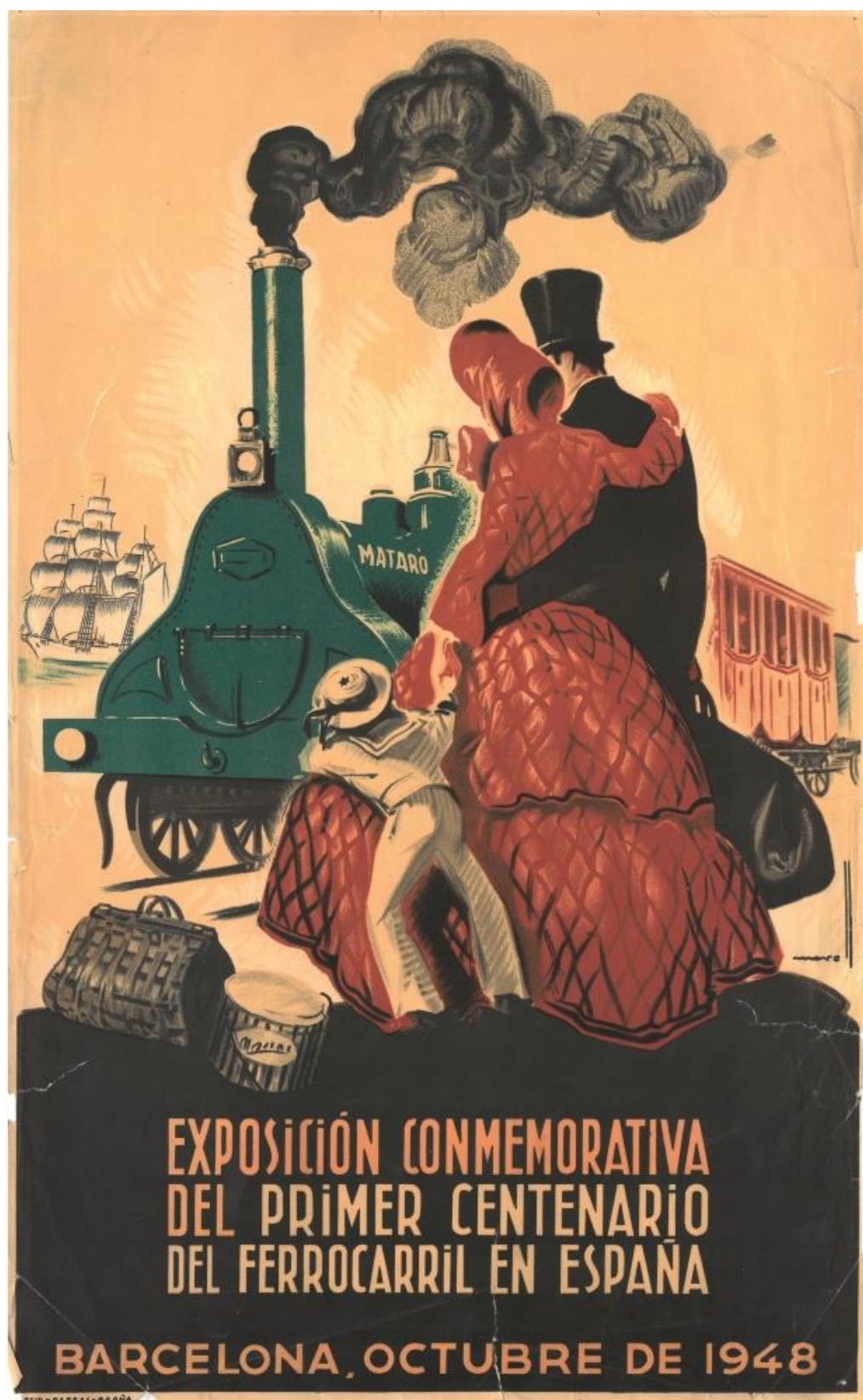


Ilustración 11. El cartel diseñado en 1848 por Josep Morell para conmemorar el centenario del primer ferrocarril peninsular, Barcelona-Mataró. Fue la única obra artística original utilizada durante la Autarquía.

Iniciada la década de los años sesenta, el Régimen llegó al convencimiento de que la única posibilidad que tenía a su alcance para superar el aislamiento que padecía era incorporarse, de una manera u otra, al resto de Europa occidental. Motivo por el cual organizó, dentro de una estrategia global, una acción comunicativa destinada a mejorar su pésima imagen, en la cual la masiva llegada de turistas, que pasaron de 1,5 millones en 1955 a 6,1 millones en 1960, tuvo un papel muy relevante. Todo ello se tradujo, en definitiva, en que Renfe pusiera en marcha una acción publicitaria que, ahora sí, descollaría por la utilización del arte, puesto que dos reputados artistas plásticos recibieron el encargo de confeccionar varios afiches originales.

El primero fue José Bardasano, quien acababa de llegar a España tras sufrir un exilio de veinte años por su posicionamiento en favor de la República. Nacido en Madrid en 1910, se formó en la Escuela de Artes Oficios, si bien con sólo diecinueve años asumió la dirección artística de la Agencia Rex de publicidad. Actividad que compaginó con la pictórica y con la realización de viajes de estudio a Francia y los Países Bajos, en donde desarrollaría una prolífica producción paisajística que, no en vano, expondría en 1936 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En este mismo año, Bardasano funda y dirige La Gallofa, sección de artes plásticas de las Juventudes Socialistas Unificadas, desde la cual elaboró numerosos carteles de temática política. Tras huir de España, fue confinado en el campo de concentración de Argelès-sur-Mer, desde donde escapó a bordo del *Sinaia* con destino a México. En el país americano combinará su actividad docente y la pintura de retratos de personajes relevantes de la burguesía mexicana.

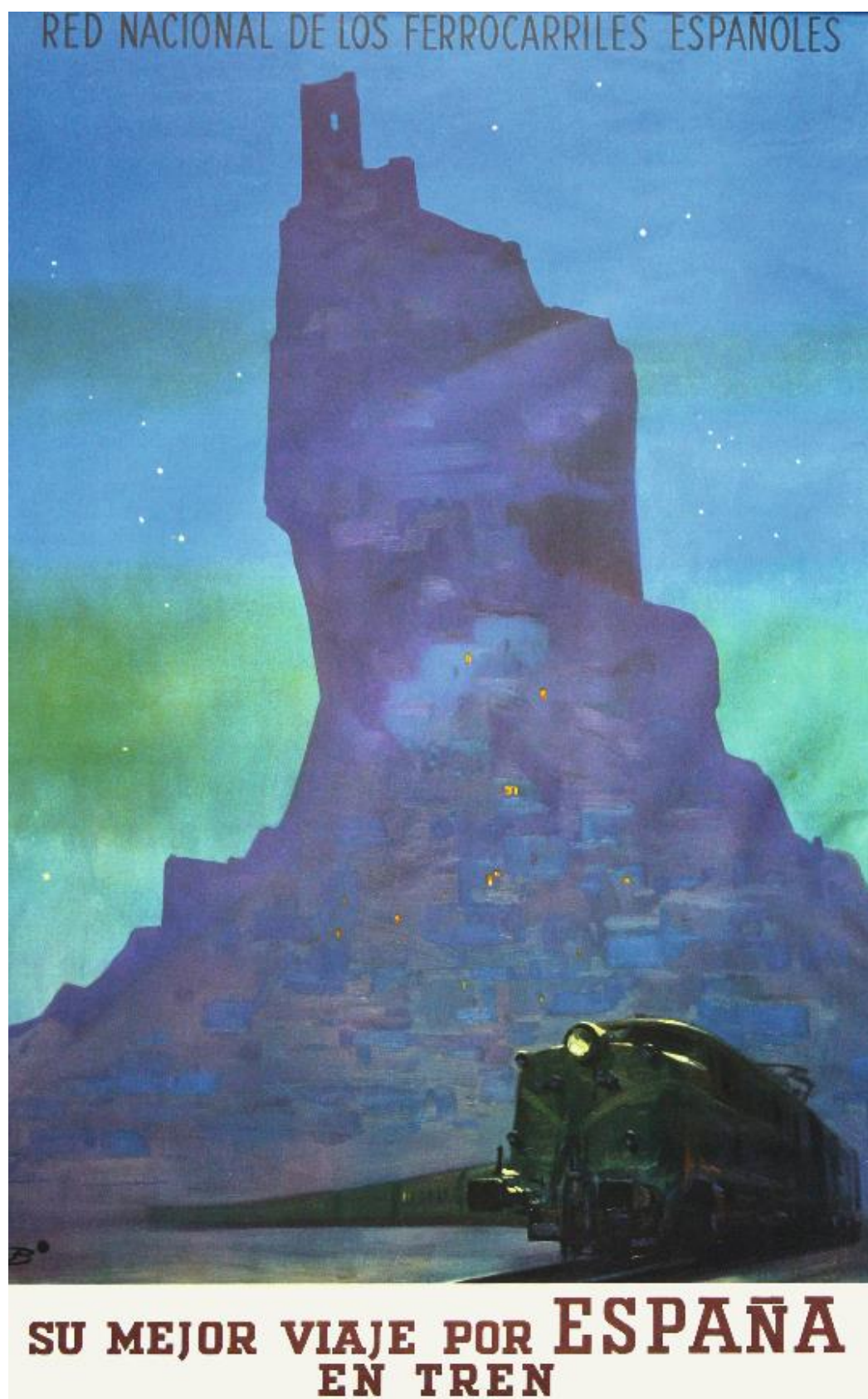


Ilustración 12. En el cartel "Su mejor viaje por España en tren" de José Bardasano, autor de una decena de afiches para Renfe, se aprecia la clara influencia de la pintura negra "Asmodea" de Goya.



Ilustración 13. En el afiche "Al sol de España en tren", Manuel Prieto utilizó el simbolismo y las nuevas locomotoras de Renfe para promocionar el ferrocarril en el resto de Europa.

El estilo de Bardasano se caracterizó por su fidelidad al academicismo, desde donde compuso, fundamentalmente, obras figurativas y costumbristas. Se reconocía admirador de Velázquez y Goya, y radicalmente antagónico con la pintura abstracta. Su carácter, significado por su gran expresividad y los cambios de la luz que daba a sus composiciones, resulta inequívocamente reconocible en los afiches que hizo para Renfe. Se desconoce su cantidad exacta, habiéndose identificado una decena, todos los cuales fueron destinados a promocionar la empresa en el resto de Europa. Para ello optó por unas figuraciones articuladas sobre dos ejes narrativos: la imagen más tópica de España; y la modernidad que simbolizaban las modernas locomotoras que recientemente habían sido incorporadas a los respectivos parques de la empresa Casas Rodríguez y Muñoz Rubio (2021). Todos los afiches quedaban dominados por el color y una gran figura que ocupaba todo el espacio y que era complementada por las mencionadas locomotoras. Goyescas, una fallera, una manola, un torero, un jinete andaluz, una turista, un molino manchego y una playa les sirvieron a Bardasano para crear su obra, lo que ha llevado a Calvera a calificarlas como «piezas antiguas, casi piezas de museo nostálgicas de un pasado de oro del cartel» (Calvera, 2003, p. 96). En todo caso, la búsqueda de la inspiración en Goya resulta evidente, tornándose especial en su afiche «Su mejor viaje por España en tren», ya que el cerro que domina la composición, desde el fondo, resulta un recurso simbólico sugerido por el que Goya trazó en su pintura negra *Asmodea*, puesto que, al igual que éste, a Bardasano le sirve de escenario para figurar a sus pies un tren remolcado por una moderna locomotora de la serie 7700, conocidas como las *inglesas*. Este trabajo le proporcionó en 1967 el premio del cartel turístico de Ginebra.

El segundo artista fue Manuel Prieto, que, nacido en el gaditano Puerto de Santa María el 16 de junio de 1912, recibió una formación clásica en la Academia de Bellas Artes Santa Cecilia de su misma ciudad, tras lo cual se desplazó a Madrid en 1930 para desplegar una carrera artística muy prolífica. Polifacético como el que más, Prieto diseñó anuncios publicitarios, portadas de libros y carteles, así como ejerció de ilustrador, diseñador gráfico, pintor y escultor de medallas. Cosechó más de cuarenta premios y distinciones nacionales e internacionales. Su incursión en el mundo publicitario fue muy temprana, siendo su creación más relevante la valla publicitaria con el celeberrimo «toro negro» que diseñó, en 1957, cuando ejercía de director artístico de la agencia de publicidad «Azor», para las bodegas Osborne. A la postre, éste se convertirá en un símbolo de la publicidad moderna y del imaginario del casticismo españolista.

Con un estilo distinguido por el simbolismo y la modernidad, Prieto entregó a Renfe tres afiches que marcaron toda una referencia. En «Al sol de España en tren» imaginó al Sol como una naranja cuya monda se desplegaba como una vía por la que circulaba una moderna locomotora *inglesa*. La unión entre el astro rey y un convoy remolcado por una misma locomotora, volvía a ser el tema del afiche «España le espera y sus trenes les llevan», que, bajo la luz de aquél, se movía por un paisaje idealizado. Y en el tercer cartel, «Pour votre voyage en Espagne», acudía a un jefe de estación abocetado que ponía su hiperbólica amabilidad al servicio de los viajeros franceses.

6.3. La «apropiación» de la música y del cine en la publicidad audiovisual

La década de 1960 fue un periodo de grandes y rápidas transformaciones económicas derivadas del cambio estructural que supuso la conversión de la industria y los servicios en los sectores dominantes, en detrimento del primario. Ello comportó un incremento de las rentas que consolidó la clase media y, como consecuencia de ello, provocó un notable auge del consumo, del que también fueron partícipes los trabajadores toda vez que, gradual y lentamente, lograron una modesta mejora en su posición. Igualmente, irrumpió la publicidad moderna con la emergencia de las agencias e incluso con la de sus primeros sistemas educativos reglados; todo lo cual conllevaría un cambio radical de los soportes publicitarios al convertirse la televisión y la valla carretera en los hegemónicos.

Renfe emprendió la modernización más importante de la historia del ferrocarril español bajo el «Plan Decenal de Modernización, 1964-1973», lo cual supuso, en lo concerniente a la publicidad, que creara la Comisaría de Información y Relaciones Públicas⁶⁹ para, bajo dependencia directa del Consejo de Administración y de la Dirección General, asumir las competencias exclusivas en la difusión de los medios y la publicidad a través de la prensa, la radio y la televisión⁷⁰.

A pesar de estos cambios, la publicidad de Renfe siguió con la misma estrategia de dirigir a sus *targets* las principales ofertas mediante la cartelería, pero, como hace ver Herreros Arconada (2008), su transición hacia el soporte audiovisual fue apresurada⁷¹. Aún con todo, la empresa ferroviaria no encargó a una agencia publicitaria una campaña hasta 1972. De esta forma fue como entró en esta historia la agencia Arce & Potti, que le hizo ver a Renfe la imperiosa necesidad de confeccionar, antes que nada, un logotipo. Tarea ésta que recayó sobre Juan Toribio, quien diseñó un círculo que encierra dos flechas dirigidas hacia la derecha y la izquierda, respectivamente, en color amarillo sobre fondo azul, que evocaban la linealidad de la vía y el dinamismo que de ella se desprende, y la palabra RENFE en mayúscula, con una tipografía redondeada y acanalada en el interior⁷².

⁶⁹ Renfe, Dirección General, Circular número 276, 1 de marzo de 1963.

⁷⁰ Así, las relaciones públicas pasaron a ser entendidas como un instrumento para lograr «una clientela mayor y más satisfecha [y] las condiciones de eficacia en el trabajo que puedan producir en aquélla la satisfacción debida», y a aportar un mayor dinamismo y flexibilidad que «permit[jera] su reflejo en las relaciones no estrictamente comerciales con el público».

⁷¹ Según IP Marketing, en octubre de 1968 era el sexto anunciante en importancia del medio publicitario por excelencia, con 25 spots de 33 segundos y una inversión de 2,8 millones de pesetas.

⁷² En 1983 José María Cruz Novillo modificó el logotipo de Toribio, cambiando la tipografía por una de mayor simplicidad y el color amarillo por el gris. En 2000 se optó por una tipografía que connotaba mayor cercanía y dinamismo. Y, finalmente, en 2005, tras la segregación de la empresa, se diseñó uno nuevo, que se reduce a la palabra Renfe en minúscula con el color corporativo y una nueva tipografía.



Ilustración 14. "Papá ven en tren" fue la primera campaña publicitaria audiovisual de Renfe que tuvo un gran impacto social y le proporcionó su premio, el AMPE de plata.

La primera campaña publicitaria diseñada por esta mítica agencia Arce & Potti, que bautizó como «RENFE: Una voluntad en marcha», quedó articulada por diferentes anuncios de televisión, vallas y prensa. Sus propósitos centrales fueron subrayar las capacidades singulares del ferrocarril, y reforzar la representación institucional de Renfe enfatizando el eficiente papel que desempeñaba a la hora de dar continuidad a la modernización del país. La narrativa seguía siendo propagandística antes que sugestiva, lo cual respondía, ciertamente, a la necesidad de hacer frente a una competencia automovilística que estaba expulsando al centenario ferrocarril del mercado de transporte con extraordinaria rapidez y contundencia. A esta *opera prima* le sucedieron las campañas «Renfe felicita a España» y «Papá ven en tren», apelándose en esta última a una familia de clase media tradicional, escasamente representativa del conjunto y caracterizada por una visión sexista, puesto que se presentaba al ferrocarril como un medio seguro, frente a los riesgos del automóvil, para proteger la «imprescindible» figura del cabeza de familia que era el padre. Tuvo un gran impacto social y le proporcionó a Renfe su primer premio, el AMPE de plata.

También se rodaron anuncios para promocionar ofertas más concretas como las literas, el «Kilométrico Renfe» y el «Talgo Madrid-París», apareciendo en este último, por primera vez, su otro gran antagonista, el transporte aéreo. Pero hay que identificar como primer signo de cambio que en el afiche «Tarifas e información de servicios incluidos en la Tarjeta Interail» (1978) se acudiera a un cómic para componerlo. Inspiración que vuela a ser utilizada en 1985 en sendos carteles destinados a la publicidad de la Tarjeta Joven.

Ahora bien, la aportación con mayor envergadura llegaría trece años más tarde cuando en 1988 un cartel se «apropia» de la obra *Figura en una ventana* de Salvador Dalí: se sustituye la ventana original por la de un interior de un coche ferroviario que se abre, igualmente, a un paisaje marítimo para, bajo la divisa «Habitación con vistas» de la campaña «Mejora tu tren de vida», publicitar sus trenes especiales⁷³. A pesar del cambio de escenario, el acierto de la composición permite mantener el significado de la pintura de Dalí al mismo tiempo que se refuerza el mensaje

⁷³ El Al-Andalus, El Tren de la Fresa, El Murallas de Ávila y El Doncel de Sigüenza.

publicitario. Viene al caso señalar que el propio pintor había diseñado en 1969 siete afiches para la SNFC.



H A B I T A C I O N C O N V I S T A S

Asómate. Vas a ver. Por mucho que mires no verás dos veces lo mismo. Y si crees que lo has visto todo, haz un viaje en "El Al-Andalus", "El tren de la Fresa", "El Murallas de Avila" o "El Doncel de Sigüenza". Verás. Echale un vistazo a las ventajas del tren: vídeo, duchas, guardería, restaurante... Además, con un poco de previsión, te puede costar muy poco, hay ofertas para todo tipo de viajeros: jóvenes, grupos, parejas, familias... La próxima vez que tú o tus clientes necesitéis viajar, ten vista. Escoge el tren.

 **RENFÉ**
MEJORA TU TREN DE VIDA.

Ilustración 15. La utilización de "Figura en una ventana" de Salvador Dalí, en este cartel es, probablemente, el mejor ejemplo de esta técnica publicitaria de "apropiación" artística.

Como no podía ser de otra manera, la publicidad de Renfe encontró su medio natural en el recién llegado medio televisivo, en cuyos nuevos códigos narrativos la utilización de la música pasó a desempeñar un papel central. Como han puesto de relieve los especialistas⁷⁴, esto no fue casualidad alguna toda vez que la música desempeña una función esencial en la publicidad audiovisual puesto que crea significado e incrementa su capacidad persuasiva. Para Manuel Palencia-Lefler, «ayuda a segmentar el público objetivo de la marca, que otorga una personalidad propia a la marca como ningún otro elemento comunicativo es capaz de hacer [...] al mismo tiempo [que] puede llegar a convertirse en el “eslogan auditivo” de la marca, creando un sello determinante que multiplica sus efectos comunicativos» (Palencia-Lefler, 2009, p. 95).

Siguiendo la categorización hecha por el propio Palencia-Lefler, cabe decir que, hasta bien entrada la década de los años ochenta, los anuncios de Renfe acudieron, exclusivamente, a un sistema en declive como era la *música incidental*, es decir, «música original instrumental, sin texto, cuya función es apoyar a la imagen, desarrollarla e ilustrarla», en este caso sugiriendo sensaciones de confortabilidad y sociabilidad. Fueron los casos de las campañas «Personajes» –en donde el tren no aparece–, «Piragüismo» –la primera animación–, «Pijamas» e «Historias del tren».

Pero, sin duda, aun siendo minoritaria, la práctica más relevante de esta actividad publicitaria fue la «apropiación» de diferentes melodías originales. La primera se produjo en 1982 cuando el anuncio «Días azules. Un tren de descuentos», producido por la agencia Tandem, utilizó el tema musical original *El trenecito* de los hermanos mexicanos Gilda, César y Valentín Rincón –nacidos para el mundo musical en 1971 con el nombre artístico de «Hermanos Rincón», para diseñar un *cover* (*versión libre*) que, a pesar de su acusada diferencia con la original, se incorporó al *spot* como una banda sonora reconocible con claridad gracias, eso sí, a que había sido popularizado en España dos años antes por el disco *Cosas de niños* (1980)⁷⁵. Pero, también, por primera vez, el pegadizo «chucuchú» del *spot*, una especie de *jingle*, acabó incorporándose como un imaginario del propio ferrocarril. Tal vez por ello tuvo una relevante repercusión social y le proporcionó el Gran AMPE de oro de 1981.

Siguiendo este exitoso ejemplo, cinco años más tarde varios *spots* se «apropiarán», igualmente, de composiciones musicales originales. El primero de estos *covers* se dio en el caso de la campaña «Mejora tu tren de vida», puesto que se recurrió al *Vals del Emperador* de Johann Strauss II para contraponer los riesgos de los viajes en automóvil y la seguridad y comodidad del tren, discurso notablemente reforzado por una melodía musical que contaba, prácticamente, con un siglo de existencia. La agencia Contrapunto, creadora del anterior y principal proveedora de Renfe durante esta etapa, producirá otro memorable *spot* que narraba, en esta ocasión, un monumental atasco automovilístico, en el que cada vehículo componía una historia particular, con una versión de *Cuando calienta el sol* de los Hermanos

⁷⁴ En Palencia-Lefler (2009) hay una buena explicación del tema y una afortunada selección bibliográfica.

⁷⁵ Fue producido por Juan Pardo, y daba cabida a Víctor Manuel, Ana Belén, Miguel Bosé, Mocedades y Eva Cortés para que interpretasen diferentes canciones infantiles.

Rigual, cuyo sosegado ritmo acentuaba la sensación de paralización. Y, a continuación, en 1988, en la campaña «Bienvenido al tren» la música original objeto de la «apropiación» fue el *Willkommen* de John Kander, que, como en la oscarizada *Cabaret* de Bob Fosse que le dio celeberrima fama mundial en 1972, permite, a la vez, presentar el tren y hacer valer el deleite de su contemplación.



Ilustración 16. Cartel de la campaña "Sube", en cuyos dos spots se presentó el tren de alta velocidad con un "cover" compuesto por el "Ave María" de Franz Schubert.

Hay que esperar hasta 1991 para que Contrapunto imagine el *spot* *Saeta* donde la publicidad de Renfe sigue encontrando en la música una fuente de inspiración de uso obligado. En este caso la melodía significa con más claridad, en otro colosal atasco, una procesión de Semana Santa que, como símbolo de la España tradicional, se antagoniza a la modernidad que representa un tren con total libertad de movimientos. Y durante la Navidad de este mismo año, el popular *Tamborirero* de Raphael funciona como una perfecta banda sonora de un anuncio, producido por la misma agencia, que compara, de nuevo, las bondades del ferrocarril con los fatales atascos automovilísticos, pero que también sirve de paso a la era del AVE.

La publicidad de esta rupturista oferta se inicia, en efecto, con dos *spots* hilados narrativamente en la campaña «Sube» (Contrapunto). En el primero se presentan a diferentes personajes que expresan la incredulidad que les produce el modernísimo tren de alta velocidad con el *Ave María* de Franz Schubert de suave fondo que asocia el tren con lo sacro; mientras en el segundo, el propio tren y los viajeros adquieren ya todo el protagonismo con la misma composición melódica, si bien potenciada al máximo para incrementar su significado mediante el impacto emocional que causa.

Dando continuidad a esta práctica, en 1993 la agencia Casadevall Pedreño & PRG compone un *cover* con la versión de *Bye Bye Baby (Baby Goodbye)* de Jule Styne y Leo Robin, que, con la misma sensualidad con la que la interpretó Marilyn Monroe en *Los caballeros las prefieren rubias* (1953), sirve, ahora, cuarenta años más tarde, para promocionar las cercanías mediante un beso eterno de una joven pareja ubicada en un andén mientras los trenes pasan cada «cinco minutos». En 1994, el *Gloria, gloria, aleluya* de la norteamericana Julia Ward Howe adquiere la condición de banda sonora de un *spot* donde Renfe presenta su compromiso de devolución del precio del billete en caso de que los trenes AVE llegaran con cinco o más minutos de retraso (Contrapunto), otorgando a tal eventualidad el significado de la

mayor alegría alcanzable. Y *Sangre española (Pasión gitana)* de Manolo Tena sirve al propósito de presentar los mismos trenes de cercanías como los mejores de Europa. Oferta ferroviaria que encuentra en 1995 en la icónica *Singin' in the rain*, con música de Nacio Herb Brown y letra de Arthur Freed de 1951, un *cover* libérrimo para un *spot*, producido por la agencia Delvico, que da el sentido para que los viajeros se muestren tan desenfados y felices como en la película que hizo famosa la melodía. *Spot* que tiene su continuidad, durante el año siguiente, en otro donde un grupo de niños bailan alegremente, bajo la misma melodía, por el logotipo –un círculo rojo– de cercanías para anunciar el uso del Pasillo Verde de Madrid.

Regresando a la publicidad del AVE, cabe señalar que, después de la mencionada campaña «Sube», el siguiente *spot* que recurre a la «apropiación» fue el producido en 1998 por la agencia DelvicoBates para promocionar los servicios del Talgo 200 con el *Nel blu dipinto di blu* –popularmente *Volaré*–, con el que Domenico Modugno alcanzó la fama en 1958 en el Festival de San Remo y en Eurovisión, y que aquí hacer creer que el tren es capaz de moverse por los cielos. Y el último con una composición musical como *cover* es diseñado en 2001 por la agencia Publicis cuando en la campaña «Futuro» recurre al *Believe in us* de Jay-Jay Johanson (que también utiliza para cercanías).



Ilustración 17. Cartel del spot "Tarjeta Joven. La revolución está en marcha", donde se utilizó un fragmento original de "Octubre", de Serguéi Eisenstein, para recurrir a la Revolución Rusa como argumento publicitario.

Tardó Renfe en acudir al cine para confeccionar su publicidad. Y, aunque lo hizo en contadas ocasiones, todas estas «apropiaciones» presentaron características muy singulares. La primera se produjo en 1990, cuando encargó a la agencia El Viso Publicidad un *spot* para lanzar la Tarjeta Joven. Ésta creó un anuncio que confirmó lo dicho por Eco unos cuantos años antes: «La técnica publicitaria, en sus mejores ejemplos, parece fundada en el presupuesto informativo de que un anuncio atrae más la atención cuanto más viola las normas comunicativas usuales (y por ello trastorna un sistema de expectativas retóricas)» (Eco, 1986, p. 229). Porque, en efecto, el anuncio, denominado «Tarjeta Joven. La revolución está en marcha», fue construido sobre el fragmento original del icónico *Octubre* en el que Serguéi Eisenstein recreó y mitificó la llegada de Lenin a la estación Finlandia de San Petersburgo para poner en marcha la Revolución Rusa. Se utilizaron fragmentos de otras películas, como *Doctor Zhivago*, e incluso del hecho real proporcionados por la embajada soviética. El acierto del *spot* fue incuestionable a la hora de dar al producto un significado revolucionario, y el impacto que causó en la opinión pública fue tan notable hasta el punto de hacerle merecedor, incluso, de una columna periodística de Luis Prados (1990) en *El País*.

Cinco años después, 1995, Contrapunto acude a la secuencia del *Superman* de Richard Donner (1978) en la que el héroe salva a un tren de un accidente seguro, para publicitar el AVE con particular humor ya que su *Superman* pierde una carrera con el tren español. Durante 1996 la misma agencia elabora otro *spot* construyendo un *thriller* ficticio para anunciar el AVE. En 1999 la agencia Publicis hace lo mismo, pero con el film *Mars attacks* (1996) de Tim Burton, para promocionar el Alaris, donde unos alienígenas que recogen muestras de vida terrestre confunden su platillo volante con el nuevo tren de Renfe. Y en 2017 un rodaje cinematográfico de un *spot* para conmemorar el 25 aniversario del AVE constituye una curiosa «apropiación» de este arte para rendirle un homenaje a través de la publicidad.

6.4. Conclusiones

El objetivo de este texto reside únicamente en conocer cómo ha utilizado Renfe el arte para construir sus discursos publicitarios. Si bien éstos se han desarrollado en un periodo histórico caracterizado por cambios sustantivos de la economía y de la sociedad, su evolución no resulta particularmente compleja. En efecto, se ha podido constatar que, sólo una vez superada la infausta Autarquía, donde la empresa pública centró su acción comunicativa en hacer frente a la virulenta crítica recibida por la pésima calidad de su oferta, comenzó a dirigir a sus *targets* mensajes haciendo valer las cualidades de sus productos específicos. Lo significativo de ello fue que esto se produjo cuando la publicidad estaba experimentando un gran cambio como consecuencia de la revolución que supuso la llegada del medio televisivo y la consolidación definitiva de las agencias de publicidad como hacedor creativo por excelencia. Renfe se incorporó, tras una larga etapa de transición, a estos nuevos tiempos, para, desde los años setenta del siglo veinte, convertir el medio audiovisual en el sistema comunicativo fundamental de su publicidad. Había llegado, pues, la era de los *spots* de la empresa pública que prestaba el transporte ferroviario en régimen de monopolio.

A pesar de que, durante esta transición, continuaron dominando los discursos dirigidos a sus clientes objetivos y confeccionados con un tono claramente propagandístico, comenzó a introducir códigos simbólicos y relatos representativos de la propia empresa, para lo cual resultó muy propicio el arte como un nuevo recurso narrativo. Aunque el alto coste que representaban los derechos de autor supuso un notable obstáculo para encargar obras originales, la empresa fue capaz de encontrar los recursos financieros necesarios para encargar varios afiches originales a dos reputados artistas. Los carteles confeccionados por José Bardasano y Manolo Prieto constituyen, no cabe duda, un hecho singular por ser obras de arte con naturaleza propia puestos al servicio de una original publicidad y por haber sido gestionados desde la propia empresa.

No volvió a darse esta circunstancia hasta los años ochenta, cuando las agencias de publicidad, ya verdaderas hacedoras de la publicidad de Renfe, comenzaron a utilizar la música y el cine para construir sus mensajes. Lo hicieron mediante la «apropiación» de obras ya existentes, y fue una práctica, ciertamente, minoritaria pero relevante. La utilización de melodías musicales tan distintas como el *El trenecito* de los «Hermanos Rincón», *Ave María* de Franz Schubert o *Nel blu dipinto di blu –Volaré–* de Domenico Modugno, se convirtieron, en manos de los creativos de las principales agencias de publicidad, en ejemplos paradigmáticos de cómo convertir un *cover* en un potenciador del significado del mensaje publicitario. Lo mismo podemos sostener que aconteció con la «apropiación» del cine, ejemplo paradigmático de lo cual fue el *spot* «Tarjeta Joven. La revolución está en marcha», que, acudiendo al icónico *Octubre* de Serguéi Eisenstein, dio un significado revolucionario a un producto comercial dirigido en exclusiva a la juventud «violando las normas comunicativas usuales» –en palabras de Umberto Eco– hasta el extremo de merecer una columna de uno de los diarios de mayor impacto del momento.

Tanto el encargo de obras originales como la «apropiación» fueron recursos minoritarios de la comunicación publicitaria de Renfe, siempre exitosa gracias a que fue desarrollada por agencias de gran calidad. Pero todos estos contados casos pueden ser calificados como creaciones singulares cuyo gran valor los hace merecedores de atención. Pero, además, algunos de estos *spots* fueron capaces, incluso, de incorporarse al imaginario colectivo como nuevos referentes gracias, precisamente, al valor aportado por el arte. En definitiva, cabe concluir que la publicidad de Renfe ha presentado un estilo propio y reconocible, en el cual, aquellos mensajes que recurrieron al arte para potenciar sus mensajes presentan una naturaleza inequívocamente diferencial. Su estudio queda más que justificado.

6.5. Bibliografía

- CALVERA, Anna (2003) «La gráfica de Renfe a través de los años. Algunas consideraciones de conjunto», en RENFE, *Renfe: origen y destino de una imagen*, Madrid, Renfe, pp. 82–101.
- CASAS RODRÍGUEZ, Juan Carlos y MUÑOZ RUBIO, Miguel (2021) *Las locomotoras que movieron Renfe: 80 años de historia*. Madrid: Fundación de los Ferrocarriles Españoles y Renfe.

- CASTELLANO GONZÁLEZ, José María y MUÑOZ RUBIO, Miguel (2021) *Renfe: 80 años de historia a través de su publicidad*. Madrid: Fundación de los Ferrocarriles Españoles y Renfe.
- ECO, Umberto (1986) *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- FERNANDES ESTEVES, Roberta y FREITAS CARDOSO, João (2013) «Formas de apropriação da arte pela publicidade», *Comunicação, mídia e consumo*, vol. 10, nº 28, pp. 137–168.
- FERNANDES ESTEVES, Roberta (2017) *El proceso creativo publicitario: la importancia de las apropiaciones artísticas en la práctica de la dirección de arte en Brasil y España*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- HERREROS ARCONADA, Mario (2008) «La publicidad de Renfe. Apuntes para su historia», en RENFE, *Renfe: origen y destino de una imagen*, pp. 104–137. Madrid: Renfe.
- MUÑOZ RUBIO, Miguel (1995) *Renfe (1941–1991): medio siglo de ferrocarril público*. Madrid: Editorial Luna.
- MUÑOZ RUBIO, Miguel (2021) «200 años de publicidad ferroviaria en Europa. Una semblanza histórica», *Revista del MITMA*, nº 716, pp. 204–211.
- PALENCIA-LEFLER, Manuel (2009) «La música en la comunicación publicitaria», *Comunicación y Sociedad*, vol. XXII, nº 2, pp. 89–108.
- PÉREZ GAULI, Juan Carlos (1998) «La publicidad como arte y el arte como publicidad», *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 10, pp. 181–191.
- PÉREZ GAULI, Juan Carlos (2000) *El cuerpo en venta: la relación entre arte y publicidad*. Madrid: Cátedra.
- PRADOS, Luis (1990) «La revolución viaja en tren», *El País*, 26 de mayo de 1990.
- RENFE (2003) *Renfe: origen y destino de una imagen*. Madrid: Renfe.
- SANT'ANNA, A. R. (2007) *Parodia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática.
- SORIA CÁCERES, Hugo (2022) «El ferrocarril como elemento de comunicación y articulación territorial: un análisis a partir de las campañas publicitarias», *Austral Comunicación*, vol. XI, nº 1.

7. Cucarachas en Galicia: una propuesta artística y reivindicativa

Ana Leirós Vilas

Doctoranda de la Universidad Complutense de Madrid

aleiros@ucm.es

Sumario

Presentación

Introducción

De dónde se parte: un anclaje teórico y metodológico

Una aproximación al arte urbano: el *sticking* y el *stencil*

El régimen de la invisibilidad: espacio urbano, espacio público y visibilidad

¿Cómo acercarse metodológicamente?

Propuesta analítica

Análisis del manifiesto

Análisis del símbolo

Conclusión

7.1. Presentación

El estudio se centra en un análisis de la propuesta artística que plantea el artista urbano Cucabomber, así como el marco de acción y universo de sentido que se articula en torno a esta iniciativa, llevada a cabo, en un origen en la ciudad de A Coruña, pero con el tiempo se fue expandiendo paulatinamente, por toda Galicia. Para el anclaje teórico de este trabajo, se realizó una revisión bibliográfica de diversos conceptos en torno al arte urbano, visibilidad y espacio público. Desde una perspectiva semiótica se busca indagar en cómo las narrativas de resistencia artística en el contexto urbano dotan de identidad, a la par que protesta el espacio público.

7.2. Introducción

Las ciudades modernas se plantean como lugares convulsos y dinámicos, cuyos espacios tratan de ser homogenizados y controlados, regidos en todas sus formas a modo de estandarización y control. La confluencia de entidades y flujo de información continua a la que se encuentran sometida la esfera pública hace que confluyan diversas narrativas en continuo choque y tensión, debido a su diversidad de perspectivas. En los espacios regidos por el poder coercitivo, se configuran diversas herramientas que rompen con esta lógica y buscan generar un cambio de perspectiva y una crítica, con el objetivo de modificar o señalar elementos de la configuración social actual, de esta premisa nace el arte urbano.

«El street art permite interaccionar con el entorno y reinterpretar creativamente. El street art tiene que ver con mirar las calles desde una óptica diferente» (Márquez, 2020, p.137), lo que habilita el arte urbano en la ciudad es un nuevo prisma con el que poder entender la interacción humana desde una perspectiva crítica y política, es decir, el arte urbano se plantea como una herramienta de denuncia que hace uso de la esfera pública como soporte reivindicativo y que compite por la visibilidad, no solo a nivel local, sino en un espectro más amplio planteado para una mirada más global. Impulsada por las redes sociales y la mediatización de la obra, no solo para un consumo local, sino como una propuesta que aboga por la expansión digital y la crítica colectiva (Irvine, 2012).

Bajo este planteamiento, se pretende estudiar el caso del arte urbano localizado en la ciudad gallega de A Coruña, a través de un movimiento que constituyó un artista local, llamado Cucabomber, cuyo arte se centra en «la plaga de cucarachas», que paulatinamente fueron rompiendo la barrera localista y se han ido expandiendo por toda la comunidad, no solo en físico, sino a través de las redes sociales que ayudaron a dar visibilidad a este movimiento en un alcance mayor. Por ello el objetivo de este trabajo es examinar el marco de reivindicación que apoya a esta iniciativa, en el marco de arte urbano gallego, así mismo los objetivos específicos que guían el estudio son: estudiar el significado detrás de la selección del símbolo, analizar la interacción composición de comunidad activa en el movimiento e investigar la propuesta reivindicativa que plantea el Cucabomber.

7.3. De dónde se parte: un anclaje teórico y metodológico

En este breve apartado apporto unas mínimas pinceladas teóricas sobre los diferentes estilos y fórmulas para intervenir en la resimbolización del espacio urbano. Reflexiono sobre los nuevos regímenes de visibilidad e invisibilidad de espacios urbanos y periurbanos, y sus nuevas percepciones según su funcionalidad o sus reapropiaciones.

7.3.1. Una aproximación al arte urbano: el « sticking » y el « stencil »

En una primera aproximación cabe mencionar que, en contraposición al arte urbano, el grafiti presenta otras bases objetivas, es decir, el grafiti se plantea como una práctica de consumo propio, no busca la atención del espectador y se centra en una composición menos elaborada. Mientras que el arte urbano se conceptualiza como un consumo para el público, busca la trasmisión de mensajes cargados de connotaciones políticas, sociales e ideológicas, en un tono crítico y de denuncia, busca la atención activa del espectador, así como provocar una reflexión, así mismo hace uso de una mayor diversificación de materiales y una composición más compleja de su obra (Felipe y Agust, 2021). Mencionar también, que el arte urbano se configuraba en un inicio como la continuación del grafiti, siendo denominada como el «postgraffiti», como una particular evolución que no olvida sus raíces, pero que es producto de su época y bajo una nueva visión más centrada en la visión crítica y la denuncia.

Hecha esta diferenciación, el trabajo se centra en el arte urbano, este como resultado de la cultura visual global y la época posmoderna, definido en sí mismo por la práctica real e inmediata, heredero de paradigmas anteriores (el grafiti) y a la vez desligado de sus bases, en términos de conceptualizar este tipo de prácticas como necesarias en el espacio urbano al relacionarse con prácticas reivindicativas y sociales. De igual manera, muy influenciado por la cultura digital que permite la expansión de la obra a una comunidad más amplia y fuera de un rango de acción local, lo que lleva a ser definido al arte urbano como «el abrazo del arte callejero de múltiples medios, técnicas, materiales y estilos lo convierte en un ejemplo de hibridez, remix, y las prácticas posteriores a la apropiación ahora se ven como un principio definitorio de cultura contemporánea» (Irvine, 2012, p.27).

Como plantea Irvine (2021), este tipo de prácticas presentan un largo recorrido desde 1990 donde los artistas partícipes de esta corriente han tratado de definirla como parte de un amplio movimiento contemporáneo y arte visual. Así el arte callejero se plantea como un compromiso con la ciudad y sus habitantes, un sistema de comunicación entre los ciudadanos y el aparato gubernamental, a través de un sistema de sentido artístico y visual complejo, donde de la composición visual construye una narrativa con carga política y social fuerte. Los artistas urbanos plantearon la ciudad como un laboratorio de heurística donde experimentar y descubrir su estilo, a la par que denunciar y reivindicar, cuyos resultados se plantean como una interacción bidireccional, donde el artista ofrece algo al espacio y el espacio le devuelve algo al artista. Las particularidades de este tipo de movimientos se la confiere el uso de las redes sociales y las plataformas digitales, es decir, el arte que profieren ya no solo se encuentra pensado para una mirada local, sino que se plantea en un rango de acción más amplio dirigido a un público global y extenso, los parámetros localistas que se iniciaban con el grafiti son sustituidos por la postmodernidad y un uso reiterado de las redes sociales. Otra de estas particularidades es la movilidad de los artistas en términos reivindicativos, esto es, la necesidad de moverse a localizaciones específicas con el objetivo de realizar su obra en lugares concretos, ya que el soporte en el que se plasme la obra no es azaroso, sino que es parte del significado de la misma y parte importante del mensaje general que se trata de transmitir. Dando como resultado una obra que contine información en su forma y en su soporte.

En su esencia original se plantea como un arte que busca la suscitación de cuestiones imperantes que no tienen respuesta y reprimidas dentro de una lógica coercitiva homogeneizante, atravesadas por flujos de poder (in)visible que tratan de hacerse notorias (visibles) en el espacio público. Con el arte urbano la competencia de la visibilidad y la reivindicación y recuperación del espacio público se plantean como los principales fundamentos que le confieren el matiz político a la práctica y a sus artistas. El no entender el arte como un elemento estético, sino como una herramienta con capacidad de agencia política y fuerza de cambio social. La energía de la obra se ancla en el concepto de «levantarse» como un acto performativo contra el sistema impuesto, el hecho de apostar y tomar el riesgo que llevan a cabo los artistas con el objetivo de transmitir un mensaje de inconformidad y posibilidad de cambio en el contexto. En palabras del autor:

“El arte callejero revela un nuevo tipo de atención a la fenomenología de la ciudad, la experiencia de espacios y lugares materiales en la vida diaria, y ha reintroducido el juego y el don en el intercambio público. El arte urbano bien ejecutado y bien situado nos ancla en el aquí y ahora, contrarrestando las fuerzas de desaparición en la ciudad” (Irvine, 2012, p.25).

La toma del espacio público visual es un elemento central, en tanto que se plantea como una toma y recuperación del espacio de uso, un espacio controlado y regido por un aparato regulatorio coercitivo e impositivo, que cuestiona ese poder y trata de recuperar el control del espacio para quienes lo habitan. Lo interesante de este tipo de prácticas es la reconfiguración y resimbolización del espacio público como un nuevo lugar para la expresión artística, construyendo unos régimen de visibilidad.

La centralidad de la visibilidad en este tipo de arte, lo lleva a que compita por conseguir esa visibilidad, es decir, el espacio público como un elemento de recuperación, pero también como un elemento por el que se compite mediante la gestión del poder de la visibilidad, ya que ser visto es ser reconocido y por tanto existir. El reconocimiento es un código muy arraigado en las prácticas callejeras y parte de un sistema de sentido interno dentro de la comunidad, «los actos de visibilidad, separables de los anonimato de muchos artistas callejeros, pasan a formar parte del mundo simbólico social, y finalmente, del ritual urbano, repeticiones que ejemplifican creencias comunales y lazos de identidad» (Gutiérrez Castillo, 2020, p.20). Esto lleva a que el arte callejero se entienda dentro de una polarización visual muy concreta: la legal y gubernamental, y, la estética y social, una práctica dominada por la reivindicación social y política dentro de un contexto estético y artístico (Irvine, 2012).

Dentro de las acciones artísticas que se llevan a cabo Figueroa-Saavedra (2007), define las prácticas que comprende el arte urbano como múltiples y variadas (en forma y materiales), pero en concreto para el trabajo a realizar, lo principal a estudiar son dos prácticas en concreto: el «sticking» o pegatinas y el «stencil». Mencionar que una de las ventajas de la práctica «sticking» es que al no ser conceptualizada como grafiti, la legislación española no la penaliza de igual forma que a lo que comúnmente se entiende como grafiti⁷⁶. Esto está generando un efecto doble, por un lado el cambio en la legislación española actual y que mientras esto se materializa, exista un vacío legal para los artistas, por ello esta es una técnica que se encuentra en auge (Pérez, 2019).

Ambas prácticas juegan con la intervención urbana, esta se puede entender como «todas aquellas acciones que juegan con la alteración de los elementos que conforman el paisaje urbano, tanto con objetivos meramente estéticos como sustentados en algún tipo de discurso de vertiente ideológica o subversión ética o moral» (p.122). En este sentido ambas práctica no sólo interacciona con la materialidad urbana, sino que también con la potencialidad humana y relacional,

⁷⁶ Mencionar que mientras el grafiti es solo una práctica que remite a un soporte material urbano y a un diseño hecho con spray, el postgraffiti o arte urbano, compone una diversificación de técnicas que, a pesar de que algunas sí que siguen la lógica del spray y el soporte urbano, también se usan nuevas técnicas que escapan al enmarcado legal con el que se sanciona el grafiti.

en el sentido que pone sobre la mesa una serie de cuestiones sociales y políticas en tono de denuncia con intención crítica a modo de reflexión ciudadana.

El «sticking» o pegatinas comprende un tipo de prácticas que se centra en la impresión de pegatinas en diferentes tamaños y formatos, autónomas, cuya base se encuentra sustentada sobre una perspectiva ideológica clara y concisa, en un inicio se relacionaba con el «tagging» neoyorquino, es decir, la firma o sella de identidad del artista. Por otro lado, se encuentra la práctica del «stencil», un ejercicio que parte de la cultura del grafiti y que se puede definir como «estampar sobre una superficie el dibujo que quedaba en el hueco de una plantilla perforada, pasando sobre ella un pincel o un trapo empapado en pintura. Esta técnica pronto pasó a considerarse una forma de expresión artística» (Amaro, 2018, p.17) , donde uno de sus artistas más reconocidos es Banksy.



Ilustración 18. Prácticas de "sticking" de Cucabomber. Fuente: www.digerible.com



Ilustración 19. Prácticas de "sticking" de Cucabomber. Fuente: www.digerible.com



Ilustración 20. Prácticas de "sticking" de Cucabomber. Fuente: www.digerible.com

7.3.2. El régimen de la (in)visibilidad: espacio urbano, espacio público y visibilidad

La configuración de las ciudades y de los espacios públicos se plantea desde una concepción amplia donde confluyen un mosaico de entidades urbanas que responden a orígenes y funciones diferenciadas, estas entidades son percibidas de formas diferentes en función de la mirada y la presentación de las mismas en el espacio y entramado público. La mirada como un elemento que omite, resalta y selecciona elementos sobre otros, junto con el aporte estético de cada entidad que le confiere a la vida urbana, una particular aportación con respecto al resto de lugares. Este conglomerado de entidades conforma un flujo particular de información que en su interacción forman la identidad del espacio público de una determinada forma, así como su aporte relacional y humano (Figueiroa-Saavegra, 2007).

Como explican Belinskaya, Brantner y Rodríguez-Amat (2019), la constitución del espacio urbano es un ambiente caótico regido por diversas fuerzas en constante tensión y repulsa, que interactúan en la esfera pública. La constitución urbanística es un constante choque de fuerzas que lidian con la fijación del comportamiento y organización canalizando la diversidad e imponiendo lo «cívico», a través de la planificación y homogeneización que trata de apaciguar la diversidad y la espontaneidad. De forma paralela, la esfera pública se plantea como una interfaz, es decir, «un espacio que permite la interacción comunicativa, de múltiples formas y naturalezas y a través de múltiples plataformas» (p.111), este espacio se encuentra profundamente politizado tanto en intereses, contenidos y debates que

ocurren en él. A raíz de esto, el espacio urbano se plantea como un medio de comunicación en sí mismo, en el que se engarzan las relaciones humanas y simbólicas a la par que las objetuales y materiales, siendo esto la conectividad y la capacidad de gobernabilidad de la ciudad. La comunicación urbana que se propone presenta diversos circuitos de flujo constante de datos, aparatos, lugares con capacidad de constitución de un entramado de significados simbólicos complejos.

La relación se establece entre la visibilidad, el poder y el espacio público es de largo recorrido y presentó diversas fluctuaciones, en un primer momento la visibilidad del poder era clara y explícita en manos de los poderes institucionales. Pero paulatinamente el ejercicio de uso y legitimación del poder se fue alejando de la mirada pública, hasta el surgimiento de los mass media, cuyo impulso mediático volvió a arrojar luz sobre los elementos de tensión y ejercicios de poder en diversos lugares (Thompson, 1998). La visibilidad es una expresión muy interesante, en términos de que no sólo recoge los planteamientos de punto de focalización sobre un elemento, sino que también incluye el aporte social en el mismo. Entendiendo a este término desde una perspectiva sociocultural concreta, contextualizando al individuo que observa no bajo preceptos de una mirada inocente, sino una mirada bajo las vivencias y contextos particulares propios de cada sujeto que la impregnan de connotaciones morales y de una interpretación propia.

En su contrapartida, la invisibilización también representa un ejercicio consciente y político al eliminar de la arena pública determinados elementos que conforman el debate. Como explica Abril (2007) «la visibilidad es una expresión metafórica para la presencia en la arena pública, pero al mismo tiempo designa muy directamente una forma de praxis política que pasa por la representación efectiva en imágenes visuales» (p.40). El ejercicio de la visión se constituye como una herramienta muy interesante, como plantean Walker y Chaplin (2002), «la mirada tiene que ver con el hecho de dirigir la vista hacia algo o alguien, pero también estar sujeto a las miradas de los demás» (p.134). La mirada se relaciona con el punto de vista, es decir, no se representa solo la realidad existente, sino una posición ante ella, impuesta por el artista que decida recrear una obra. Por ello, el punto de vista se encuentra muy en relación con el análisis enunciativo, en palabras del autor, «en el nivel enunciativo o de discurso, no nos interesamos por lo que el texto visual representa narrativa o conceptualmente, sino por el modo en que se nos presenta como simulacro interpretativo, como expresión de unas determinadas instancias de subjetividad y de sus diligencias» (p.188).

7.3.3. ¿Cómo acercarse metodológicamente?

Una vez conformado el anclaje conceptual, se plantearán y definirán las herramientas metodológicas que constituyen el aporte técnico para la realización del análisis semiótico, tales como la metáfora, la enciclopedia o los signos.

Desde la semiótica, el primer elemento a definir se configura desde el aporte de Lacoff y Johnson (2008) que entienden las metáforas como un concepto extrapolable a otros ámbitos fuera del lenguaje. Los autores entienden la metáfora como un elemento capaz de impregnar la vida cotidiana y diaria, en términos de

pensamiento y acción. Los conceptos son capaces de estructurar diversos elementos de la realidad social, en tanto a la interacción y percepción de la realidad social, siendo el sistema conceptual un elemento central. La metáfora no es solo está en el lenguaje, sino que se enmarca en los procesos del pensamiento humano son en gran medida metáforas, estas son posible lingüísticamente gracias a que se encuentra en el sistema conceptual del individuo previamente.

Es importante señalar que en el juego metafórico, hay elementos que se destacan (al llevar al individuo a centrarse en ellos), pero también existen elementos que se ocultan (al desviar la atención de estos), los elementos inconscientes. Como explica Reddy, un modelo de composición de metáforas sería: el hablante muestra ideas (objetos) puestos en palabras (recipiente) y las envía (canal) a un oyente que extrae las ideas-objetos. En síntesis, es importante mencionar que este concepto se articula como un elemento que explica algo a través de otros términos, como dicen los autores, «el concepto se estructura metafóricamente, la actividad se estructura metafórica, y, en consecuencia, el lenguaje se estructura metafóricamente» (Lacoff y Jhonson, 2008, p.41-42). La fuerza del concepto que los autores plantean es que desligan las metáforas del marco de sentido lingüístico y las centran en un espacio de interpretación subjetivo, donde caben las particularidades visuales también.

Respecto a Eco (1982), los conceptos que se van a utilizar en el estudio son los que se encuentran relacionados con la emisión y recepción del mensaje, en esencia su concepto de enciclopedia. El concepto enciclopédico parte de Pierce y Eco lo reformula dentro de los marcos lógicos del límite de la construcción del discurso. El modelo de enciclopedia que propone Eco se fundamenta en el cambio o disyuntiva en varias posibilidades de un espectro semántico idealmente completo, donde los rasgos que componen ese elemento deben estar incluidos en una sección contextual concreta. Para Pierce, este concepto plantea dos cuestiones: la finitud y universalidad de los rasgos semánticos, y, cómo se debería estructurar la enciclopedia para ser, a la vez, manejable y adecuada. Para Eco, lo finito del concepto desaparece al introducir la figura del interpretante, como esa figura que se entiende a la vez como un signo y receptor del mismo, por lo que el proceso se convierte en metasemiótica. El límite que se plantea a este juego semiótico y el acote que presenta el concepto de enciclopedia, son los límites del discurso, es decir, Pierce mantiene que el conjunto de los repertorios de enciclopedias se trata de reducir a unos universos discursivos concretos, mediante modelos que permiten su uso. La clave para Eco fue entender que el cambio: de un código a un mecanismo para el manejo de sistemas equivalentes en contextos y circunstancias diferentes. De tal forma, que la enciclopedia registra las competencias en forma de marcos o guiones, construyendo esquemas de comportamiento de codificación/decodificación de lo social/cultural. La importancia del concepto reside en que explica los procesos de interpretación desde el punto de vista del emisor y el receptor (Eco, 1982).

Por último, en torno a la tipología de signos, Pierce presenta una clasificación extensa configurada que versa sobre la relación que presenta la representación y con el objeto en sí. Esta tipología presenta tres clasificaciones: ícono, índice y símbolo. En este caso, el signo que se presenta como central en este estudio es el

icono. El icono se puede definir como «un signo que mantiene con su objeto una relación de semejanza o similitud» (Castañares, 1994, p.140). La similitud es expresada a través de diversas formas, de esta manera el símbolo se entiende como una representación de su objeto en virtud de ley o convención, siendo legislativo este se define por las réplicas del signismo (signos concretos e individuales) para significar. La particularidad es que no compete a un signo u objeto concreto, sino que hace referencia a una clase de objetos (Castañares, 1994). Es decir, no se centra en la particularidad de un objeto concreto, sino que se centra en los elementos más representativos de ese objeto para hacer su representación.

7.4. Propuesta analítica

De nuevo, en este epígrafe, sigo a vueltas con la disciplina académica y las vías de asimilación de nuevas expresiones ligadas al espacio público...

7.4.1. Análisis del manifiesto

El movimiento data del 2005 y parte de una iniciativa colectiva politizada e ideologizada, cuyas bases y referencias son muy diversas. En una primera lectura del manifiesto, destacan varios elementos tales como la centralidad de Fotolog⁷⁷, conocimiento de la cultura del hip-hop y el grafiti, referencias a personajes literarios y alusiones a figuras políticas. La propuesta artística se fundamenta en prácticas como el « sticking » o el « stencil », cuyo objetivo es la modificación urbana a través de una narrativa ideologizada (Irvine, 2012; Amaro, 2018, Figueiroa-Saavedra, 2007).

Respecto a la estructura del manifiesto, responde a varias de las cuestiones en relación con la ubicación de la obra, la elección de símbolo y razón de su nacimiento. Las respuestas que ofrece respecto a la selección del símbolo, se plantean desde una posición individualista, en la que cada persona lo dota de un sentido propio «la verdad es que nos gusta pensar que tiene un significado diferente para cada persona que repara en él» (Cucabomber, 2009), a pesar de eso, sí que propone un punto común a todos y desde dónde nace ese planteamiento «para nosotros representa todas esas cosas (tanto en nuestra sociedad como en nosotros mismos) que no nos gustan, que no queremos asumir o no queremos ver pero que están ahí, como las cucarachas» (Cucabomber, 2009), bajo una perspectiva reivindicativa y de cambio se elige la cucaracha como símbolo que guíe la narrativa.

En relación con los espacios a colocar las cucarachas, en primer momento se estudia la colocación en la ciudad de A Coruña, como marco de acción, pero como se observará en posteriores aparatos, el fenómeno creció y se extendió hasta fuera de la Comunidad Autónoma. Por su parte, la disposición en la ciudad de el lugar donde plasmar la obra se encuentra definido por,

“Aunque en un principio esta ubicación fue fruto de la necesidad de evitar que nos denunciasen y meternos en líos el resultado es que una gran cantidad de gente lo ha asociado con la idea de respeto hacia los demás y eso es lo que hemos sentido

⁷⁷ Red social usada principalmente en la primera década del siglo XXI, cuya disposición remite a un la utilización que podría tener hoy Instagram, es decir, un blog personal en el que se suben fotos y se mantiene una interacción fluida con los seguidores.

que nos han devuelto respeto por nuestra forma de hacer arte urbano sin molestar a otros. Por eso hemos llegado a la conclusión de que muchas veces es mejor respetar para que nos respeten que hacernos comprender a toda costa” (Cucabomber, 2009).

El final del manifiesto propone el objetivo que buscan, siendo este «despertar las conciencias y alegrar las esquinas» (Cucabomber, 2009).

Otro elemento que merece especial atención, es el uso de Fotolog como herramienta de difusión, como se expone en el manifiesto «los cambios realizados en el FOTOLOG (sobre todo el que impide que gente que no esté inscrito deje sus posteos) y la censura que imponen sus administradores cerrando los sitios con imágenes que no son de su agrado nos están haciendo plantearnos la utilidad de esta página» (Cucabomber, 2009), como se mencionó en la literatura previa, y aunque en este momento aún no se reconocía como arte urbano, la presencia de las redes sociales y el ser un producto para su consumo no sólo local, sino a través de plataformas (Irvine, 2012), configuran un marco de sentido muy particular, no solo de la obra y el artista, sino que desde el origen del proyecto.

Los elementos de los que se rescatan referencias son tres principalmente: La metamorfosis de Kafka, Unabomber y la cultura del hip-hop y el *graffiti*. Respecto al primer elemento, la mención se realiza en el último apartado del manifiesto, donde plantea un pequeño resumen del libro, en este se narra la historia de la transformación de Gregorio Samsa en un monstruoso insecto, y del drama familiar que se desata a raíz de este acontecimiento. En este se plantean cuestiones como la transformación del protagonista dificulta las relaciones interpersonales e intrapersonales con su entorno social y familiar, hasta que es considerado insostenible por su familia. El proceso de la metamorfosis se puede entender como la representación material del aturdimiento social y humano ante un mundo convulso y contemporáneo, que deshumaniza los procesos a la par que los mercantiliza, buscando el mayor bien rentable posible, construyendo un contexto hostil e inhabitable para los individuos que en él habitan.

En relación con el libro y sus planteamientos, el segundo elemento es la referencia al terrorista anarquista Theodore Kaczynski, conocido como Unabomber, fue una figura destacable a finales del siglo pasado por configurarse como detractor de la sociedad tecnocientífica y como fundadora de todos los males del ser humano contemporáneo. Los planteamientos de Kaczynski remiten a que la Revolución Industrial y sus consecuencias son el origen de todo los males que persiguen al ciudadano moderno actual, la realidad sociotécnica se plantea como una libertad y una meta a futuro, pero en realidad es un sistema coercitivo que constriñe los comportamientos de los individuos y los deshumaniza, obligándolos a amoldarse bajo unos preceptos sobre socializadas. Así mismo, también carga contra la sociedad izquierdista, entendida como una «toma un principio moral establecido, lo adopta como propio y, entonces, acusa a la sociedad convencional de violar dicho principio» (Unabomber, 1995, p.42), y la constante búsqueda de poder de los individuos, como un elemento desesperado a conseguir. Ante este panorama tan crítico, propone la necesidad del levantamiento colectivo en contra del sistema

coercitivo y represor, volver a un tiempo más natural y relacional, junto con una nueva meta de vida:

“Uno tiene que contrapesar el luchar y morir contra la pérdida de la libertad y la dignidad. Para muchos de nosotros, la libertad y la dignidad son más importantes que una vida larga o el evitar el sufrimiento físico. Además, todos tenemos que morir alguna vez y puede ser mejor morir luchando para sobrevivir, o por una causa, que vivir una vida larga pero vacía y carente de sentido” (Unabomber, 1995, p.22).

Por último, el tercer elemento a analizar es la cultura del hip-hop y el grafiti, partiendo del artículo de Gutiérrez Castillo (2020), dentro de la cultura del hip-hop existen diversos elementos que se definen como parte constituyente del mismo, como pueden ser el arte del grafiti y el A.K.A. Respecto al grafiti, este se plantea como un medio de expresión y de identidad en el movimiento urbano, como se mencionó en el marco teórico con el paso progresivo del tiempo apareció el arte urbano que no solo se plantea como una expresión sino bajo una mirada crítica. El segundo elemento que remite a una cultura del hip-hop, es la utilización de un A.K.A, es decir, «es un elemento es utilizado para restituir el nombre que fue asignado por la familia, en el cual no se sienten identificados y prefieren, desde sus propias redefiniciones y nombramientos, darse un significado más artístico, espiritual y propio» (p. 56). Un signo característico de la herencia de punto de partida de lo que hoy se considera el arte urbano y sus influencias, donde la identidad del artista es un valor con gran fuerza y potencialidad performativa, un elemento central en la construcción de un artista y un eje imperante en la coherencia narrativa en la construcción del discurso a defender.

Una vez planteadas las principales cuestiones sobre las que se sustenta la propuesta artística, existen puntos de conexión que se entienden como un hilo narrativo conductor. Por un lado, en un análisis más en profundidad del Manifiesto Saibot ⁷⁸, se puede observar cómo se plantean cuestiones de denuncia que entroncan con los relatos de Unabomber y Kafka.

“Creemos que este tipo de CAMBIOS Y ACTITUDES SON IMPULSADOS POR INTERESES EXCLUSIVAMENTE ECONÓMICOS Y QUE SE APLICAN EN DETRIMENTO DE LA LIBRE COMUNICACIÓN” (Cucabomber, 2009).

En este fragmento se pone el foco sobre los intereses económicos y la censura que existe en la comunicación, señalando planteamientos cercanos a los de Unabomber, en su descripción de una sociedad coercitiva y guiada por intereses de poder particulares, a modo de crítica y denuncia. Continuando con los planteamientos de Unabomber, otro elemento a destacar es la suscitación al cambio y al levantamiento popular en relación con las cuestiones que no son justas o no son correctas en el contexto social:

“Opinamos que es mejor enfrentarse a ellas, coger el toro por los cuernos, asumirlas y no hacer como si no existieran. A la mayoría de las personas no les gusta nuestro logo. Piensan que las cucarachas son bichos asquerosos. Prefieren no

⁷⁸ Juego de palabras en el que se hace referencia al libro de Donna Haraway (1991) *Manifiesto Cyborg. Ciencia, tecnología y feminismo socialista finales del S. XX*. En este libro se aboga por una epistemología feminista, encarnada y consciente en la que se rompe la separación tradicional de naturaleza y cultura.

verlos y actúan como si no existieran. Pero sí que existen y están a nuestro alrededor a millones” (Cucabomber, 2009).

Esta idea se vuelve a matizar en el final del manifiesto «con este proyecto lo que se pretende en definitiva es despertar las conciencias y alegrar las esquinas» (Cucabomber, 2009). La idea de cambio social y revolución se plantea durante todo el manifiesto y es un punto fundamental dentro del arte urbano, un eje de conexión con la literatura previa (Irvine, 2012).

Por último, la tercera tensión a destacar es la tensión unificadora entre los planteamiento de Unabomber y Kafka, materializados en la cita de Cucabomber (2009) «elige bien a las personas que te rodean para que no salgan corriendo en cuanto tengas un problema y trátalas con excelencia, dando a cada uno lo que le gusta, si quieres ser correspondido y que permanezcan a tu lado».

La tensión que se plantea es en relación a la desafección social que existe y al proceso deshumanizador en las sociedades modernas apuntadas por Unabomber y por Kafka, los procesos inmersos en los que se encuentra sumergido el individuo lo hacen cada vez más individual y menos conectados con su contexto, debido a las cargas que soporta.

7.4.2. Análisis del símbolo

La simbología que se plantea en la selección y uso de la cucaracha como signo de identidad es muy particular. Lo primero es su característica signica, es decir, la cucaracha en el sistema triádico propuesto por Pierce se enmarca dentro de un icono ya que es como «un signo que mantiene con su objeto una relación de semejanza o similitud» (Castañares, 1994, p. 140), es decir, presenta una relación con el objeto que representa, en base a su forma y diseño. Así mismo, los puntos de partida con respecto al apartado anterior son dos: la representación de Kafka, como una alegoría a la deshumanización de los individuos y la explicación de cómo Cucabomber entiende las cucarachas, como esa cuestión que se pretende obviar, pero el cual necesita una solución, en el caso del artista el feísmo de la ciudad y la poca habitabilidad que posibilita a los residentes del espacio.

La cucaracha como tal es un animal muy social que culturalmente se relaciona con connotaciones peyorativas, como las plagas o los distopías apocalípticas, como símbolo de que ya no existe vida en la tierra, así como enfermedades y mucha suciedad, en general lugares poco salubres o inhabitables. Debido a su construcción corporal, también se las relaciona con la capacidad de sobrevivir en ambientes extremos por un largo período de tiempo, lo que les confiere un estatus de inmortalidad. Respecto a la relación con los humanos, debido a sus connotaciones los elementos peyorativos, las plantean como animales indeseados y a erradicar lo antes posible. Aunque en la cercanía son indeseables, se conceptualizan como un símbolo recurrente en la literatura, no solo usadas por Kafka, sino también por Donald Harington «Las cucarachas de Stay More», en su novela satírica o en el cine, donde también presentan diversas menciones como «Cucarachas» (1993), o «El apartamento de Joe» (1996).

Retomando el concepto de plaga, ya que hace referencia al continuo flujo de problemas y cuestiones a tratar y matizar, como una herramienta que arroja luz sobre particularidades que necesita intervención, pero también desde una perspectiva colectiva se puede interpretar como la capacidad de formación de grupo. Al reconocer a los partidarios del movimiento como parte de la «plaga», la interpelación a la pertenencia del grupo es directa. Por lo que no solo señala la potencialidad de cambio, sino que también su elemento unitario, que como ya anunciaba de «despertar de conciencias» (Cucabomber, 2009), la capacidad de agencia que paulatinamente el individuo va recuperando sobre sus actos y su contexto, a la par que reconoce los elementos nocivos que lo rodean.

En síntesis los elementos a destacar de las cucarachas y su relación directa metafórica son su capacidad de supervivencia, su comportamiento gregario y su relación con sucio, así aplicando los parámetros de Lacoff y Jhonson (2008), a través del objeto semiótico y metafórico, la cucaracha, plantea la emisión consciente de un conjunto de elementos simbólicos que se materializan en la obra de arte.

7.5. Conclusión

«La actividad política se ve atravesada desde 1789 por la acción efectiva del pueblo como nuevo actor protagonista de su destino político» (Querol, 2022, p.155). En la escena política y en su materialización urbana, los actores que conforman la estela presentan opiniones diversas que llevan a los choques y a los disensos. En esta contextualización, los actos de resistencia se contraponen a los ejes de poder que atraviesan el panorama de acción y más en concreto en las calles como escenario donde se materializan las tensiones. Para el análisis de las mismas el arte urbano es un ejemplo claro de cómo a través de una potencialidad estética se puede retar y construir un marco de sentido y narrativas de resistencia frente a un sistema rígido y estructurado. Con mayor fuerza performativa en los escenarios actuales donde la capacidad de interacción e interrelación que ofrecen las redes sociales abre la puerta a un nuevo mundo de expansión de la información y visibilidad de la protesta.

En el caso concreto del Cucabomber, se constituye como un movimiento pionero dentro de la comunidad y cuyos planteamientos aún persisten, no sólo de forma pasiva sino como debate activo y como fuente de inspiración para otros artistas que buscan generar un cambio social o una reflexión en los individuos. La carga simbólica y el universos de sentidos al que remite corresponde a una narrativa bien estructurada y pautada que se configura como un acto y prácticas que desafían el orden preexistente y abogan por la vida de las corporalidades que allí habitan. La práctica del arte urbano se plantea dentro de unos parámetros que lo entienden como un acto de suciedad que desestabiliza el tejido ordenado y el sistema estatal, como un acto residual y rechazado por ser considerado inadecuado, como un elemento secundario producido colateralmente a un sistema estructurado y rígido, remitiendo a los elementos inapropiados que más que sumar y aportar al tejido urbano restan, algo a atacar y a rechazar (Douglas, 1973). El planteamiento de una ciudad inmaculada y «limpia» se estructura desde un ideal burgués que estandariza

y homogeniza los espacios, privatizándolos y relegando a los individuos a una actitud pasiva (Querol, 2022). En este contexto, el arte urbano se entiende como una expresión estética con gran capacidad performativa y con gran impacto que con ayuda de las herramientas de la modernidad trata de generar un cambio o a la focalización sobre cuestiones que no se les da la importancia o que necesitan ser atendidas.

La iniciativa de las cucarachas se mantiene viva como un elemento de resistencia que con ayuda de la tecnología se mantiene viva, devolviendo la capacidad de agencia a los individuos sobre su espacio y sobre su vida. Retomando el protagonismo de los individuos en el propio espacio que habitan, dotándolos de una identidad propia a través de una metáfora visual que no solo se presenta como algo estético, sino como una materialidad que cuestionan el sistema existente y busca el cambio o la reflexión particular, a la vez que trata de crear un sentido de comunidad e identidad. La modificación urbana que plantea el autor es entendida como un acto político sobre el que se suscita un debate provocando el posicionamiento social y la participación ciudadana (Querol, 2022).

7.6. Bibliografía

- ABRIL, Gonzalo (2007) *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.
- AMARO MURILLO, Gaizka (2018) «Arte urbano: del grafiti al street art». TFG, Universidad del País Vasco.
- BELINSKAYA, Yulia; BRANTNER, Cornelia y RODRÍGUEZ-AMAT, Joan Ramon (2019) «Revisitando la esfera pública (urbana): un modelo de análisis», *LIS Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, pp. 106–133.
- CASTAÑARES, Wenceslao (1994) *De la interpretación a la lectura*. Madrid: Iberediciones.
- CUCABOMBER (2009) «Manifiesto Saibot». Recuperado el 02.04.2023 de <http://comunicacionymediacion1.blogspot.com/2009/04/manifiesto-saibot.html>
- DOUGLAS, Mary (1973) *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI de España.
- ECO, Umberto (1982) *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- FELIPE, Claudia Martínez y AGUT, María del Pilar Martínez (2021) «El arte urbano en la educación no formal: propuestas educativas», *Quaderns d'animació i educació social*, nº 34.
- FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando (2007) «Estética popular y espacio urbano: el papel del grafiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio», *Disparidades. Revista de Antropología*, vol. 62 (1), pp. 111–144.
- FILINICH, María Isabel (2011) *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.
- GUTIÉRREZ CASTILLO, Laura Natalia (2020) «Prácticas juveniles de resistencia dentro de la cultura hip hop: realidad y narrativas de barrio en Medellín». Tesis doctoral, Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- HARAWAY, Donna (1991) *Manifiesto cyborg. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*.

- IRVINE, Martin (2012) «The work on the street: street art and visual culture», en *The Handbook of Visual Culture*, pp. 235–278.
- KACZYNSKI, Theodore John (1995) *Industrial society and its future*.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (1980) *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- MÁRQUEZ, Israel (2020) «Street art y videojuegos: el caso de Invader», *Revista de Humanidades*, nº 39, pp. 135–150.
- MIRZOEFF, Nicholas (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ, Jorge (2019) «Armas. Los grafitis en la legislación española», *Derecho y cambio social*, nº 56, pp. 359–369.
- QUEROL SANZ, José Manuel (2022) *El pueblo a escena: teoría y práctica de la performance política*. Madrid: Trea.
- RUIZ, Gerson (s. f.) «Arte urbano en Galicia de Cucabomber». Recuperado el 08.05.2024 de <https://digerible.com/arte-urbano-cucabomber/>
- THOMPSON, John (1998) *Los medios y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- WALKER, John A. y CHAPLIN, Sarah (2002) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro / EUB.

8. La Costa del Sol en la España pre-democrática: turismo, cultura y libertad. Bases de la cultura pop de hoy

Rafael Robles Gutiérrez | Rafatal
Doctor en Comunicación Audiovisual y Cineasta
Universidad de Málaga
rafatal@uma.es

Sumario

- Presentación
- Contextualización
- Torremolinos, Isla de libertad
- Manifestaciones culturales en la Costa del Sol
- El final del verano
- A modo de un no final
- Referencias bibliográficas
- Fuentes orales

8.1. Presentación

La desaparición del conocido como “Tánger Internacional” a partir de 1956, provocó el éxodo de artistas y librepensadores del mundo intelectual, refugiados muchos de ellos en Marruecos, a la Costa del Sol. La cercanía de Gibraltar por la que la música *swing* y el rock se colaban en nuestro país, y la llegada de las coproducciones y la música internacionales con el aterrizaje de las grandes estrellas del cine americano y europeo, fue convirtiendo la costa oriental de Andalucía en una ciudad lineal, por la que hasta las películas prohibidas por la censura, se colaban en la pantalla del Festival de Cine de Autor de Benalmádena, colocando a la costa en el eje central, y al hotel Pez Espada ya en 1959, como su buque insignia. La morfología del lugar fue cambiando, y la Arquitectura del Relax, también se coló en las construcciones, en un eclecticismo de estilos único. Sin duda la Costa del Sol fue el lugar por el que la moda, la música, el cine, la literatura y la Cultura internacional entraban en España, con un carácter de libertad como en “La Isla” de Goytisolo, que ilustra al lector bien pensante de la época. Libro maldito y censurado este, que se edita por primera vez en Alemania. Y es gracias a los turistas que en los años 60 en una *boîte* de Málaga pudiera escucharse a Bob Dylan, mezclado con Los Bravos o los Mustang, porque los patrios también rugían con ganas de libertad, mientras “El Landismo” y el *spanish yeyé* rodado en la playa de la Carihuela, en la misma arena que pisó Claudia Cardinale, Ava Gardner, o Brigitte Bardot, llenaba las pantallas de nuestro país, con un éxito arrollador. Un verano interminable que duró varios años, a golpe de piscina, guitarras eléctricas, palmas y taconeos de tablao. Todo hasta que una redada en 1971, con una contundente

carga policial, hizo comenzar el principio del fin. El final de lo que fue una verdadera isla en el desierto.

8.2. Contextualización

La Costa del Sol es un territorio lineal de 150 kilómetros que discurre entre las localidades malagueñas de Sotogrande y Nerja. Esta denominación de ciudad lineal ya fue calificada por Juan Antonio Ramírez (Ramírez, 1987, p.16) en su incunable “El Estilo del Relax” junto a su ideólogo el diseñador Diego Santos, su *curator* Tecla Lumbreras y el hacedor Carlos Canal de las fotografías que atestiguan lo que por aquel año aún quedaba en pie de tan ilustre arquitectura en la Costa del Sol. Por ella, y a imitación del Grand Tour de finales del XIX, tal y como hicieran los románticos como Hans Christian Andersen, que en 1862 escribió que “en ninguna otra ciudad española he llegado a sentirme tan dichoso y tan a gusto como en Málaga” (Lumbreras, 2016, p.19), además de pintores como Bamberger, Doré o Davillier... han discurrido a través del XX una innumerable lista de artistas, millonarios, monarcas, estrellas de Hollywood, empresarios, mafiosos y magnates, literatos, cineastas, músicos, cantantes... y un sinfín de criaturas de corto, medio y largo pelo, que provocaron en nuestra tierra un cosmopolitismo para la que este país no estaba aún preparado y que constituyó el genuino devenir de una tierra genuina, en términos de libertad cuando no era libre, y en términos de ecléctica idiosincrasia, cuando lo ecléctico se quiera comparar con pastiche, sin serlo realmente.

En esta naturaleza propia e identitaria se puede comprender todo un proceso de relaciones entre el territorio y su población nativa, y entre el foráneo que se empapa, y a su vez desprende su propia voz, sobre dicho territorio. En un intercambio constante de identidades y rasgos culturales, así como las consiguientes manifestaciones de esos rasgos. La música, la moda, la gastronomía, las costumbres...

Ya en los años 30 Dalí y Gala arribaron las playas de Torremolinos para posar en un ya mítico fotografiado *top less* de la musa y compañera del artista surrealista, siendo ellos los foráneos, e invitados por los (también llamémosles *nativos*) jovencísimos poetas de la generación del 27, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados (Lumbreras, 2016, p.20).

La guerra civil dejó tras de sí a una ciudad agotada y sitiada por las tropas italianas durante más de ocho meses. La pobreza campaba a sus anchas en la década de los años cuarenta en un páramo en el que la agricultura, la ganadería y la pesca eran el motor principal de la economía. Aunque la ciudad parecía prometer más oportunidades, como la construcción y el sector servicios, que provocó un éxodo rural hacia la urbe a la búsqueda de un futuro mejor.

La década de los cincuenta trajo un proceso de cambios. El pacto americano en 1953, los llamados Pactos de Madrid que promovieron la creación de las cuatro bases americanas en las ciudades de Torrejón, Zaragoza, Morón y Rota, porque España es un punto estratégico de primer orden para los Estados Unidos. Además, el Plan de Estabilización de 1959 que promovieron una serie de relaciones internacionales y de comercio exterior, entre ellas la viabilidad para poder llevar a

cabo las coproducciones cinematográficas. Coinciden estas acciones con el llamado *aperturismo* de la dictadura que sin duda favoreció el turismo.

8.3. Torremolinos. Isla de libertad

Se produce en 1958 un hecho muy significativo, la construcción del primer gran hotel de lujo en la Costa del Sol: el Pez Espada, de Manuel Muñoz Monasterio y Juan Jáuregui en la playa de la Carihuela de Torremolinos. Diseñado en el estilo Internacional Modernista Racionalista, convirtiéndose con el tiempo en uno de los principales monumentos del Estilo del Relax, declarado BIC (Bien de Interés Cultural) en 2006 ⁷⁹ y que aún sigue en activo. Además, el segundo hecho significativo es el crecimiento por el que el aeropuerto de Málaga pasara de ser un aeródromo en los años veinte, a base aérea en los años treinta y a aeropuerto internacional ya en 1946.

Otros dos hechos importantes, esta vez fuera de la Costa del Sol, como lo fue la pérdida del Protectorado de Tánger consiguiendo su independencia en 1958, provocando un éxodo lúdico y hedónico de aquellos intelectuales del llamado *Grupo de Tánger* como los Bowles, o Pepe Carleton, el anfitrión que llevó a Marbella todo el legado del Tánger internacional. Y el segundo de ellos fue el terremoto de Agadir (Marruecos) en 1960 que hizo que muchos turistas cambiaran su lugar de vacaciones por Torremolinos.

La aparición del turismo provocó la demanda de espacios renovados para atender las necesidades de los turistas. La construcción como negocio en alza, pero también la proliferación de servicios para atender el ocio del turista, y con ello la coexistencia entre unos y otros, residentes y foráneos.

En esta naturaleza propia e identitaria se puede comprender todo un proceso de relaciones entre el territorio y su población nativa, y el visitante. El foráneo que se empapa y a su vez desprende su propia voz sobre dicho territorio. Como nos dice Pedro Marín Cots (Marín et al, 2010, p.17) “sin la afluencia masiva de visitantes turísticos el espacio urbano que hoy conocemos sería, con muchas probabilidades, diferente. Es precisamente el objeto, la materia prima de la “industria turística” la que crea y condiciona el desarrollo urbano”. La publicación en 2010 de “El Relax Expandido” es la culminación de su predecesor, que, por falta de espacio en aquel, incluye múltiples e interesantes fotografías en este. En él la profesora Maite Méndez Baiges nos aclara (Marín et al, 2010, p.62) que:

“La del relax es una arquitectura que cultiva despreocupadamente todo lo que parece diametralmente opuesto: lo vernáculo junto a lo ultramoderno, la alta y la baja cultura, lo local junto a lo cosmopolita, el anhelo de la naturaleza junto a la visión de un futuro surcado por naves interestaciales, los materiales de la zona con el hormigón armado, la sensibilidad por la topografía con su más soberano desprecio, el más estricto funcionalismo con el capricho más gratuito, las últimas técnicas de construcción con los procedimientos consuetudinarios.”

⁷⁹ Ver: <https://www.europapress.es/andalucia/malaga-00356/noticia-reabre-emblematico-hotel-pez-espada-torremolinos-malaga-obras-reforma-20210608162037.html> recuperado el 24 de mayo de 2024.

Dicho de otra manera, que el Estilo del Relax es el resultado de su propia necesidad de existir en sí mismo, unido al turismo que anhelaba habitar unos espacios modernos, cómodos y funcionales. Y de ese modo el profesor Juan Antonio Ramírez enriqueció el vocabulario artístico mediante la creación de nuevos términos para describir el Estilo del Relax ⁸⁰, como son “relax expandido” ⁸¹, “surreoide curviquebrado”, “iconología del lugar”, “ecosistema de las artes” (...) que definía a multitud de edificios fruto de la demanda turística “algo a primera vista demasiado prosaico y turbio como para ser admitido en el universo “sagrado” del arte” (Lumbreras et al, 2018, p.133), términos que parecen hoy en día acompañar el *malditismo*, incluso la heterodoxia, por ser indulgentes, que parece acompañar a todos los que valoramos estos estudios. Prueba de ello es que a día de hoy no existe el tan esperado, proclamado y demandado “Museo del Relax”, o también llamado extraoficialmente, o creando un trampantojo ilusionista, el “Museo del Turismo”, que podría dejar y datar fehacientemente todos estos hechos aquí explicados, antes de que las lágrimas se confundan con la lluvia, y se pierdan.

Muchos aún se preguntan qué es exactamente el Estilo del Relax, y si de alguna manera se encuentra ya declarado en sí mismo Bien de Interés Cultural y arquitectónico. Pues bien, en una suerte de entrevista⁸² a los propios Diego Santos y Tecla Lumbreras, ella nos dice: “se trata de popularizar el Estilo Internacional, la modernidad... para todos”. Él nos dirá: “se trata de tres propuestas: arquitectura para el turismo, para el ocio y el relax... y eso se convierte en estilo”. Por su parte el profesor Juan Antonio Ramírez expone (Ramírez, 1987, p.12) en seis definiciones concretas los principios a tener en cuenta para definirlo, y lo que toma y saquea del Estilo Internacional previamente denominado así por Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock: “El Estilo del Relax está lleno de prototipos, de piezas estandarizadas. Su ideal es combinar la originalidad del diseño con las pingües ventajas (económicas) de la producción industrial. El lema tácito sería “la vanguardia para todos”. Su precio lo hacía asequible sin que pareciese por ello “vulgar”.

El ministro de Información y Turismo en aquellos años sesenta, Fraga Iribarne promueve un pacto con las fuerzas del orden y la Iglesia para “mirar hacia otro lado”. Se pretende con ello mostrar una imagen de una España moderna. La costa, la playa y la revolución del bikini comienzan a presagiar la entrada de divisas con el turismo europeo y americano. Y es por ello que todas las demandas que el turismo provoca en un territorio afectan a todas estas manifestaciones culturales, como lo son la Arquitectura, la Música, y con ella la noche, los conciertos, los clubs, las *boîtes* y los primeros *disc-jockeys*... El Flamenco, la Literatura, el Cine... La libertad, en definitiva, porque la Costa del Sol también es cuna de los derechos LGTBIQ+ con el fatídico episodio acaecido en el Pasaje Begoña. La herencia de todo aquello es la cultura pop relacionada con la Costa del Sol hoy.

También a través de la ficción la Costa del Sol y Torremolinos se filtra en la actualidad, como lo hace el escritor Alfredo Taján en su novela “Pez Espada”

⁸⁰ Creado este, “Estilo del Relax”, por él mismo.

⁸¹ Título de la ampliación llevada a cabo por el OMAU (Observatorio Municipal de Ambiente Urbano) en 2010 del primer libro. Convirtiendo a ambos en incunables.

⁸² Entrevista realizada el 20 de agosto de 2019 en el Palacio de Congresos de Torremolinos.

(Ediciones del viento, 2011) cuando su protagonista Gustavo Marín evoca el verano de 1962 y todo lo que en ese trasunto de ficción plagado de acontecimientos ciertos y reales está por pasar:

“Les vendrá a la cabeza aquel relato de Ernest Hemingway titulado “París era una fiesta”, relato acerca de la capital francesa como encrucijada cultural en la década de los años veinte del pasado siglo, testimonio y venganza; no va por ahí, no, en este caso, si Málaga era o no una fiesta, si Torremolinos era o no un pueblo anclado en el pasado o más bien vivía una entelequia nocturna, si el Hotel Espada competía o no con el Savoy o si España era o no diferente...”

Es más que recomendable la lectura de la novela de Taján, ya que se transita por todos los lugares más emblemáticos de la Costa del Sol, y por tanto del Estilo del Relax. Estilo al que por cierto también se adscriben los siguientes edificios: Los apartamentos Nogalera, el conjunto residencial Aloha, los apartamentos Eurosol, las Torres de Playamar de Lamela, o el Palacio de Congresos de Torremolinos de Rafael de la Hoz.

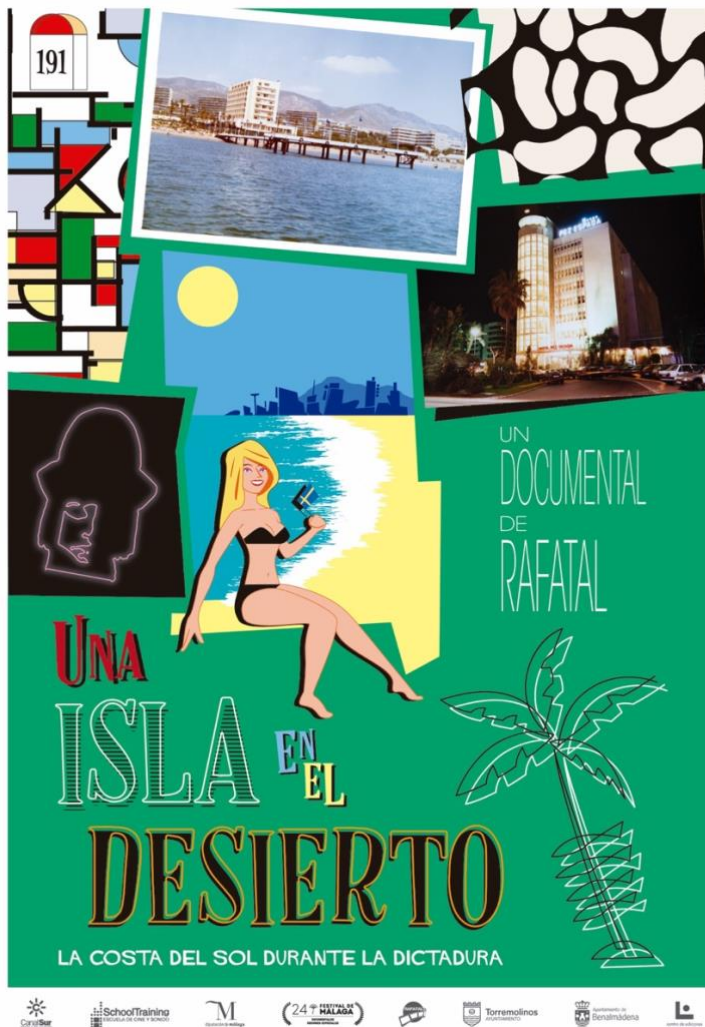


Ilustración 21. Cartel del documental del autor y cineasta Rafatal, de su film *Una isla en el desierto*.

8.4. Manifestaciones culturales en la Costa del Sol

La Literatura escrita en la propia Costa del Sol de los años sesenta está salpicada de ejemplos de gran valor, como lo son los siguientes títulos: “Torremolinos Gran Hotel” de Ángel Palomino, “El Dorado” de Fernando Sánchez Dragó, “La isla” de Goytisolo, “Hijos de Torremolinos” de Michener... o el relato corto “Solo de moto” de Daniel Sueiro que fue llevado al cine por Juan Antonio Bardem en su película “El puente” (1977) protagonizada por un Alfredo Landa ya muy distinto al que habíamos visto una década antes en un ciclo de películas que presumen de su nombre: el *Landismo*. También cabe destacar el protagonismo de la revista literaria Litoral, fundada en 1927 por los escritores malagueños Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, los mismos que recibieron a Dali y Gala en los años treinta. Hoy casi un siglo después la revista sigue en pie y es capitaneada por Lorenzo Saval y María José Amado, hijo del también poeta José María Amado.

El cine ya usó Málaga y su Costa del Sol desde los años cuarenta como plató. Una de las primeras fue “Los últimos de Filipinas” (Antonio Román, 1945) seguida de “La Mies es mucha” (José Luis Sainz de Heredia, 1948). Con la llegada del citado aperturismo encontramos que las producciones internacionales se multiplicarán en la Costa del Sol coincidiendo con la apertura en Madrid de los Estudios de Samuel Bronston, antiguos Estudios Chamartín. Los títulos son memorables como “Esencia de misterio” (Jack Cardiff, 1959) con Peter Lorre rodado para Cinerama y Odorama, ese invento para oler las películas, mientras eran proyectadas. “El coronel Von Ryan” (Mark Robson, 1965), protagonizada por Frank Sinatra, y de cuyo rodaje queda constancia durante el mediático escándalo por el cual el cantante y actor acabó golpeando a un fotógrafo que pretendía immortalizar las ociosas noches en el hotel Pez Espada. Además de la hemeroteca que deja constancia del asunto, el propio bailar Carrete, que en ese momento estaba bailando sobre el escenario del mítico hotel, nos da fe de lo ocurrido en una entrevista⁸³: “se formó una pelea con un fotógrafo, y se lió a guantazos con el periodista, porque Frank Sinatra era el típico gángster artista”.

Le siguen los rodajes de “Mando perdido” (Mark Robson, 1966) con Anthony Queen, Alain Delon y Claudia Cardinale. También las películas de espías a raíz del éxito de la franquicia James Bond 007, trajeron a Málaga a la mismísima Raquel Welch para el rodaje de “Guapa, intrépida y espía” (Leslie H. Martinson, 1967) y a la que nos hace referencia el propio Manuel Bellido periodista cinematográfico en una entrevista⁸⁴: “en el momento de su mayor apogeo la *celebrity* fue recibida en Nerja con palmas y vítores de ole, ole. En otro momento del rodaje se tiró en paracaídas y fue a parar a la Feria de Málaga, entre el estrépito y la muchedumbre”.

Todas estas películas son de producción estadounidense pero también en esos años se dieron lugar las coproducciones, especialmente entre España, Italia y Francia, dejándonos títulos como “Operación Orquídea (El tigre se perfuma con dinamita)” (Claude Chabrol, 1965), “Secuestro bajo el Sol” (Jacques Deray, 1965) o “Demasiadas mujeres para Layton” (Jacques Poitrenaud, 1966).

⁸³ Entrevista realizada a Carrete el 5 de octubre de 2018 en la Taberna Flamenca Pepe López.

⁸⁴ Entrevista realizada el 20 de agosto de 2019 en el Palacio de Congresos de Torremolinos.

Por otro lado, cabe destacar que la leyenda del paso de la actriz francesa Brigitte Bardot por la Costa del Sol se ha visto reavivada con la aparición en una subasta en Internet con más de cuatrocientos contactos sobre el rodaje de “Los joyeros del claro de luna” (Roger Vadim, 1958), que la Diputación Provincial de Málaga ha adquirido (Hermoso, 2020) y que dio lugar a las declaraciones de la propia Bardot acerca de aquel memorable verano: “Conocí lo mejor y lo peor de la España de aquella época (...) era a la vez auténtica y magnífica..., es la España que llevo en mi corazón. Fue allí, en aquellos días, donde aprendí a tocar la guitarra y donde me enseñaron a bailar flamenco. Un paraíso”. También se alimenta la leyenda de BB y su famoso idilio con el burrito (Taján, 2021) que también aparece en la citada película de Badim. Al parecer la Bardot pidió que el burrito se alojara con ella en el hotel como nos cuenta el propio periodista Francisco Griñán en una entrevista⁸⁵ que pudimos realizarle en la redacción del periódico SUR en Málaga.

También el cine nacional dejó grandes y memorables títulos rodados en la Costa del Sol como son “Carne de horca” (Ladislao Vajda, 1953), “Amanecer en Puerta Oscura” (José María Forqué, 1957), o la más tardía “Días de viejo color” (Pedro Olea, 1967). Esta última producida por Mamerto López Tapias, cineasta y uno de los ideólogos de la Semana de Cine de Autor de Benalmádena, junto a Julio Diamante, contaba las aventuras de unos jóvenes madrileños que acudían en las vacaciones a las playas de la Carihuela a la búsqueda de aventuras y especialmente del amor. Un retrato psicodélico y divertido con una fiesta “que se suponía el colmo de la depravación, aunque vista ahora parece de un colegio de monjas”, nos cuenta Salvador Moreno Peralta en una entrevista⁸⁶ realizada.

El *Landismo* es un invento de Mariano Ozores que fue el director español que más veces visitó la Costa del Sol para filmarla en sus películas. Divertidas comedias de lo que vino a llamarse el *cine turístico* gracias al fomento del Ministerio de Información y Turismo de Manuel Fraga Iribarne. Títulos como “Operación Cabaretera” (Mariano Ozores, 1967), “Objetivo Bi-ki-ni” (Mariano Ozores, 1968). Pero también otros directores apuntaron sus localizaciones de sus películas hacia Málaga y su provincia “Amor a la española” (Fernando Merino, 1967), “El turismo es un gran invento” (Pedro Lazaga, 1968) o “El abominable hombre de la Costa del Sol” (Pedro Lazaga, 1969) que protagonizada por Juanjo Menéndez nos cuenta la historia de un joven que descubre el mundo y la diversión tras levantar la cabeza de los libros, para dirigir un hotel en Marbella.

La música es otra de las manifestaciones culturales que más relación tuvo entre habitantes y foráneos en cuanto al reparto de experiencias. El turista se empapaba del flamenco más puro y de los artistas nacionales en los múltiples tablaos, hoy ya extintos, que a lo largo de la costa proliferaban. Y el nativo se empapaba de los sonidos internacionales con la explosión del disc-jockey y los eventos en directo que comenzaban a tomar otros tintes, otros aires musicales. El Pasaje Pizarro es considerado el kilómetro cero de la música ye-yé en España. Allí se desarrollaron grupos como los malagueños Los Íberos, o Los Gritos, y también los granadinos Los Ángeles. Aprovechando además esa eclosión de la música ye-yé en Torremolinos se rodaron películas como “Tengo diecisiete años”, José María Forqué, 1967), con

⁸⁵ Entrevista realizada a Francisco Griñán el 12 de septiembre de 2019.

⁸⁶ Entrevista realizada el 12 de septiembre de 2019.

Rocío Dúrcal como protagonista, “Abuelo made in Spain” (Pedro Lazaga, 1969) con Paco Martínez Soria, o “Una vez al año ser hippy, no hace daño” (Javier Aguirre Fernández, 1969) con Tony Leblanc.

Pero además en esos años Torremolinos acogió varias actuaciones estelares de artistas que representaban el existencialismo francés, como Silvie Vartan, o Juliette Greco, que actuaron en la discoteca Piper’s, además de otros artistas nacionales que despuntaban, como Raphael en el Hotel Pez Espada o Julio Iglesias en el Hotel Marbella Club. Más adelante en la década de los setenta con la apertura del Parque de Atracciones Tívoli, recientemente abandonado por sus propietarios, hizo que cualquier artista, grupo o cantante del momento y de cualquier estilo musical, realizara sus recitales en Benalmádena.

Por su parte el flamenco se desarrollaba intensamente tanto para la afición local, que atestaban las sesiones de cante y baile que los distintos tablaos flamencos de la Costa del Sol ofrecían. Entre ellos “El Jaleo” ubicado en la plaza de la Gamba Alegre de Torremolinos, que aún hoy conserva escenario y mobiliario de la época bajo el nombre de Taberna Flamenca Pepe López. El bailar Carrete, residente en la actualidad en Torremolinos, ciudad que le rinde homenaje con una gran estatura en bronce en su recientemente inaugurado paseo peatonal de la Plaza Costa del Sol, nos cuenta desde el mismo escenario⁸⁷ los grandes artistas que pasaron por allí: “Camarón, Lebrijano, Fosforito, Paco de Lucía, la Repompa, la Cañeta, Manolete, Mario Amaya, Antonio Gades, y un sinfín de artistas de la pureza del flamenco”.

Desde 1960 a 1970 Torremolinos dio cabida a los lugares del ocio donde residentes y foráneos destinaban horas al baile, la alegría y el entretenimiento. Auténticos y múltiples templos, algunos ya míticos, de la fiesta, la música, la diversión y la libertad... Entre los más destacados están El Mañana, El Dorado, el Biel Keller... o las discotecas Tiffany, Barbarella o Kleopatra. A la proliferación de estos locales nocturnos también ayudó indiscutiblemente la cercanía de Gibraltar, y la base americana de Rota, lugar por el que entraba la música internacional.

Lucas Martín (en Taján et al., 2017, p.119) en su capítulo “Contra los grises” describe en cuanto al despertar de la revolución sexual en España y más concretamente en Torremolinos, el único lugar en el que, al parecer, esto podía ocurrir:

“Torremolinos, y de ahí su descarada excepción, no fue sólo una anécdota, una suma folclórica, sucedió justo -o incluso un poco antes- cuando en todo el mundo habían empezado a suceder estas cosas, cuando las masas se incorporaron a los bienes de consumo, al hedonismo, a la toma de conciencia de la juventud, a su necesaria usurpación en términos históricos (...) el hecho de que todavía hoy se hable de un gay parade y que eso siga valiendo para atraer el turismo.”

Para comprender lo que hoy se considera el *gay point* de Torremolinos como lo es La Nogalera hay que estudiar primero el Pasaje Begoña, lugar habitado por la comunidad LGTBIQ+ mucho antes de que esta comunidad ni se llamase así si

⁸⁷ Entrevista realizada a Carrete el 5 de octubre de 2018 en la Taberna Flamenca Pepe López en Torremolinos.

quiera. Empezaron a partir de 1962 a inaugurarse locales *de ambiente*⁸⁸, y uno de los pioneros fue The Blue Note cuya regidora fue la pianista holandesa Pía Beck que junto a su compañera sentimental Marga Samsonowski se instalaron en la Costa del Sol, tras haber realizado varias giras por Alemania, Bélgica, Suecia, Países Bajos y, sobre todo Estados Unidos, donde fue distinguida como Ciudadana de Honor en Atlanta y Nueva Orleans (Cabrera y Pranger, 2021, pp. 38-39).

Al igual que el Blue Note, en los locales como La Boquilla, La Sirena o Le Fiacre, donde la diversidad, la libertad y la tolerancia eran las características desde los primeros años sesenta, ya que la dictadura había decidido “mirar hacia otro lado” desde el aperturismo de 1959. De esta manera se dejaban entrar las divisas, especialmente de los turistas extranjeros, donde podían dar rienda suelta a los amores prohibidos que la propia promulgación de las leyes negaba a toda expresión fuera de la realidad heteronormativa. El Pasaje Begoña fue por tanto un oasis de libertad para el movimiento LGTBIQ+ mucho antes de que el propio movimiento naciera en los disturbios de Stonewall de 1969 en Nueva York.

Como podemos comprobar en el tratado que los profesores Cáceres y Valcuende (en Cáceres et al, 2021, p.79) realizan en una profunda investigación sobre los hechos acaecidos en la redada policial del Pasaje Begoña en 1971, por lo que el franquismo reformó una ley republicana de 1933, la Ley de Vagos y Maleantes, una norma para el control de vagabundos, nómadas, proxenetas y otros elementos antisociales, y que podía resultar en internamientos de hasta tres años.

8.5. El final del verano

La isla de libertad que suponía el Pasaje Begoña se vio truncada la noche del 24 de junio de 1971 cuando una redada policial ordenada por el gobernador civil de la ciudad de Málaga se saldó con centenares de personas residentes detenidas y muchos turistas extranjeros deportados a sus países de origen. Las personas detenidas que ya estaban fichadas por la Ley de Vagos y Maleantes eran enviadas a las cárceles destinadas a los homosexuales que reincidían en el delito de ser o existir. A veces incluso eran detenidos con vejaciones, como el testimonio⁸⁹ de Sandra Almodóvar, artista transformista de la noche torremolinense: “te ponían una pistola en la sien al grito de yo acabaría con esta panda de maricones con un tiro en la cabeza uno a uno”. La prensa se hizo eco de lo ocurrido en Torremolinos, y muchos consideran que fue el principio del fin del declive de la ciudad que la mantuvo muchos años apartada de los destinos LGTBIQ+ favoritos de los turistas del mundo entero.

Muy importante en este momento fue el relevo que Marbella concedió a Torremolinos tras su decadencia. Situada en el lado más occidental de la Costa del Sol, el pueblecito de pescadores que había sido hasta entonces refugio de monarcas y aristócratas de media Europa, comenzó a ser un lugar más abierto al turista de clase media que venía a pasar sus vacaciones para las que había

⁸⁸ *De ambiente* abiertamente LGTBIQ+. Término por el cual se denominaba a los bares, pubs y discotecas *lgtbiq+ friendly* en los años en los que la homosexualidad se seguía considerando una enfermedad, hasta el 17 de mayo de 1990 según la OMS (Organización Mundial de la Salud).

⁸⁹ Entrevista realizada a Sandra Almodóvar el 5 de octubre de 2018 en la sala Pourquoi Pas en Torremolinos.

ahorrado durante todo el año. Una casa de aperos y el terreno que se extendía de allí hasta la playa, fue la herencia que el príncipe Maximilian de Hohenlohe dio a su hijo Alfonso de Hohenlohe, ahijado de Alfonso XIII, para que construyera uno de los primeros hoteles de Marbella.⁹⁰ Allí, en el Hotel Marbella Club, comenzaron a reunirse, además de familiares y amigos del príncipe, gran cantidad de estrellas de Hollywood como James Stewart que se había convertido casi en un padre del joven aristócrata durante su estancia en Estados Unidos (Foulkes, 2005, p.19). El primo de Alfonso el conde Rudolf von Schönburg-Glauchau fue requerido para dirigir el lugar que se convertiría años más tarde en el lugar de encuentro de la famosa jet set marbellí de los años ochenta. Más conocido por todos como Conde Rudi, a quien entrevistamos⁹¹ llegó “de Zurich en 1956 y cuando el avión fue a aterrizar en el aeropuerto de Málaga cayó en picado sobre la pista, debí ponerme muy pálido, porque la azafata me dijo: “no se preocupe, el piloto debe hacer esto una o dos veces antes de aterrizar para echar al ganado que está echado en la pista”.

El caso de Rudi no es un ejemplo aislado. Es el paradigma del viajero que encuentra en su destino el hogar que le va a acompañar el resto de su vida. Él mismo dice sentirse muy orgulloso de su patria, pero Andalucía es su nuevo hogar, donde disfruta de su esposa, sus hijos y sus nietos.

La diferencia entre viajero y turista que ya desde las antípodas de los tiempos no es lo mismo una cosa que lo otro, aunque llegada la segunda década del S. XXI sea muy difícil separar ambos conceptos. En su tesis doctoral Pedro Marín Cots (Marín Cots, 2017, p.66) nos brinda la fugaz mirada en pocas líneas:

“Las aventuras de Ulises en la “Ilíada” de Homero, su larga Odisea como mitología clásica deja solo para los ‘héroes’ la capacidad de viajar, de conocer y de conocerse. Ya humanos, los largos periplos de Alejandro Magno, Marco Polo, Magallanes o el propio Colón preceden a la tradición moderna de literatos como Goethe o Stendhal y a la burguesía británica del siglo XIX, antecedente más cercano al turismo de masas contemporáneo”.

8.6. A modo de un no final

El turismo trajo modernidad a la Costa del Sol que se amoldó y propició multitud de intercambios en las manifestaciones culturales aquí desarrolladas. A su vez esa cultura hizo a sus protagonistas más libres. Esa libertad desemboca en felicidad. Y la herencia feliz de aquellos años de oasis de libertad en una España gris, pacata y timorata han propiciado otra serie de protagonistas, agentes culturales que son la constatación de aquellos aires de libertad cuando valía su peso en oro.

Mientras esperamos que el Museo del Turismo o el Museo del Relax sea una realidad, Lorenzo Saval se prepara para la Revista Litoral Año Cien; Lucas Von Bivant disc-jockey de vinilos sigue haciendo bailar a las gentes de Marbella; mientras la mítica discoteca Tiffany en Torremolinos ahora es Studio Club y es uno de los mejores espacios con la mejor programación de música electrónica de Europa con artistas internacionales; el artista plástico Ricardo León impronta en su obra pictórica y videográfica del espíritu de la Costa del Sol de los años sesenta, setenta y ochenta, en algunas de ellas participando él

⁹⁰ Unos años antes Ricardo Soriano, el Marqués de Ivanrey había abierto el primero hotel de Marbella “El Rodeo”. (Foulkes, 2005, p.9). Por tanto el “Marbella Club” sería el segundo.

⁹¹ Entrevista realizada al Conde Rudi el 22 de agosto de 2019 en el hotel Marbella Club.

directamente con su increíble look *Miami style*. Quizá no todo esté perdido ni olvidado en la noche de los tiempos.



Ilustración 22. Fotografía de Rafatal, cortesía del artista

8.7. Referencias bibliográficas

- CABRERA ORTIZ, J. L. y otros (2020) *Brigitte Bardot. Mito y clichés en Málaga*. Málaga: La Térmica, Diputación de Málaga.
- CABRERA, J. L.; PRANGER, G. y otros (2021) *Excéntricos en la Costa del Sol*. Málaga: La Térmica, Diputación de Málaga.
- CÁCERES FERIA, R.; VALCUENDE DEL RÍO, J. M. y otros (2021) *El Pasaje Begoña en la memoria LGTBI+: libertad y represión de la sexualidad en Torremolinos durante el franquismo (1962–1971)*. Sevilla: Consejería de Igualdad, Políticas Sociales y Conciliación, Junta de Andalucía.
- DE LA VILLA ARDURA, R. y MÉNDEZ BAIGES, Maite (2018) *El bricoleur y la ciudad. Juan Antonio Ramírez y el ecosistema del arte en Málaga 1980–2000*. Málaga: UMA Editorial, Universidad de Málaga.
- FOULKES, N. (2005) *Marbella Club: los primeros 50 años*. Marbella: Marbella Club Hotel, Golf Resort & Spa. (trad. F. Ballesteros)
- HERMOSO, Borja (2020) «Brigitte Bardot: aquel verano español», *El País Semanal*, nº 2.287, 26 de julio de 2020.
- LUMBRERAS KRAUEL, T. (2016) *Museo del Relax. Málaga-Costa del Sol*. Málaga: UMA Editorial.
- MÁLAGA FILM OFFICE (s. f.) *Producido en Málaga*. Recuperado el 25.05.2024 de <https://www.malagafilmoffice.com/malaga/producido-en-malaga-seleccion/>

- MARÍN COTS, P. (2016) *Sostenibilidad urbana en la ciudad turística. Simbología, simulación y masificación*. Tesis doctoral, Universidad de Málaga.
- MARÍN COTS, P.; MÉNDEZ BAIGES, M. y otros (2010) *El relax expandido. La economía turística en Málaga y en la Costa del Sol*. Málaga: OMAU / Ayuntamiento de Málaga.
- RAMÍREZ, J. A. (1987) *El estilo del relax*. Málaga: Colegio de Arquitectos de Málaga. (reed. 2009, OMAU)
- TAJÁN, A. (2011) *Pez espada*. Cádiz: Ediciones del Viento.
- TAJÁN, A. (ed.) y otros (2018) *Torremolinos, de pueblo a mito. Revista Litoral, número especial*. Málaga: Ediciones Litoral / Ayuntamiento de Torremolinos.

9. Identidad turística y banalidad patrimonial en Torremolinos (1959-1979)

Alberto E. García-Moreno
Universidad de Málaga (España)
algamor@uma.es

María José Márquez-Ballesteros
Universidad de Málaga (España)
mjmarquez@uma.es

Sumario

- Presentación
- Introducción
- Contexto patrimonial del turismo de masas
- Torremolinos como caso de estudio
- Registros culturales: banalidad patrimonial en Torremolinos
 - Registro arquitectónico
 - Registro de locales del ocio
 - Registro literario
 - Registro cinematográfico
- Conclusión
- Referencias bibliográficas
- Anexo de ilustraciones

9.1. Presentación

La transformación del actual destino turístico maduro de la Costa del Sol comenzó en la década de los sesenta, durante el período de desarrollo en la costa malagueña. Este proceso inicial de «turistificación» impactante de una zona predominantemente agraria no solo impulsó la economía, sino que también generó una nueva cultura moderna asociada al ocio de masas, creando una identidad patrimonial alternativa.

Desde una perspectiva patrimonial contemporánea, considerar el valor patrimonial de la cultura del ocio en la Costa del Sol y, específicamente, en Torremolinos, implica reconocer el territorio de una manera alternativa, a través de sus lugares, objetos, arquitecturas, espacios o ambientes, a menudo considerados banales. Proponemos estos elementos como nuevos «monumentos», adoptando la visión de Robert Smithson sobre los lugares y objetos monumentales en su vuelta a su ciudad natal de Passaic, Nueva Jersey, a los que no definía por una cronología histórica o valor artístico evidente, sino por su representación de la identidad y memoria del lugar. Así, se posibilita una nueva interpretación de la ciudad mediante diversos registros de producciones humanas —arquitectónicas, literarias, cinematográficas, etc.—, realizando un análisis estratigráfico que permite

reconstruir una identidad patrimonial que no fue comprendida en su momento, a través de las distintas capas de producciones culturales de las dos primeras décadas de intensa actividad turística.

Las arquitecturas, cinematografías y literaturas del turismo en la Costa del Sol se convierten así en nuevos elementos a considerar, con el fin de obtener una visión más amplia, integradora y productiva, enfrentando nuevos desafíos en la planificación y promoción turística de este destino.

9.2. Introducción

El impactante fenómeno turístico que hizo su aparición en la Costa del Sol malagueña a finales de los años 50 marcó un proceso de impacto-recepción en su población —fundamentalmente agraria—, que descubrió los valores vinculados al turismo como parte de una modernidad capaz de hibridar lo local y lo global. Aunque el turismo de sol y playa ya existía, en la Costa del Sol se incorporó de manera tardía, gracias en parte al desarrollo de los avances técnicos en transporte como ferrocarriles, autocares, automóviles, así como la aparición de transatlánticos y aviones. Además, las nuevas condiciones socioeconómicas en Europa y Estados Unidos desde la segunda mitad del siglo xx, que incluían el ocio, el tiempo libre, las vacaciones pagadas, los seguros sociales, el consumismo y los cambios en las costumbres, contribuyeron al crecimiento del turismo como manifestación del ocio para un espectro más amplio de la población (Vera Rebollo, 1997).

Este fenómeno dio como resultado la aparición de unas manifestaciones culturales ligadas a la práctica turística en la Costa del Sol durante las décadas de los años 60 y 70 del siglo xx, cuya exploración, desde una perspectiva patrimonial, nos permite identificarlas como auténtica herencia identitaria de este territorio. Para ello, debemos repensar el concepto patrimonial e insertarlo en un contexto en el que los actores y términos tradicionalmente reconocidos de «historia» o «monumento» dan paso a otros como «cultura del espectáculo»⁹², «ocio» o «comunicación de masas», que en aquel momento comenzaban a participar de un rol fundamental en el entendimiento de una nueva conceptualización patrimonial.

Esta perspectiva es tan enriquecedora como compleja, ya que supone abordarla teniendo en cuenta que los objetos a reconocer son productos culturales generados por la actividad turística continua, cuya naturaleza dinámica, cambiante y en constante reinvenición dificulta la construcción de los argumentos necesarios para comprender y valorar su imaginario desde una óptica no solo patrimonial.

El contexto al que nos referíamos anteriormente queda definido a la perfección en la obra de Gérard Wajcman (2001), *El objeto del siglo*, en el que propone identificar cuál sería el objeto que podríamos identificar como propio del siglo xx. Basándose en las reflexiones del filósofo Jean-Christophe Bailly, propone una respuesta: *las ruinas*. El siglo xx se caracteriza por la demolición de diversas formas, pero no tanto

⁹² Para una información detallada de este concepto, véase el trabajo de filosofía publicado en 1967 por el situacionista y teórico político Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (*La société du spectacle*).

de ruinas físicas —que como objeto estaría presente en todas las épocas como resultado del paso del tiempo o las guerras—, sino de ruinas ausentes: el siglo xx es el siglo que inventó la destrucción sin dejar ruinas físicas, convirtiendo lo inmaterial y el recuerdo en los vínculos entre el pasado y el presente. Es un siglo marcado, según Bauman (2009, p.9), por el surgimiento y la rápida desaparición de ideas y pensamientos, en un proceso de «impacto máximo y obsolescencia inmediata»⁹³.

Una representación visual que ilustra este concepto podría ser la pintura *Angelus Novus* de Paul Klee (1920), que Walter Benjamin describe en su obra *Tesis de la Filosofía de la Historia*:

Este cuadro representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irrefrenablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (1989, tesis IX).

Por tanto, el contexto en el que aplicamos la caracterización patrimonial ha cambiado significativamente, así como los objetos a los que se refiere. Una nueva caracterización que parte de varias premisas, entre las que se encuentran una consideración amplia del patrimonio que incluye no solo edificios, espacios o artefactos antiguos, sino que abarca todos los aspectos culturales tangibles e intangibles, como el idioma, las costumbres, las actividades y los conocimientos humanos, con un enfoque dinámico en constante evolución y con un creciente reconocimiento de la cultura popular.

Otra imagen, por último, que representa esta propuesta y que aparece en esta época es la portada del álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, publicado por *The Beatles* en junio de 1967. Una portada cuyo significado representaba a la perfección el fenómeno de masas que había supuesto la irrupción del grupo británico en el plano musical mundial, con intencionada desjerarquización y horizontalización en la disposición de todos los personajes que componen la escena —representantes de la cultura de élite y la cultura popular, estratégicamente colocados al mismo nivel— desafiando así las convenciones en ese momento.

Este concepto, llevado al fenómeno que nos ocupa, nos lleva a pensar en el turismo de masas que surge en la segunda mitad del siglo XX como la actividad humana que, desde sus inicios, representaba muy claramente las nociones de desjerarquización, horizontalidad y homogeneización del mundo, en oposición a la alta cultura. Con un impacto significativo en lo territorial, cultural e identitario, la aparición de la práctica turística supuso la ruptura de las barreras espaciales y

⁹³ Véase igualmente las consideraciones sobre este proceso que ofrece José Ramón Moreno Pérez en *Impacto máximo, obsolescencia inmediata, reciclaje: anotaciones para un metapanorama de la arquitectura contemporánea*.

temporales, acortando distancias y sincronizando tiempos a nivel global, impactando en las jerarquías sociales entre visitantes y anfitriones, fusionando y diluyendo culturas, modos de vida y lugares en poco tiempo. En definitiva, una actividad que representó una modernidad capaz de proponer una historia, un folklore, una arquitectura, unos paisajes, unos eventos y unas costumbres, diseñando una cultura alternativa que merece ser evaluada.

9.3. Contexto patrimonial del turismo de masas

La evolución del concepto de Patrimonio ha pasado de asociarse principalmente, desde la época ilustrada fundacional, con monumentos como grandes edificaciones religiosas y civiles, centros históricos o ruinas clásicas, a una transformación más reciente después de la Segunda Guerra Mundial, en la que se ha ido prestando mayor atención a los bienes y productos que reflejan la relación de las comunidades y sociedades con su entorno (Lowenthal, 1998), así como a las expresiones culturales *folk* ligadas a las actividades productivas y formas de vida en áreas agrícolas. De esta manera, empieza a ser reconocido no solo el objeto físico, sino también un patrimonio intangible relacionado con formas tradicionales o populares de cultura. La humanidad «ya no puede contener todo lo que contiene, al menos no dentro del marco de las reglas de los lugares de encuentro tradicionales» (MacCannell, 2007, p. 13), lo que nos lleva a una nueva premisa a la hora de identificar el Patrimonio, cuestionándonos «cuándo hay Patrimonio» en lugar de «qué es Patrimonio» (García Canclini, 2010, p. 69), en un contexto definido por la globalización, la reconfiguración de las culturas locales y una sociedad marcada por la desterritorialización y la mitigación de diferencias.

Tras la Segunda Guerra Mundial, con la aparición de las masas, surgió una era de cambio irreversible marcada por el aumento de la movilidad y la disminución de las barreras geográficas y culturales. Los avances en transporte y comunicación impulsaron cambios significativos en la sociedad, haciendo que el turismo se convirtiera en una expresión moderna de la diversidad cultural en diferentes lugares. Este fenómeno no implicaba la desaparición total de las identidades locales, sino más bien un cambio en los códigos y mensajes que definían los espacios sociales y culturales.

El período entre 1959 y 1979 en la Costa del Sol ejemplificó este cambio, marcando la transición de una cultura elitista a una cultura de masas y la adaptación de lo regional a una cultura globalizada, experimentada en tiempo real en el propio territorio (Fig. 1). Es en este cambio de paradigma cultural en el que se basa esta propuesta de valoración patrimonial de los productos culturales derivados de la actividad turística en este período y en este territorio.

Unos productos culturales que podrían ser considerados como parte del legado turístico de este territorio y que, hasta los últimos años, ha sido menospreciado, al igual que otros ítems relacionados con las actividades humanas. Sin embargo, su consideración ha experimentado un desarrollo y una expansión, hasta el punto de que cada vez tiene una presencia más notable en la mente colectiva de la sociedad de consumo, como resultado de la integración de la cultura de masas en todos los

ámbitos de la vida humana, especialmente en formas artísticas como la música o la pintura (Troitiño, 2002; Bonilla, 2007).

El proyecto cultural, social, económico o político que supone la irrupción de la cultura de masas en la sociedad occidental altera la lógica anterior del patrimonio. Si a esto añadimos la introducción de una serie de técnicas previamente ausentes en el panorama cultural, como el cine, la publicidad, la fotografía, el entretenimiento, etc., se produce un desplazamiento en el imaginario patrimonial anterior, que se basaba fundamentalmente en lo clásico. Este nuevo imaginario construyó un nuevo registro, organizado de manera completamente diferente al anterior, compuesto por las marcas y efectos de procesos de aculturación, hibridación, reterritorialización y simbolización que ocurrieron instantáneamente en un territorio que fue ocupado de por la actividad turística. Un registro del territorio que, al ser generado por la actividad turística, es cada vez algo diferente, singular y novedoso en contraste con la permanencia e invariabilidad del patrimonio tradicional; por lo tanto, deducimos que es la acción y la actividad, no los objetos, lo que genera una experiencia transformadora que constituye el valor patrimonial del turismo. Esta experiencia cultural, espacial, lúdica, a veces trivial pero siempre divertida, cómoda o arriesgada, que atraviesa y conecta estilos de vida y ubicaciones en un tiempo corto e intenso, podría ser vista, en palabras de Foucault (2006), como una heterotopía contemporánea⁹⁴, que se manifiesta en procedimientos intercambiables, complementarios o excluyentes, que el turista realiza, utiliza o atraviesa, consciente o inconscientemente.

En este sentido, desde una perspectiva turística, podríamos considerar a la Costa del Sol como una especie de burbuja o territorio que escapaba a la lógica de la producción territorial que se daba en el resto de España, convirtiéndose en una especie de reserva o laboratorio donde se registraban procesos de hibridación-aculturación y se rastreaban las huellas dejadas por los productos culturales del turismo, como la arquitectura, el cine, la literatura, el diseño gráfico, las cartelerías, los locales de ocio, etc., incluso una vez que el turismo se había retirado.

Así, el fenómeno turístico en la Costa del Sol construyó una nueva capa capaz de superponerse a un territorio ya existente con unos valores previos, y que supuso una especie de aculturación mutante instantánea que prácticamente sepultó lo anterior en un proceso impactante sin apenas espacio para su recepción, rompiendo así con la larga temporalidad de asimilación que históricamente ha caracterizado al patrimonio clásico.

9.4. Torremolinos como caso de estudio

—¿Es buen sitio Torremolinos?, preguntó Joe.

—¡Tú mismo puedes verlo! Una playa interminable. Montañas que las protegen del viento. No es una ciudad. No es un pueblo. Es algo que nunca se ha visto en este mundo. Te diré lo

⁹⁴ Habría que considerarla como una mezcla de los espacios definida como heterotopías por Michel Foucault y los niveles de mimo, definidos por Peter Sloterdijk en *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*.

que es: un refugio en el que se puede huir de la locura del mundo. Aunque resulta que es un refugio totalmente loco.

MICHENER, James Albert, *The drifters*, Nueva York, Random House, 1971

El impacto del fenómeno cultural turístico asume una relevancia inmediata en la Costa del Sol, siendo Torremolinos un punto de referencia ineludible. Si los primeros flujos significativos de turistas europeos, especialmente franceses, que llegaron a España a finales de los años cincuenta se establecieron en las costas catalanas, las más cercanas a sus lugares de origen, y se expandieron hacia la costa levantina, Mallorca y la Costa del Sol, fue Torremolinos, inicialmente una pequeña pedanía de Málaga dedicada a la pesca y la agricultura, la que se convirtió en símbolo representativo de este fenómeno turístico en todo el arco mediterráneo español, al convertirse en un modelo y referencia cultural tanto a nivel nacional como internacional.

En las primeras décadas del siglo xx, Torremolinos era una pintoresca barriada de pescadores, con características casas blancas y bajas, y playas extensas que permanecían en gran parte desiertas durante la mayor parte del año, salvo por la visita ocasional de algún viajero. Era un típico enclave mariner, donde la pesca y la agricultura eran las actividades predominantes durante el día.

A partir de la década de 1950, Torremolinos experimentó una revolución que la convirtió en el espacio geográfico pionero del turismo europeo en el mundo actual. Aunque ya en las primeras décadas del siglo xx contaba con algunos hoteles emblemáticos, como el Castillo de Santa Clara, el Parador de Montemar (1934) o el Hotel La Roca, inaugurado en 1940. Sin embargo, el verdadero punto de inflexión llegó con la construcción y apertura del Hotel Pez Espada en 1959, el primer hotel de lujo de la zona. Su inauguración marcó el comienzo de una nueva era turística, simbolizando la llegada de la modernidad y una interpretación innovadora de la costa como un espacio de experimentación de prácticas vanguardistas.

El impacto del Hotel Pez Espada fue significativo, sirviendo de estímulo para la proliferación de nuevos establecimientos hoteleros, que comenzaron a construirse a finales de la década de 1950, junto con grandes desarrollos residenciales como Playamar, Eurosol o La Nogalera, entre otros. Durante las décadas de los años 60 y 70, Torremolinos emergió como el epicentro del turismo de masas en la Costa del Sol. Una industria turística cuyos productos culturales a menudo se percibían como superficiales y triviales, alejados de los estándares de excelencia que caracterizaban el patrimonio anterior. Esto generó una producción cultural que contrastaba con las tradiciones anteriores, lo que no permitía su integración de manera convencional en el ámbito patrimonial. Es evidente que estos productos no poseían un valor intrínseco, sino que su valor debía ser más bien añadido.

El planteamiento que proponemos aquí gira en torno a la posibilidad de valorar desde una perspectiva patrimonial los productos culturales del turismo, teniendo en cuenta su carácter banal y su condición de productos de entretenimiento y consumo rápido. Dado que resulta difícil asignar un valor inherente a estos productos de consumo inmediato, la acción de considerarlos como patrimonio debería implicar un proceso de reciclaje cultural donde lo efímero y lo despreciado

se transforme en algo útil y significativo en el presente, rescatando así los productos relacionados con la arquitectura del turismo, su literatura, su diseño, sus tipografías e incluso sus personajes, incomprensidos en su momento y reinterpretados en la contemporaneidad. Se genera así una suerte de historia documental del imaginario turístico de la Costa del Sol durante las primeras décadas de este fenómeno de masas, una recopilación de gestos y actividades humanas en contraposición al patrimonio clásico formado por meros vestigios históricos o monumentos arqueológicos.

9.5. Registros culturales: banalidad patrimonial en Torremolinos

Con esta nueva visión, nos dirigimos a Torremolinos como caso de estudio. Sus «monumentos» ahora son manifestaciones de una actividad en constante evolución: miradas de los visitantes, edificios que protagonizan películas, escenarios de novelas, cartelerías novedosas, celebridades que frecuentan sus calles, etc.; cada producto humano contribuye a la narrativa de este lugar. Una riqueza que permanecía oculta bajo la pátina de lo mundano y que descubrimos a través de objetos, espacios y escenarios que adquieren un significado único para nosotros, rescatando así un pasado apenas reconocido y dotando a estos elementos de nuevos valores y significados.

El objetivo de esta propuesta se centra, por tanto, en reconstruir la identidad de Torremolinos, incorporando nuevas capas de significado a su paisaje urbano; no tanto a través de grandes hitos arquitectónicos, cinematográficos o literarios, sino mediante aquellos aspectos cotidianos que definen la vida, costumbres y usos en esta localidad costera durante estos años de explosión turística. Una especie de vestigios de un paisaje turístico común. Son una suerte de ruinas antirrománticas que fueron relegadas al olvido instantáneamente, sin siquiera permitirles existir lo suficiente como para ser olvidadas.

Esta reconstrucción identitaria de Torremolinos se ejemplifica en una especie de registros o archivos de estas obras producto de la actividad turística —arquitectura, literatura, locales de ocio, etc.— que no necesariamente gozan de una condición de alta cultura —incluso algunas de ellas podrían situarse en el territorio de la banalidad— que ejemplifican el fenómeno de masas turístico, que definen y sitúan a la localidad de Torremolinos en el mapa mundial de la época como un lugar con los ambientes y relaciones humanas más sugerentes o que relatan, a menudo a través de estereotipos y con mayor o menor ingenio y profundidad, el trasfondo complejo de una generación indecisa frente a un mundo nuevo de libertades y oportunidades.

9.6. Registro arquitectónico

La arquitectura que se desarrolló rápidamente en la costa de Málaga, colonizando y, en muchos casos, degradando el entorno, a menudo respondía principalmente a intereses económicos y especulativos. El caos en la planificación urbana, junto con la falta de interés de las autoridades en hacer cumplir las regulaciones, resultó en

una ocupación excesiva y un uso desordenado del suelo (Gaviria, 1974; Galán, 1977; Esteve Secall, 1982; Pack, 2009). Hasta el punto de que la escasa planificación urbana buscaba «los más ricos ecosistemas naturales, los lugares más bellos y más peculiares, los de más encanto por su situación geográfica y climática, por su tradición histórica, por la identidad y peculiaridad de sus habitantes, por la singularidad de sus costumbres y su folclore» (Portela Fernández-Jardón, p. 12), solo para reemplazarlos con falsedad, vulgaridad y estandarización banal, destruyendo así los valores más auténticos del lugar.

La llegada masiva del turismo de sol y playa a las costas españolas tuvo, en efecto, consecuencias arquitectónicas y urbanísticas significativas, muchas veces no planificadas, que transformaron el paisaje y su imagen. Sin embargo, la selección que hacemos para este registro rescata ejemplos que representan una respuesta hábil y novedosa a uno de los fenómenos de masas más importantes del siglo xx. Estos ejemplos demuestran que era posible construir y, de hecho, mejorar el territorio con nuevas intervenciones urbanísticas y edificaciones, en lugar de destruirlo. La presencia física y actual en uso de estos ejemplos seleccionados evidencia no solo su atención y capacidad de respuesta al fenómeno turístico, sino también su vigencia y relevancia, lo cual es notable dado el dinamismo del turismo, un ámbito en constante cambio y búsqueda de innovación. Los ejemplos propuestos se contextualizan como respuestas inmediatas y en constante evolución a un notable crecimiento en la demanda turística, lo cual se relaciona con el crecimiento económico del país y su influencia en la arquitectura, principalmente a través de construcciones privadas durante las décadas de los 60 y 70.

Otro aspecto a considerar en esta producción arquitectónica es la asimilación de las corrientes modernas europeas, que llegaron a España con cierto retraso, pero que fueron fundamentales para su modernización arquitectónica. Es interesante observar cómo la influencia de la arquitectura moderna en estas obras aborda problemas residenciales asociados con la construcción de estas «nuevas ciudades» turísticas, a pesar de su consideración inicial como segundas residencias o ubicadas en la periferia. Con el telón de fondo del Mediterráneo y su clima favorable, esta arquitectura facilitó inicialmente el asentamiento de las clases más pudientes y luego la popularización del turismo a medida que mejoraban las condiciones económicas y aumentaban las oportunidades de vacaciones para las clases medias.

El registro arquitectónico de Torremolinos incluye los siguientes elementos que han sido reconocidos como parte de esos «nuevos monumentos», como parte de la mirada patrimonial que se vuelca sobre esta localidad a través de todas sus producciones culturales (Fig. 2): Hotel Pez Espada (Juan Jáuregui Brialet y Andrés Muñoz Monasterio, 1959-60), Hotel Tres Carabelas, más tarde conocido como Meliá Torremolinos (Antonio Lamela Martínez, 1962), Conjunto de apartamentos La Nogalera (Antonio Lamela Martínez, 1963), Conjunto Playamar (Antonio Lamela Martínez, 1963), Conjunto Eurosol (Rafael de la Hoz Arderius y Gerardo Olivares James, 1963), Hotel Nautilus (Juan Jáuregui Brialet, 1963), Palacio de Exposiciones

y Congresos (Rafael de la Hoz Arderius y Gerardo Olivares James, 1968), Conjunto residencial Los Manantiales (Luís Alfonso Pagán López, 1971) y Hotel Castillo de Santa Clara (José María Santos Rein y Alberto López Polanco, 1971).

9.6.1. Registro de locales de ocio

La colección de locales de ocio de Torremolinos que han sido seleccionados abarca aquellos establecimientos que fueron icónicos en Torremolinos, atrayendo a una amplia gama de extranjeros en busca de nuevas experiencias y relaciones, y que aún permanecen en la localidad. Este análisis y selección nos permite comprender y captar el espíritu de cosmopolitismo, tolerancia, diversión, intercambio cultural, relaciones personales y vivencias que encarnaban el verdadero carácter de la Costa del Sol (González Jurado, 2022). Para su inclusión en el registro, se han manejado dos criterios fundamentalmente: la conservación del nombre original, incluida su tipografía, elementos de señalización y decoración, así como la misma ubicación sin cambios de localización.

Los establecimientos incorporados en esta selección son: Tina´s (1960), The Galloping Major (1964), El Toro (1965), Old Dutch (1966), Open Arms (1967), ¿Pour quoi pas? (1968) y The Red Lion (1971) (Fig. 3).

9.6.2. Registro literario

Las creaciones literarias generadas a partir de la influencia de Torremolinos son otro ejemplo de la producción artística que recogió el auge del turismo de sol y playa de los años 60 y 70 en la Costa del Sol. Numerosas novelas ambientaron sus tramas en las calles del Torremolinos de esa época, encontrando inspiración en un lugar y un momento cargados de novedad. El papel de la literatura en el desarrollo de Torremolinos fue crucial, ya que ayudó a situar a esta localidad en el mapa y la presentó como un lugar lleno de ambientes sugestivos y relaciones personales interesantes. A medida que la producción literaria se inspiraba en este lugar, el crecimiento económico y urbanístico de Torremolinos se volvía irreversible, transformando un pequeño pueblo de estilo español tradicional en un destino turístico moderno y vibrante.

Estas novelas exploran de manera más o menos directa el impacto del turismo en esta pequeña localidad, abordando las relaciones sociales, económicas, culturales y políticas que surgieron a raíz de este fenómeno. En algunas de estas obras, el turismo y sus consecuencias se convierten en el tema principal, mientras que en otras sirven como telón de fondo, proporcionando el contexto para narrar diversas historias que siempre hacen referencia a lugares, personajes y eventos en Torremolinos o sus alrededores. Estas obras también reflejaron cómo la modernidad, el cosmopolitismo y el deseo de disfrutar de la vida comenzaron a impregnar toda la costa mediterránea.

En nuestra selección, hemos recopilado algunas de estas obras que evocan las historias más sugestivas protagonizadas por las relaciones entre habitantes locales y visitantes, los paisajes, los locales nocturnos, el ambiente de libertad, los

encuentros y las anécdotas. A menudo, la realidad superaba con creces la ficción (Fig. 4).

Entre las obras destacadas se encuentran *La isla* (Juan Goytisolo, 1961), *Cristo en Torremolinos* (José María Souvirón Huelin, 1963), *Desnudo pudor* (Manuel Halcón, 1964), *Solo de moto* (Daniel Sueiro, 1967), *Tormenta en la Costa del Sol* (José Marzo, 1970), *Torremolinos Gran Hotel* (Ángel Palomino, 1971), *Hijos de Torremolinos (The Drifters)* (James A. Michener, 1971), *Au revoir Torremolinos* (Fernando González-Doria, 1971), *La costa de los fuegos tardíos* (Antonio Pereira, 1973) o *El Dorado* (Fernando Sánchez Dragó, 1984).

Estas novelas fueron un reflejo de un fenómeno social que trascendió lo meramente económico, y que trajo consigo un aire fresco a un país dominado por la dictadura franquista. Influyeron en aspectos sociales, culturales, artísticos e incluso ideológicos, aunque en poco más de una década, Torremolinos dejó de ser un refugio tranquilo para convertirse en un destino vibrante y bullicioso, como lo describe Michener.

La producción literaria de Torremolinos, al igual que la cinematográfica, constituye un componente cultural que registra el territorio desde una perspectiva alternativa. Sus ambientaciones, personajes y escenarios ofrecen un punto de vista diferente, generando una nueva capa sobre la cual construir la identidad cultural y patrimonial de Torremolinos en la actualidad.

9.6.3. Registro cinematográfico

Hubo muchas películas españolas que capturaron la esencia de Torremolinos durante el auge del turismo y la llegada de nuevos visitantes a nuestras costas. Estos filmes, algunos más profundos que otros, exploraron el fenómeno como una fascinante fusión de culturas y la afluencia de turistas extranjeros, brindando abundantes temas de interés. Este registro tiene como objetivo trazar el retrato del ocio en Torremolinos mediante una selección de películas principalmente realizadas entre 1966 y 1976. Estas cintas reflejan no solo la actividad turística, sino también cómo los personajes interactúan con los nuevos espacios de la costa malagueña y los fenómenos asociados a la llegada masiva de visitantes (Nash, 2020).

La selección cinematográfica que hacemos de Torremolinos comprende doce películas ambientadas en la localidad malagueña, que muestran de manera directa o indirecta cómo el turismo afectó las formas de vida y las costumbres españolas. Se abordan temas como la percepción del turista por parte de los locales, la creación de identidades, el choque cultural y la influencia de lo nuevo y exótico en la cultura autóctona. Además, ofrece una visión de Torremolinos a través de sus escenarios, paisajes y ambientes, reconstruyendo la ciudad y su atmósfera durante esa década.

Podemos distinguir entre las películas en nuestra colección de varias maneras. Por un lado, hay un conjunto que aborda un tema recurrente vinculado a los procesos

turísticos durante una época marcada por las condiciones políticas del país: la liberación sexual en las playas de la Costa del Sol.

Películas como *Amor a la española* (Fernando Merino, 1966), *Una vez al año ser hippie no hace daño* (Javier Aguirre, 1968) o *El abominable hombre de la Costa del Sol* (Pedro Lazaga, 1968) ejemplifican lo que fue un fenómeno popular durante la España tradicionalista del franquismo: la irrupción del bikini. Para el ciudadano medio español, ver a extranjeras sin prejuicios significaba descubrir el cuerpo femenino sin las restricciones de la censura, en vivo y en directo, lo que revolucionó sus comportamientos y hábitos (Fig. 5).

Por otra parte, se destaca un conjunto de películas que encarnan un fenómeno cinematográfico conocido como «landismo», nombrado en honor al actor Alfredo Landa, quien aparece en la mayoría de estas obras. A través de la ironía y la sátira, este fenómeno logró sortear una censura estrechamente vinculada a la represión sexual impuesta por el régimen en aquel momento. En este sentido, Mariano Ozores fue uno de los directores más activos en este período y se distinguió por su valentía al retratar la realidad social de forma clara y directa. El mérito de sus películas, más allá de su calidad cinematográfica, radicaba principalmente en la precisa y franca radiografía que ofrecía de la sociedad española en los años sesenta y setenta.

Aunque otros destacados directores como Carlos Saura o Basilio Martín Patino también contribuyeron en este sentido, cada uno con su visión personal y subjetiva, el cine de Ozores se destaca por reflejar la realidad sin tapujos, mostrando las costumbres, el lenguaje y el comportamiento de la época, siempre teñido de ironía hacia la moral dominante. Esta aproximación provoca una total identificación del espectador con los personajes, quienes encarnan a individuos con problemas y preocupaciones cotidianas: dificultades económicas, incertidumbre política, obsesiones sexuales, entre otras (Vallet-Rodrigo, 2009).

Algunas películas emblemáticas de este género son *Manolo la nuit* (Mariano Ozores, 1973) y *Objetivo bi-ki-ni* (Mariano Ozores, 1968) (Fig. 6).

Otro conjunto de películas ofrecía una perspectiva distinta del turismo, adoptando un tono más dramático en lugar de cómico, pero aun así explorando las relaciones humanas y el contexto de la actividad turística en Torremolinos. Estas películas, como *Días de viejo color* (Pedro Olea, 1967) y *Una chica y un señor* (Pedro Masó, 1973), presentaban numerosas locaciones dentro de la localidad (Fig. 7).

Destaca especialmente *Torremolinos 73* (Pablo Berger, 2003), una película que podría considerarse como un documento histórico por sí misma, al recrear los ambientes y relaciones de la época dorada de la Costa del Sol con un tono irónico y, al mismo tiempo, cargada de amargura.

La producción cinematográfica de Torremolinos no solo sirve como testimonio cultural de aquella época, sino que también aporta una capa adicional a la comprensión de la ciudad, permitiéndonos explorarla a través de sus lugares, paisajes, edificios y otras locaciones. En resumen, estas películas dejan una marca en el tejido urbano de la ciudad, creando un mapa cinematográfico alternativo que enriquece nuestra percepción de Torremolinos (Fig. 8).

9.7. Conclusión

Si al comienzo de este documento era mencionado el grupo *The Beatles* como referencia del cambio de paradigma cultural en los años 60 del siglo xx, volvemos a ellos para cerrar esta argumentación. Al inicio de aquel momento, la música producida por el grupo británico generaba no pocas dudas sobre su valor artístico y cultural, sobre si aquello que hacían era realmente música (Pardo, 2007)⁹⁵. Del mismo modo, nos preguntamos si la producción cultural asociada al turismo en la Costa del Sol, y que ha ido relatándose y registrando en el presente documento, es realmente merecedora de una consideración patrimonial de toda una época y un territorio.

El análisis del litoral malagueño a través de lo que podríamos llamar sus «nuevos monumentos» nos lleva a una concepción del patrimonio que evoluciona constantemente, integrando nuevos enfoques disciplinares. Los objetos de estudio se revelan a través de una multiplicidad de perspectivas y periodos históricos. Al entender el turismo como un sistema que se estructura a lo largo de las capas de la modernidad y el ocio, en este proceso buscamos y traemos al presente el pasado, representado por capas superpuestas que contienen fragmentos de diversas producciones humanas: arte, cine, arquitectura, literatura, entre otros.

De este modo, podemos releer la ciudad y reconstruirla a partir de las diversas capas que componen su imaginario, es decir, los diferentes registros de productos culturales generados por la actividad turística, formados por fragmentos que no se manifiestan necesariamente en restos arqueológicos o monumentales, sino en gestos humanos y actividades cotidianas en un momento de su historia en el que se difuminaban las distinciones entre pasado y presente, entre cultura elitista y cultura popular. Estos productos proponen una cultura alternativa, híbrida y en constante evolución que ahora valoramos como parte del patrimonio. Una valoración que desafía las prácticas de patrimonialización anteriores y nos lleva a considerar al turismo como el vehículo cultural y simbólico que permite poner en práctica esta reinterpretación (Fig. 9).

Valorar la aparente trivialidad de los productos culturales, concebidos para el entretenimiento y consumidos rápidamente, implica un proceso de posproducción y reciclaje cultural. Los elementos que componen los archivos patrimoniales de Torremolinos permiten reconstruir una identidad cultural que antes pasaba desapercibida, pero que ahora valoramos desde nuestra perspectiva actual.

Los elementos que componen este imaginario patrimonial de Torremolinos establecen nuevas relaciones y analogías, creando una nueva red de significados que tejen una identidad histórica reciente, antes considerada banal y efímera, pero que ahora hemos revelado y dotado de significado en el presente, considerándolos como auténticos objetos patrimoniales contemporáneos.

⁹⁵ Sobre esta cuestión, véase la obra cuyo título recoge la duda planteada y que supone un certero análisis sobre la irrupción de la cultura de masas en la sociedad mundial tras la Segunda Guerra Mundial: *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*.

Un modo de investigar, en definitiva, que nos ha ayudado a construir un discurso patrimonial en la ciudad de Torremolinos, pero que, sin embargo, podrá ser capaz de referenciarse comparativamente respecto a otros territorios u otros escenarios culturales.

9.8. Referencias bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt (2000) *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (1989) *Tesis de filosofía de la historia* (tesis IX). Barcelona: Edhasa.
- BONILLA, Juan (2007) *La Costa del Sol en la hora pop*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- DEBORD, Guy (2004) *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- ESTEVE SECALL, Rafael (1982) *Ocio, turismo y hoteles en la Costa del Sol*. Málaga: Diputación Provincial.
- FOUCAULT, Michel (2006) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- GALÁN, Juan José (coord.) (1977) *Costa del Sol: retrato de unos colonizados*. Madrid: Campo Abierto.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2010) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz.
- GAVIRIA, Mario y otros (1974) *España a go-gó: turismo chárter y neocolonialismo del espacio*. Madrid: Turner.
- GONZÁLEZ-DORIA, Fernando (1971) *Au revoir Torremolinos*. Madrid: Alfaguara.
- GONZÁLEZ JURADO, Deborah (2022) *El feminismo natural. Humor y extravagancia en María Jiménez, Brigitte Fontaine y otras divas (1960–2020)*. Málaga: UMA Editorial.
- GOYTISOLO, Juan (1961) *La isla*. Barcelona: Seix Barral.
- HALCÓN VILLALÓN-DAOIZ, Manuel (1964) *Desnudo pudor*. Madrid: Rivadeneyra.
- LOWENTHAL, David (1998) *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal.
- MACCANNELL, Dean (2007) *Lugares de encuentro vacíos*. Barcelona: Melusina.
- MARZO, José (1970) *Tormenta en la Costa del Sol*. Madrid: Rosas.
- MICHENER, James Albert (1971) *Hijos de Torremolinos (The Drifters)*. Barcelona: Plaza & Janés.
- MORENO PÉREZ, José Ramón (2004) «Impacto máximo, obsolescencia inmediata, reciclaje: anotaciones para un metapanorama de la arquitectura contemporánea», *Arquitectura. Revista del COAM*, nº 336, pp. 20–27.
- NASH, Mary (2020) «Turismo, género y neocolonialismo: la sueca y el donjuán y la erosión de arquetipos culturales franquistas en los 60», *Historia Social*, nº 96, pp. 41–61.
- PACK, Sasha D. (2009) *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*. Madrid: Turner.
- PARDO, José Luis (2007) *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- PALOMINO JIMÉNEZ, Ángel (1971) *Torremolinos Gran Hotel*. Madrid: Alfaguara.

- PEREIRA, Antonio (1973) *La costa de los fuegos tardíos*. Barcelona: Plaza & Janés.
- PORTELA FERNÁNDEZ-JARDÓN, César (2002) «La arquitectura del sol», en GRANELL, Jordi y otros (coords.), *La arquitectura del sol / Sunland architecture*, pp. 12–14. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña.
- SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (1984) *El Dorado*. Barcelona: Planeta.
- SLOTERDIJK, Peter (2007) *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Siruela.
- SOUVIRÓN HUELIN, José María (1963) *Cristo en Torremolinos*. Madrid: Bullón.
- SUEIRO, Daniel (1967) *Solo de moto*. Madrid: Alfaguara.
- TROITIÑO VINUESA, Miguel Ángel (2002) «Ciudades españolas Patrimonio de la Humanidad: desafíos de interpretación y gestión», *PH: Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 40–41, pp. 153–165.
- VALLET RODRIGO, Joaquín (2009) «Ozores y la playa», *Miradas de cine*, nº 88. (fecha de consulta 04.06.2019) <https://miradasdecine.es/>
- VERA REBOLLO, José Fernando y otros (1997) *Análisis territorial del turismo*. Barcelona: Ariel.
- WAJCMAN, Gérard (2001) *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.

9.9. Fuentes orales

- Entrevista al escritor Alfredo Taján.
- Entrevista al bailar Carrete.
- Entrevista al artista Diego Santos y a la gestora cultural y profesora Dra. Tecla Lumbreras Krauel.
- Entrevista al periodista Francisco Griñán.
- Entrevista al periodista Manuel Bellido.
- Entrevista al arquitecto Salvador Moreno Peralta.

9.10. Anexo de ilustraciones



Ilustración 23. Hotel Don Miguel con la Sierra Blanca al fondo. Marbella, años 60. Fuente: collage de elaboración propia a partir de la imagen de Michael Reckling.

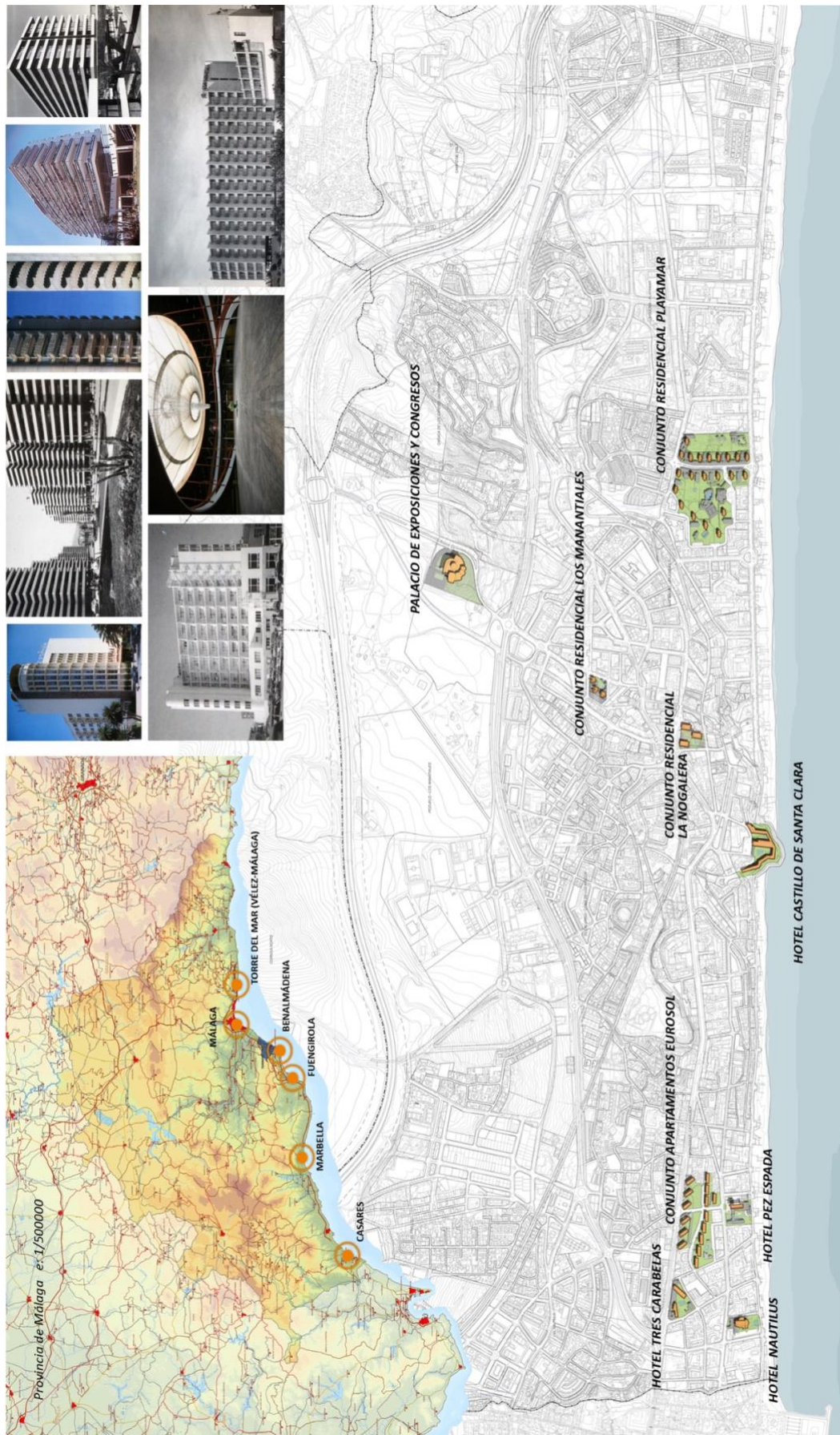


Ilustración 24. Edificios seleccionados en el registro arquitectónico de Torremolinos. Fuente: los autores, 2024.

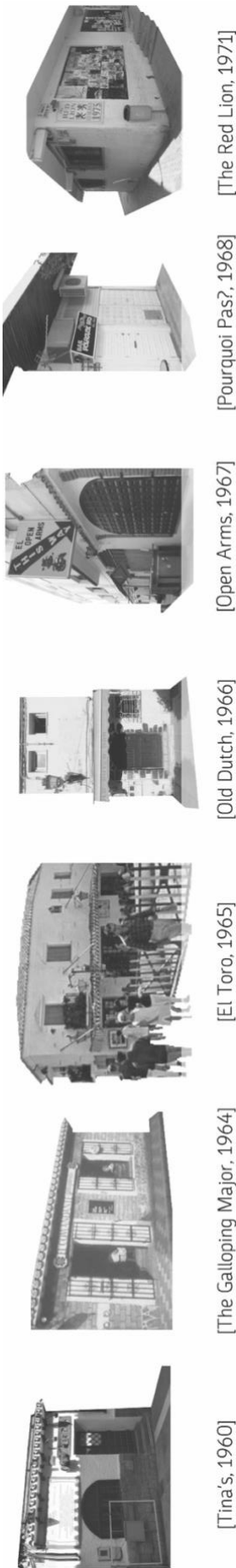


Ilustración 25. Bares, pubs y locales seleccionados en Torremolinos. Fuente: los autores, 2024.

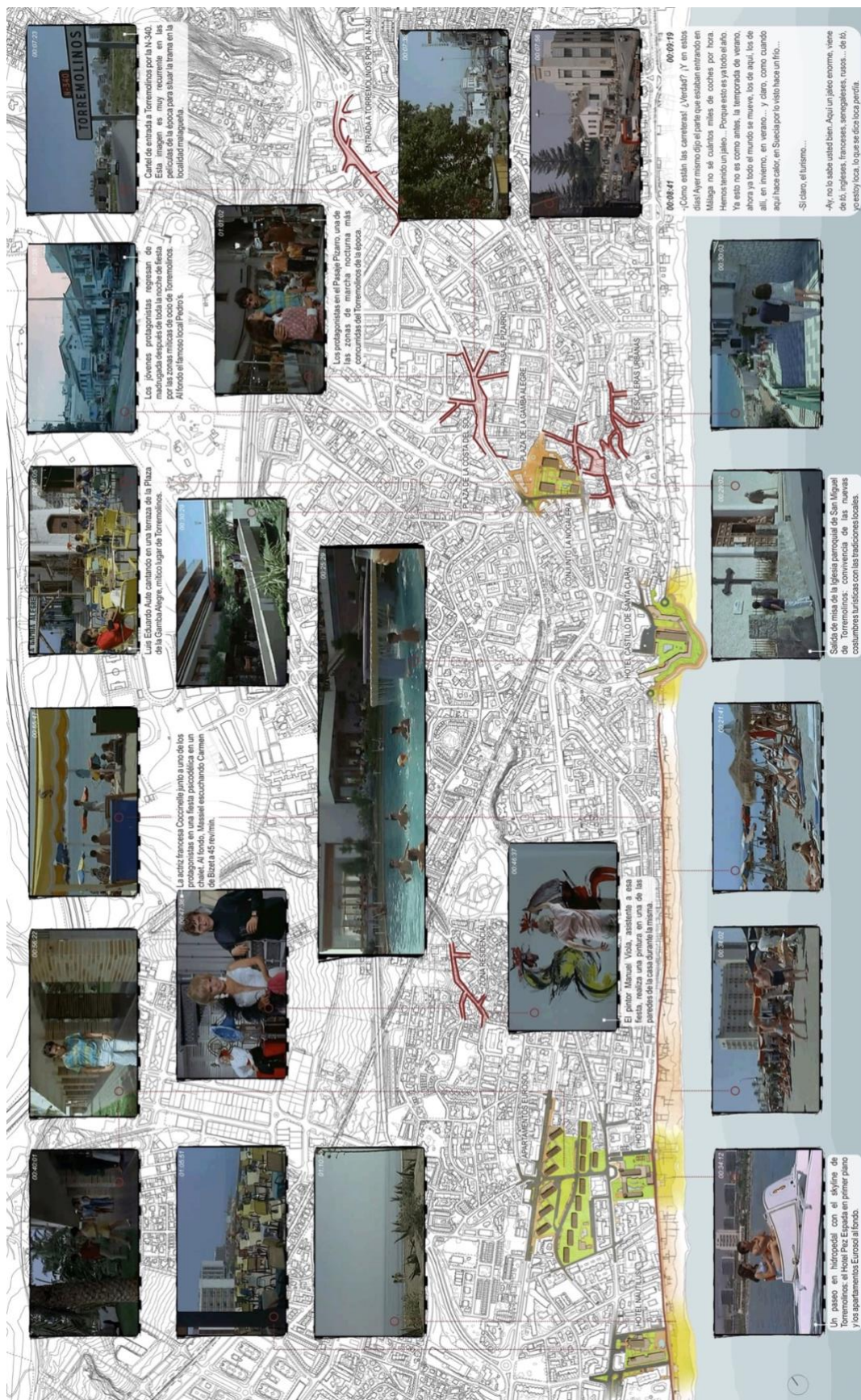




Ilustración 27. Análisis y localizaciones de la película *Una vez al año ser hippy no hace daño* (AGUIRRE, Javier, España, Ágata Films, 1968). Fuente: los autores, 2024.



Ilustración 28. Análisis y localizaciones de la película *Objetivo Bikini* (OZORES, Mariano, España. Ízaro Films, 1968). Fuente: los autores, 2024.



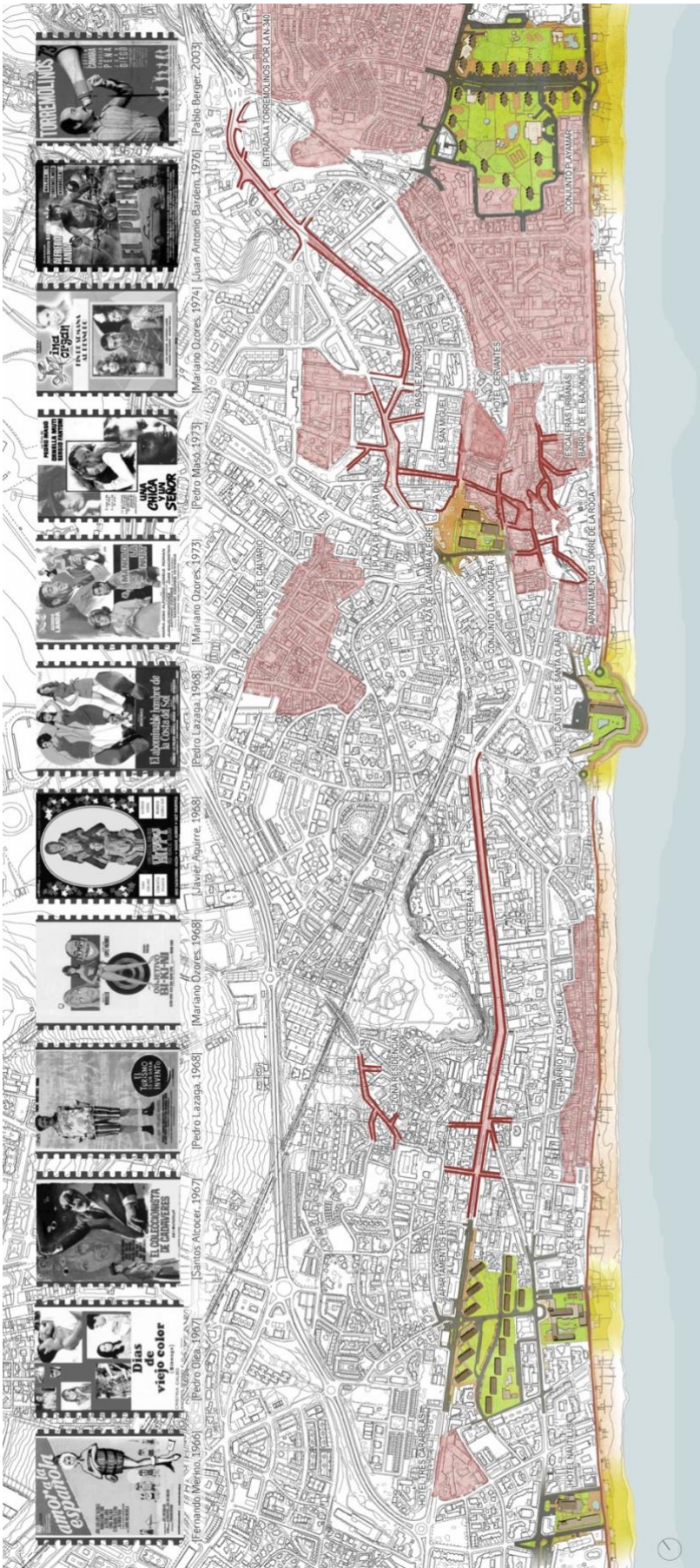


Ilustración 30. Registro cinematográfico de Torremolinos. Fuente: los autores, 2024.

Volumen 3 | Trilogía Claroscuros

10. Turismo y asociacionismo genealógicos: valores identitarios y cooperativos

Ricardo Urrestarazu Capellán

Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Málaga

Ricardo.urrestarazu@uma.es

Sumario

Presentación

Introducción

Turismo cultural como forma de turismo activo y mantenimiento de identidades culturales y familiares

Las asociaciones como elementos impulsores del turismo genealógico, y transmisores de valores sociales

Hacia un modelo de valores cooperativos y altruistas

La investigación genealógica y las nuevas tecnologías

Conclusiones e implicaciones

Bibliografía

10.1. Presentación

Viajar es una actividad humana sujeta a múltiples motivaciones. Una de ellas es la búsqueda y reencuentro de orígenes históricos familiares realizadas en periodos vacacionales, y que está contando en todo el mundo con un cierto desarrollo bajo la denominación de turismo genealógico, de diáspora o de raíces. Este tipo de turismo cuenta con características propias que influyen en aspectos identitarios individuales y colectivos, en ocasiones mediatizados por la participación en grupos y asociaciones genealógicas.

Este tipo de entidades permiten crear un entorno comunitario entre iguales basado en la cooperación colaboración y altruismo, que cuenta en internet con un espacio privilegiado de expansión. A través de una revisión de la investigación científica realizada en los últimos años sobre turismo genealógico y asociacionismo, este documento muestra que el turismo con motivación genealógica permite no solo fortalecer el sector de turismo cultural patrimonial, sino además, y en relación con el asociacionismo genealógico, mejorar determinados valores sociales como el altruismo, colaboración y cooperación, mediante la transmisión e intercambio de experiencias y conocimientos sobre técnicas de investigación, referencias bibliográficas, localización de archivos o linajes familiares.

10.2. Introducción

El ejercicio del turismo se ha convertido en una de las actividades humanas más reconocibles de la sociedad actual. Deviene en un símbolo de estatus social, en

una forma principal de ocio, en un modo de socialización, en un sector principal de actividad económica y en un instrumento para acercarse a la cultura.

De todas estas facetas, este trabajo centra su atención en su capacidad para facilitar la socialización entre personas, y su influencia en la actividad cultural, aunque en ambos casos referidos al ámbito del turismo genealógico. Se analizará cuáles son las características principales de este tipo de turismo, vinculadas en este caso con el turismo cultural, así como su influencia en la determinación de dos aspectos sociales fundamentales; por un lado el conjunto de identidades colectivas e individuales de personas que han nacido y residen en un territorio pero con orígenes familiares distintos a este, y por otro su influencia en el fortalecimiento de determinados valores sociales de carácter colectivo, en muchos casos mediados por instrumentos digitales.

Para analizar estas cuestiones, este documento se estructura en un primer apartado en el que se establece una relación entre el turismo genealógico y las formas de disfrutar el ocio turístico de manera activa, relación justificada en el carácter investigador y con voluntad de descubrimiento activo presentes en este tipo de turismo. A continuación, se hace referencia a los aspectos identitarios que acompañan a la actividad genealógica general y de turismo genealógico en particular, describiendo la coexistencia de una identidad multicultural mestiza en los países emisores y al mismo tiempo una reivindicación de las identidades particulares originarias, que acaban creando vínculos sociales entre personas con el mismo origen común y distintos lugares de residencia actual.

El segundo apartado centra su atención en las asociaciones genealógicas y su papel como transmisoras de valores colectivos como la colaboración, el altruismo y la cooperación. El ejercicio de estos valores consigue que la participación de las personas presentes en este tipo de instituciones eluda concepciones individualistas por otras que se basan en la ayuda mutua para la realización de tareas de investigación y asesoramiento, que acaban creando y fortaleciendo el sentimiento de comunidad entre ellas, en muchos casos entre personas que no tienen relaciones personales presenciales y que emplean los medios digitales a distancia como redes sociales para comunicarse, transmitirse información y relacionarse entre sí.

El tercer apartado profundiza en esta idea, mostrando como las redes sociales y el empleo de medios digitales a distancia consigue mejorar la sociabilidad, la transmisión de conocimientos y documentación, así como reforzar el sentido de comunidad en asociaciones de tipo genealógico, a pesar de las distancias geográficas y culturales entre personas con origen común.

Finalmente se detallan las conclusiones y repercusiones que pueden tener en el ámbito social la expansión del turismo genealógico, indicando los beneficios de la actividad genealógica general y la turística en particular en la creación de un capital social desarrollado en las asociaciones de tipo genealógico o cultural identitario en el que participan estos turistas, y en el mantenimiento de valores sociales cooperativos y altruistas en sociedades individualistas y mercantilistas.

10.3. Turismo cultural activo e identidades culturales y familiares

La variedad de aspectos y características que se relacionan con el turismo en general puede aplicarse a los distintos segmentos turísticos. En el caso del turismo cultural patrimonial se concreta en la intención de quien lo practica de aprender, descubrir, experimentar y consumir las atracciones / productos culturales tangibles e intangibles en un destino turístico. (World Tourism Organization, 2018).

Esta definición de turismo cultural implica una noción activa de su práctica que no siempre se corresponde con la realidad. En la actualidad, frente a una concepción parcialmente pasiva en la que el turista contempla el entorno del lugar que visita sin más compromiso que el respeto de las normas básicas de convivencia y la contraprestación económica al servicio que recibe, la noción de turismo cultural va desplegando nuevas concepciones más ligadas a la búsqueda en destino de una experiencia vital única en la que aprender y experimentar la cultura y la forma de vida de su sociedad y época (Richards, 2023, p. 6).

Esta visión va ampliándose hacia nuevas prácticas de turismo cultural, concretamente hacia una mayor propensión a un tipo de turismo creativo en el que el turista participa activamente en su experiencia mediante el desarrollo de su potencial creativo a través de una serie de actividades como cursos y experiencias docentes, música, teatro, arte, gastronomía, deporte, idiomas (Richards, 2023, p. 11), pero con una característica imprescindible: la participación de las comunidades locales. Turistas y residentes participan y colaboran a través de un contacto interactivo y diverso con las culturas locales, empleando instrumentos como la cooperación en red, el desarrollo sostenible, la identidad local y la memoria (Noivo et al, 2022, p. 648).

Pero, además, el crecimiento vivido durante las dos últimas décadas en la actividad turística gracias a la confluencia de diversos factores como cambios en los hábitos de los turistas, medios de transporte, formas de alojamiento y de comercialización de servicios o productos turísticos; ha coincidido en el tiempo con la expansión y popularización de la investigación genealógica en todo el mundo. Este tipo de actividad acaba generando un deseo en las personas que lo practican de realizar viajes para visitar los lugares de origen familiar y aquellos donde se ubican los archivos que contienen documentos históricos con referencias sobre familiares o grupos nacionales, culturales o religiosos, todo ello bajo el paraguas terminológico de turismo genealógico o de historia familiar. (Santos y Yan, 2010) (Marschall, 2015, p. 886).

Este componente investigador tiene importancia a la hora de conocer las características y pautas de comportamiento de este tipo de turista. La realización de búsquedas directas de expedientes e informes históricos, así como consultas a otros genealogistas a través de foros y espacios comunitarios de grupos y asociaciones genealógicas que realizan antes, durante y después de su experiencia turística en destino (Urrestarazu et al, 2022); así como el deseo de interactuar con población de los lugares de destino, lo alejan de una visión pasiva del ocio turístico

y lo aproximan a formas de disfrute mucho más participativas y activas semejantes a las existentes en el turismo cultural creativo. En este caso el turista genealógico se convierte a la vez en creador y consumidor de su ocio, ya que constantemente busca e investiga sobre el objeto de su viaje turístico, haciendo posible un tipo de turismo creativo, emocional y reflexivo. (Clairay, 2023, p. 38).

Pero además, este tipo de turista cuenta con otras posibles motivaciones y estímulos vinculados a cambios en las mentalidades colectivas producidos en las últimas dos décadas, que han sido ya observadas desde los ámbitos de los Estudios Culturales y de las Ciencias de la Comunicación, ya que son temáticas plasmadas a tiempo real en las obras artísticas creadas ya en el proceso de consolidación de la Sociedad de la Información durante las décadas de 2010 y 2020.

Una de las nuevas pautas en relación a la mentalidad colectiva es la superación del tabú de silencio de épocas anteriores respecto a las relaciones intrafamiliares, a lo cual han contribuido democratización de las telecomunicaciones y la relajación de hábitos sobre privacidad, más las posibilidades del prosumo⁹⁶. Es decir, desde muy recientemente se han revelado y difundido como información de interés general susceptible tratamiento público, por primera vez en la Historia, los llamados “secretos de familia”, muy relacionados con el giro de perspectiva oficial de la Psicología, que basculó de un paradigma patológico a otro resiliente a mediados de la década de 2000.

Desde entonces proliferan todo tipo de terapias reconocidas o no científicamente, como el EMDR, la Gestalt, el Eneagrama, la medicina china, la homeopatía, las basadas en las teorías jungianas u otras alternativas, por ejemplo, la hipnosis, las constelaciones familiares y otras relacionadas con la anhelada sanación emocional y subconsciente, incluso genealógica, como la bioenergética, la biodescodificación o la homeopatía; aunque también proliferan otras más actuales o reactualizadas desde orígenes variados, tales como el chamanismo, la New Age, el reiki, etc. Este tipo de prácticas se ha extendido y cuentan con adeptos que viajan, en ocasiones masivamente, a eventos y actividades organizados por terapeutas, líderes y *coachs* (González 2023, p. 73).

Existen, por otro lado, otras semejanzas del turismo genealógico con el turismo cultural creativo. Una de las principales se encontraría en la posibilidad de desarrollarse en entornos humanos rurales. Si bien, son las zonas turísticas urbanas las que están a la vanguardia de las nuevas formas de disfrute turístico, resulta imprescindible extender las prácticas de turismo cultural creativo y de turismo genealógico a esos entornos rurales. Un ejemplo de esto lo tenemos en las llamadas regiones celtas de Europa, Escocia e Irlanda, donde la falta de recursos económicos y materiales les ha obligado a desarrollar estrategias imaginativas e innovadoras, que las han convertido en la vanguardia del desarrollo del turismo cultural creativo mediante el apoyo a la cultura tradicional celta y la actividad

⁹⁶ Prosumo: neologismo usado en Ciencias de la Comunicación para describir las nuevas formas de interactuar con la comunidad global de internet, entre producción y consumo de material informativo.

turística basada en actividades educativas como escuelas de verano, conciertos y conferencias (Richards, 2023, p. 12).

Ambas naciones son, además, precursoras desde el año 2004 del turismo genealógico en Europa, también con especial atención en sus zonas rurales, donde la existencia de oferta cultural como museos, o centros de investigación acercan el arte popular y las tradiciones a los visitantes genealógicos, demandantes de elementos pertenecientes a patrimonio inmaterial que les acercan a costumbres, objetos y actividades del pasado (Clairay 2023, p. 38). En ambos casos, sufrieron intensos movimientos migratorios hacia Norteamérica y Oceanía durante el siglo XIX especialmente (Murdy, 2018, p. 15), lo que no impidió a sus descendientes recordar sus orígenes culturales y nacionales (Bhandari, 2016, p. 922). Con el paso del tiempo y generaciones, mejoraron su nivel de vida y su nivel educativo, lo que les permitió valorar la cultura de los países de origen familiar (Foster, 2023, p. 64), e interesarse por el conocimiento de los elementos identitarios esenciales que los unen a estos (Mensah, 2015), en algunos casos, mediante visitas virtuales de paisajes urbanos y naturales, o patrimoniales como museos (Clairay 2023, p. 32).

Este elemento identitario, en sociedades de destino plurales y mestizas culturalmente, es lo que convierte a la práctica genealógica y los viajes turísticos que se relacionan con ella, en elementos de interés social más allá de lo económico, ya que las personas que lo practican suelen tener necesidad de conocimiento de las raíces culturales de las diversas identidades individuales y colectivas de su origen familiar. Esta necesidad de conocimiento se transforma en un proceso de autoidentificación y autodescubrimiento, en el que el ocio turístico pasa a ser una búsqueda de conexiones emocionales y existenciales basadas en la afinidad y la comunalidad, donde se obtiene un enriquecimiento personal a través de la identificación con la cultural de la tierra de sus antepasados, que en algunos casos deviene en promoción nacionalista por el doble sentimiento de identidad en las sociedades en las que residen y de las que proviene su familia (Bhandari, 2016, p. 925).

En algunos países multiculturales como Estados Unidos, este debate se extiende al ámbito racial, con algunos grupos de población susceptibles de discriminación, como los afroamericanos, que convierten la investigación genealógica en instrumento para fomentar la identidad propia desde el conocimiento del pasado, con rechazo a la esclavitud y a la injusticia social provocada por el racismo. Para conseguirlo emplean determinados instrumentos, algunos de los cuales son accesibles en internet como la página web HBCUHeritageHome.com, creada por una asociación sin ánimo de lucro, en la que encuentran documentos y genealogías familiares, reuniones y relaciones entre afroamericanos, así como un espacio donde promover valores educativos y sociales, y el fomento de la memoria histórica (Foster, 2023, p. 19).

En cualquier caso, la necesidad de conocimiento de las raíces culturales familiares se va pasando entre generaciones, generándose un sentimiento compartido de nostalgia que los acaba relacionando con comunidades nacionales y culturales de expatriados y sus descendientes de otras partes del mundo y con residentes de sus

lugares de origen, y que para que permanezca en el tiempo y en distintos lugares, requiere de lazos sociales colectivos y de comunidades transnacionales y un complejo sentido de pertenencia (Glick y Salazar, 2013, p. 195). Este sentimiento de nostalgia al pasado y el culto a la memoria, y de disponibilidad de tiempo para hacer investigaciones genealógicas es especialmente relevante en personas de mayor edad, que en el caso de las sociedades occidentales tienen un importante peso poblacional (Clairay 2023, p. 31).

En Francia, por ejemplo, está muy extendida la práctica genealógica desde la década de 1990, con un gran auge desde principios de los años 2010, especialmente entre las familias de clase media (Fontanaud, 2012, p. 357) Incluso, en los últimos años se plantea la introducción de la Inteligencia Artificial en los estudios genealógicos (Machet, 2023, p.11)⁹⁷. Este proceso, además, coincide en el tiempo con la revalorización de la biografía como género histórico, frente a la anterior tendencia al estudio de los grandes procesos históricos despersonalizados que propuso el marxismo en sus distintas etapas, idiosincrasias y geografías (Gómez-Navarro, 2005, p. 8).

Ese deseo de descubrimiento sirve al usuario o usuaria para determinar o afianzar su rol en la sociedad en la que vive, así como explicación de su presente a través del estudio del pasado, que les ayuda además a obtener un sentimiento de orgullo por su pertenencia a una minoría cultural o nacional en la sociedad multicultural a la que pertenecen (Otoo et al, 2021, p. 419). Para llegar a este sentimiento, las personas que hacen investigaciones genealógicas siguen un proceso que parte de una idealización de sus antepasados, para, a continuación, reconocer una perspectiva más realista y detallada de los aspectos principales de sus vidas; concluyendo con un deseo de visitar el lugar de origen familiar (Foster, 2023, p. 92).

Estas visitas turísticas por motivos genealógicos, suelen disfrutarse individual o familiarmente, con pautas de turismo lento y de menor coste medioambiental y estancias más largas que las de los circuitos turísticos tradicionales, convirtiéndose en un turismo menos invasivo, tendente a descubrir lugares auténticos (Foster, 2023, p. 143), y donde prima una experiencia personal en la que la cultura se convierte en la forma en la que el turista se revaloriza a sí mismo a fuerza de viajar y entrar en contacto con otras culturas, paisajes y contextos distintas a las de la sociedad donde reside (Richards, 2018, p. 14), tomando además como referencia el patrimonio cultural de destino.

Finalmente, esta autoidentificación con la tierra de sus antepasados les acaba produciendo un deseo de conocimiento directo y personal hacia las personas vinculadas a su historia familiar, incluyendo su estilo de vida e incluso su apariencia

⁹⁷ En el ámbito francés, por ejemplo, la mayoría de las familias recurren a genealogistas especializados, pero en algunas familias más adineradas, incluso algunos de sus miembros liberados o menos sujetos a obligaciones profesionales, se instruyen y dedican su tiempo al estudio minucioso del árbol genealógico. En el Hexágono contamos con varias asociaciones de estudios genealógico muy potentes y que mueven gran cantidad de recursos, tales como: Généalogistes de France <https://genealogistes-france.org/> u OR GRIS, Seniors acteurs des territoires, association d'éducation populaire (27 décembre 2023) « Près des trois-quarts des Français s'intéressent à la généalogie » <https://bit.ly/4bub0hD>

física (Mehtiyeva y Prince. 2020, p. 98). Es ese el momento en que la visita turística se convierte en una oportunidad para establecer relaciones personales con residentes locales y conocer monumentos naturales, patrimoniales o culturales, en algunos casos alejados de las atracciones turísticas más populares, que consiguen reforzar los sentimientos de simpatía e identificación con esos lugares.

Además, estas relaciones personales entre turistas y residentes con el mismo origen familiar o nacional colaboran en el mantenimiento de la cohesión social de los lugares de destino, ya que una buena relación anfitrión-huésped y un proyecto sostenible y solidario de desarrollo turístico cooperativo que involucre a toda la comunidad, pueden conseguir la reducción de las desigualdades de riqueza, los valores comunes y la cultura cívica, la pertenencia al lugar y la identidad (Ferrari, 2022, p. 126). Al mismo tiempo, al relacionarse este tipo de turismo con el turismo creativo cultural, las poblaciones anfitrionas se enriquecen culturalmente a través de la interrelación y el conocimiento de las formas de vida de los viajeros, aumentando además su autoestima por la valoración positiva que estos viajeros hacen de su patrimonio cultural inmaterial (Alberca, 2019, p. 155).

Pero esos sentimientos socialmente recomendables, deben tener presente dos cuestiones que deben de ser tenidas en cuenta a la hora de determinar la bondad de la práctica de turismo genealógico: En primer lugar, resalta la aceptación de la realidad presente y pasada de estos lugares, rechazando su idealización, ya que es necesario reconocer el contexto económico y social que había en su momento, y que influía en la forma de vida que este contexto generaba, y en los motivos para emigrar (Nash, 2002). En segundo lugar, es determinante la existencia de mecanismos sociales de gestión y control que, desde el Estado, permitan un equilibrio entre la actividad turística y el desarrollo sociocultural de la comunidad local (Ferrari, 2022, p.127).

Por ese motivo, será necesario establecer redes de cooperación y relación previas al viaje para realizar investigación genealógica con miembros de la comunidad de destino, ya sean profesionales como guías turísticos o bien de manera aficionada con personas pertenecientes a colectivos y asociaciones culturales y genealógicas con los que poder realizar actividades comunes (Mehtiyeva y Prince, 2020, p. 99). De esta manera el turismo genealógico se convierte en un medio para conseguir incrementar los vínculos intergeneracionales entre seres humanos desde la perspectiva de acontecimientos geográficos e históricos, recuperando vínculos colectivos entre personas que olvidaron los existentes en generaciones anteriores; o creando nuevas conexiones fundamentadas en orígenes culturales, religiosos, étnicos o nacionales (Clairay 2023, p. 30). Igualmente, este turismo genealógico constituye un medio para disfrutar de una experiencia existencial que justifique su presente y su posicionamiento en un mundo globalizado para el que necesita integrarse en una red de relaciones cercanas que fortalezcan la participación social en actividades que mejoren la calidad de vida de los usuarios (De Almeida, 2023, p.73).

En cualquier caso, todas estas relaciones personales implican un grado de compromiso muy importante del turista hacia la comunidad local de destino,

especialmente relevante respecto a la historia, cultura y paisaje de las zonas rurales (Mehtiyeva y Prince, 2020, p. 101); y que convierte el conocimiento de su historia familiar y la práctica de investigación genealógica, en un factor que impulsa una mayor relación y simpatía, así como a una mayor propensión a aceptar causas, promoción de bienes y servicios culturales y económicos, cuestiones sociales, o la realización y práctica de costumbres y manifestaciones culturales de esos lugares. Así, el objetivo común de fortalecer la cultura autóctona tradicional y la creación de un mercado turístico vinculado con el turismo cultural creativo ha acabado relacionando una actividad histórico-recreativa como la genealogía, con otras más generales del ámbito cultural.

Pero la investigación genealógica puede llevar mucho tiempo y alguna dificultad para las personas que inician esta actividad, por lo que requieren de la ayuda y comprensión de otras personas con las mismas afinidades y voluntad de apoyo comunitario y altruista. Estas condiciones sociales, que son necesarias para el crecimiento de la práctica genealógica, y que son elementos fundamentales del comportamiento individual y colectivo humano, son instrumentadas finalmente por los grupos y asociaciones genealógicas.

10.4. Las asociaciones genealógicas como transmisoras de valores

La actividad genealógica a través de colectivos asociativos puede suponer una oportunidad para la promoción de actividades sociales basadas en valores y principios comunitarios, así como una mejor comprensión de la diversidad cultural en sociedades plurales. Frente a lógicas individualistas y basadas en el lucro, la socialización grupal basada en la colaboración y la cooperación desinteresada, así como la aceptación del mestizaje cultural en sociedades de destino de migraciones nacionales e internacionales, pueden tener implicaciones sociales que trasciendan la actividad e intenciones de estas asociaciones (Urrestarazu et al, 2022, p. 10).

Estos colectivos asociativos genealógicos son capaces de canalizar los deseos de participación y necesidades de información de los genealogistas aficionados. Así, son fundamentales en la capacidad de socialización entre iguales, unidos por una afición común que los lleva a colaborar en proyectos de transmisión mutua de conocimientos (Hager, 2014, p. 42S). Esta transmisión de conocimientos se realiza mediante una labor didáctica de promoción de actividades genealógicas y mantenimiento de identidades colectivas, algunas veces mediante una estructura formal y legal (Pelliccia, 2018); estructuradas en torno a personas provenientes de un mismo origen familiar, regional o nacional.

Las nuevas formas de relacionarse a distancia a través de internet facilitan las relaciones entre individuos alejados geográficamente y con perfiles socioeconómicos diferentes, que les sirve para mantener y mejorar las relaciones que pudieran producirse de manera presencial (Lovejoy, y Saxton, 2012, p. 349), Esta circunstancia es visible en el ámbito genealógico, en el que las asociaciones,

en función de su grado de desarrollo, pueden ser capaces de proporcionar las siguientes prestaciones a sus socios participantes:

- Constitución y mantenimiento de bases de datos, con documentos históricos y árboles genealógicos de socios.
- Proliferación del uso de Enlaces con instituciones públicas y privadas, con información sobre cursos y actividades.
- Atención a la Publicación de revistas anuales o semestrales.
- Celebración de Reuniones anuales presenciales.
- Colaboración para indexar documentos con instituciones públicas y religiosas.
- Asesoramiento y recomendaciones sobre investigación genealógica, búsqueda en archivos e interpretación de documentos históricos.
- Resolución de incidencias familiares traumáticas como consecuencia de conflictos bélicos o persecuciones políticas y religiosas.

Pero además de realizar labores características propias y específicas del ámbito genealógico, estas asociaciones, como cualquier otra, canalizan las ilusiones de sus miembros hacia actividades que están orientadas sobre valores y principios colectivos basados en la colaboración y cooperación (Urrestarazu et al, 2022).

10.5. Hacia un modelo de valores cooperativos y altruistas

Las asociaciones genealógicas tienen como objetivo fundamental crear un vínculo social entre sus miembros mediante el intercambio de conocimientos e información de experiencias y consejos de investigación, basados en la cooperación y colaboración desinteresada (Legrand, 2002, p. 137). Para conseguir este objetivo se emplean dos medios principales, por un lado, la elaboración y posterior disposición pública de bases de datos de registros históricos o resultados de investigaciones genealógicas familiares de personas pertenecientes a estas asociaciones. Por otro, la posibilidad que se le da a cada socio de acceder y responder en foros de discusión pública colectiva a consultas sobre cualquier cuestión relacionada con la investigación genealógica familiar (Urrestarazu et al, 2022).

En el caso español, se puede clasificar las asociaciones dedicadas a la genealogía en dos categorías. Por un lado, aquellas con carácter institucional como la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, y la Real Asociación de Hidalgos de España, cuya actividad principal es la promoción y divulgación científica, aunque éstas no entretienen relaciones cotidianas entre sus miembros. Por otro, existen asociaciones con un menor carácter institucional y destinada a un público general, cuya filosofía de funcionamiento se basa en la cooperación altruista y la creación de una comunidad entre iguales. Entre estas últimas se incluiría la Asociación de Genealogía Hispana (Hispagen), Antzinako que reúne a genealogistas aficionados interesados en investigar orígenes familiares de Álava, Navarra, Guipúzcoa y Vizcaya, Asociación Cultural de Genealogía e Historia de Aragón, Asociación Cántabra de Genealogía, Asociación Canaria de Genealogía e

Historia Familiar, Asociación Riojana de Genealogía y Heráldica, en Galicia, Asociación Xenealoxia.org y Asociación Raíces Reino de Valencia. (Urrestarazu et al, 2022, p. 6).

Estos colectivos promueven y posibilitan procesos participativos desde una visión colectiva y altruista, que atienden diversas necesidades:

- Posibilitación de la Práctica de la investigación genealógica autodidacta con ayuda comunitaria.
- Colaboración de otras personas para alcanzar objetivos de investigación de historia familiar.
- Creación de un Sentimiento de utilidad y ayuda desinteresada hacia otras personas.
- Formación de Espacios comunitarios para compartir resultados de investigaciones, y localización de personas con parientes lejanos comunes.

Todas estas prácticas y actividades tienen una orientación favorable a atender necesidades individuales o colectivas mediante la voluntariedad y la ausencia de objetivos lucrativos, creándose vínculos entre personas que quieren conseguir un objetivo común de convivencia y colaboración (Orozco y Wallace, 2005, p. 8), aunque determinadas por el contexto histórico presente en ese momento.

Gracias a ello, las asociaciones genealógicas cumplen una función socializadora generadora de beneficios sociales y personales para sus asociados y para la propia entidad, similares a las encontradas en otros ámbitos asociativos. Así por ejemplo las investigaciones que se han ocupado de estudiar al sector asociativo sin ánimo de lucro mediante la Teoría de Motivación del Compromiso Privado y Público han podido demostrar que la búsqueda de beneficio propio, y la búsqueda del beneficio de la comunidad son los principales motivos que justifican la participación de las personas en estos colectivos (Young y Berlan, 2021, p. 413). Estos motivos se han presentado en la investigación social bajo la denominación de motivaciones expresivas en el primer caso y motivaciones instrumentales en el segundo.

Las motivaciones instrumentales en las asociaciones genealógicas se manifiestan cuando sus miembros colaboran con otros en cuestiones relacionadas con la búsqueda de información genealógica, interpretación de documentos, coincidencia de antepasados o pautas y formas de realizar consultas en archivos públicos. Estas motivaciones contribuyen a consolidar a estos colectivos como una comunidad de iguales, donde prevalecen los intereses colectivos y sociales (Valeau et al., 2019, p. 162). Respecto a las motivaciones expresivas, están referidas al deseo de socializar y tejer una relación personal con otras personas con las que se comparte afinidad y compromiso común, realizada en ocasiones a través de medios tecnológicos a distancia (Valeau et al., 2019, p. 165).

Ambas motivaciones muestran como la obtención de un beneficio comunitario, bien sea hacia la asociación o bien hacia la sociedad en su conjunto, forma parte fundamental de la satisfacción personal (Orozco y Wallace, 2005, p. 9), incluyendo

aspectos solidarios basados en la responsabilidad personal, la mutua obligación, la autolimitación y la cooperación voluntaria (Orozco y Wallace, 2005, p. 26).

Toda esta sucesión de principios altruistas que también forman parte del ámbito asociativo genealógico acaba creando un capital social en forma de recepción de información, asesoramiento, e interacción entre personas (Zalon, 2008), sobre la base de la confianza mutua, cooperación, autogobierno, libre asociación entre ciudadanos y solidaridad privada (Giner de San Julián, 1994). Solo partiendo de estas visiones teóricas puede entenderse las posibilidades de participación que puede tener las personas aficionadas a la genealogía cuando se incorporan a una asociación genealógica, y que incluyen:

- El intercambio de información y descubrimientos obtenidos en sus investigaciones.
- Libre acceso a documentos e índices archivísticos.
- Celebración de asambleas y reuniones temáticas y generales.
- Publicación de trabajos de investigación y divulgación científica.
- Colaboración con archivos públicos y privados para la catalogación, indexación y conocimiento general de sus fondos documentales.
- Asesoramiento permanente para plantear cuestiones y dudas relacionadas con la investigación genealógica

El desarrollo tecnológico está permitiendo que gran parte de estas actividades puedan desarrollarse sin necesidad de que quien las practique tenga que desplazarse físicamente. Así, por ejemplo, internet consigue que personas con residencias actuales muy distantes entre sí puedan relacionarse para cooperar en la búsqueda de antepasados de origen común; y algunas de sus herramientas, como los medios digitales, fomentan actividades comunitarias genealógicas capaces de incrementar la socialización de estas personas, tal y como se verá a continuación.

10.6. La investigación genealógica y las nuevas tecnologías

Los seres humanos necesitan establecer redes de relación con otras personas, con el fin de obtener un bienestar psicológico, especialmente cuando se encuentran en lugares distintos a los de su origen, o bien cuando cuentan con referencias familiares ancestrales de culturas plurales. En estos casos, esta red para ser efectiva debe de ser extensa, equilibrada entre personas de distinto origen, y activa con contactos frecuentes, tal y como sucede con los expatriados en sus lugares de destino, que necesitan de relaciones con la población de sus países de origen y con otras de los países de residencia (Wang y Kanungo, 2004, p. 778).

Además, aunque los lazos cercanos/fuertes proporcionan apoyo emocional a los individuos, los lazos débiles a veces son más útiles para proporcionar al individuo apoyo informativo e instrumental. Por ejemplo, para los expatriados el apoyo informativo e instrumental de los vínculos menos cercanos puede ser vital para

reducir el estrés y la incertidumbre causados por la falta de familiaridad con el entorno local (Wang y Kanungo, 2004, p. 776).

Este ejercicio de relaciones en red que se crean para contar con apoyo mutuo y fuentes de información personales de confianza a los que transmitir o a los que acudir en caso de necesidad, pueden constituirse de manera presencial, directa y personal; o bien a través de medios digitales a distancia, fundamentalmente internet.

En ocasiones, esta actividad en red a través de internet se desarrolla de manera individual, de manera que los individuos se relacionan de forma independiente sin contar con una estructura colectiva o comunitaria que los agrupe. En algunos casos, como por ejemplo en alguna actividad digital de estudiantes universitarios y su implicación cívica, política y social, esta forma de relación produce una alta intensidad de actividad, pero sin que esto se materialice en un mayor grado de implicación cívica, generándose además una mayor preferencia en la consumición de contenidos frente a su producción (Catalina-García et al, 2019, p. 37).

Por el contrario, cuando estas relaciones en redes digitales se ven mediadas por la presencia de entidades sociales comunitarias como las asociaciones, se produce una mayor integración y mejores procesos colaborativos (Urrestarazu et al, 2022, p. 5). Estas redes sociales en las que participan asociaciones en internet permiten a sus usuarios interactuar a través de la creación y difusión de contenidos de manera colaborativa, construyendo comunidades fundamentadas, en el caso de las asociaciones, en filiación e identidad cultural común sin relaciones personales directas (Oiarzabal, 2011, p. 1469)⁹⁸.

Las interacciones sociales contribuyen al desarrollo cognitivo de las personas, incluyendo la formación de su identidad grupal. Por ese motivo, el sentido de comunidad virtual generado por las redes sociales se considera necesario para mantener la vitalidad y el bienestar psicológico de sus miembros (Coulombe y Krzesni, 2019, p. 9), además de conformar su identidad grupal, entendida como autopercepción de pertenencia a un grupo social con ausencia, en este caso, de relación física (Li y Chen, 2022, p. 2). En determinados casos, el disfrute de óptimas relaciones sociales en red contribuyen a fortalecer situaciones de desigualdad social, ya que las personas con mayores niveles de renta, mejor origen social y educación formal disfrutan de una mejor accesibilidad y mejores relaciones sociales en redes digitales (Peña y Sánchez, 2021, p. 689). Por este motivo, y aunque todas las clases sociales acceden a estas redes sociales y se benefician de las iniciativas asociativas, el acceso y el aprovechamiento de las relaciones establecidas en estas redes desde el punto de vista de las interacciones dependen

⁹⁸ Prácticamente todas las asociaciones y grupos genealógicos tienen presencia en redes sociales, como

- Antzinako <https://groups.google.com/g/antzinako>
- Genealogía de México <https://groups.google.com/g/genealogia-mexico>
- Raíces Reino Valencia: <https://groups.google.com/g/raicesreinovalencia>
- Real Asociación de Hidalgos de España: https://twitter.com/hidalgos_esp

parcialmente de la posición del individuo en la estructura social (Peña y Sánchez, 2021, p. 690)

En cualquier caso, las redes sociales impulsan las relaciones, redes y asociaciones preexistentes presenciales (Ellison et al. 2007, p. 1165); y crean nuevas, de manera más rápida y sencilla, logrando aumentar también el capital social de las asociaciones. En el caso de estudio de las personas descendientes de migrantes que pertenecen a asociaciones, las redes sociales les permiten expresar su individualidad y conectarse con una identidad colectiva, convirtiéndolas en herramientas para la expresión colectiva, la identificación y la pertenencia a estos grupos (Oiarzabal, 2011, p. 1480).

Esta circunstancia es aplicable al ámbito genealógico, ya que las múltiples utilidades disponibles en internet están sirviendo para incrementar la práctica de la investigación a distancia de documentos históricos civiles, militares y religioso (Kennedy-Eden y Gretzel, 2021, p. 328); la realización de pruebas genealógicas de ADN (Prince 2021, p. 6); así como la consulta y recomendación de información a asociaciones culturales, históricas y genealógicas.

En primer lugar, la investigación a distancia de documentos se ha conseguido gracias al proceso de digitalización de documentos históricos impulsados por administraciones públicas y confesiones religiosas que han permitido poner a disposición de toda aquella persona que lo desee reproducciones de documentos como censos municipales, tributos, actos administrativos, militares, notariales, nobiliarios o religiosos (nacimientos, matrimonios, defunciones o celebraciones).

De esta manera las consultas a fondos históricos deja de ser materia reservada a historiadores profesionales para convertirse en fuentes de información disponibles para cualquier persona aficionada a la genealogía, convirtiendo la práctica de investigación genealógica en una forma de acceso a la historia por parte del público general, que al familiarizarse con este tipo de consultas a distancia acaban realizándolas en archivos históricos de manera presencial sin la ayuda directa de ningún profesional investigador (Álvarez y Coca 2010, p. 176).

Si bien, la realización de pruebas genealógicas de ADN no se incluye en la temática de este documento, la participación en asociaciones genealógicas en internet se conecta con el campo de estudio de este trabajo. Las asociaciones genealógicas permiten transmitir conocimientos e información general y particular sobre linajes familiares o locales, así como las fuentes documentales en las que localizarlos, en un ejercicio que consigue mejorar el sentimiento de comunidad y la construcción de capital social entre las personas participantes en estos colectivos (Zalon 2008, p. 237). Al emplearse internet y no las relaciones directas personales se intensifican las relaciones entre personas muy diversas desde el punto de vista socioeconómico, geográfico y cultural, lográndose una interrelación personal muy superior a la que pudieran darse de manera presencial.

Las personas que acuden a una asociación genealógica a obtener información encuentran en las redes sociales de estos colectivos el medio donde obtener un

asesoramiento entre iguales mediante un proceso de retroalimentación continuo y dinámico de opiniones y experiencias (Kennedy-Eden y Gretzel, 2021, p. 331), percibidas de manera espontánea y desinteresada (Mehmet y Simmons, 2018, p. 374), en las que se generan debates y discusiones sobre temas de interés comunitario (Kou et al., 2017, p. 809).

De esta manera personas con menores conocimientos previos sobre investigación social e histórica acaban incorporándose a la investigación genealógica a través de estas tecnologías y herramientas colectivas, lo que acaba mejorando a su vez la popularización y las posibilidades de desarrollo general futuro de estas investigaciones (Hausmann y Schuhbauer 2020, p. 680).

10.7. Conclusiones e implicaciones

El turismo genealógico presenta más ventajas de las que en principio cabría esperar desde el punto de vista económico. Si desde esta perspectiva económica, se convierte en una forma de diversificar y ofrecer nuevas formas de ocio turístico dentro del turismo cultural patrimonial; desde el punto de vista cultural se vincula con formas creativas de disfrutar este tipo de ocio, relacionándolo con la actividad cultural que se realiza en los lugares de destino. Por este motivo se afirma que contribuye a un enriquecimiento cultural mutuo entre los turistas y los residentes en el que se fomenta la creatividad y las relaciones sociales.

Por otro lado, el turismo genealógico fomenta el mantenimiento y conocimiento de identidades culturales y nacionales particulares de individuos que pertenecen a sociedades multiculturales. Esta identificación consigue fortalecer los lazos entre personas que viven en lugares diferentes, pero se sienten vinculados a un mismo origen familiar, generando conexiones emocionales y existenciales que los auto-ubican de forma personal dentro de un determinado colectivo nacional o cultural.

Esta búsqueda de identidades cuenta con la colaboración de asociaciones genealógicas que consiguen crear un sentimiento de comunidad basada en valores como el altruismo, la colaboración y la cooperación, consiguiendo fortalecer los lazos identitarios entre las personas que participan. Esta noción es fundamental para cuestionar los valores sociales dominantes individualistas y fundamentados en el lucro por otros donde la satisfacción se basa en la colaboración de conocimientos e información de manera desinteresada, destacando el bienestar del colectivo sobre el aprovechamiento individual, individualismo sustentado en una lógica materialista y racionalista que deja a las personas de la cobertura que le proporciona sus grupos de filiación natural.

El desarrollo durante las últimas décadas de estas asociaciones genealógicas no hubiera sido posible sin la expansión de internet. La red permite incrementar las relaciones entre asociados, así como la transmisión de información empleando en muchos casos redes sociales o herramientas comunitarias entre personas que, manteniendo intereses y aficiones comunes, se encuentran en distintos orígenes geográficos.

Por todo ello cabe afirmar que la expansión del turismo genealógico tiene efectos sociales muy positivos para las sociedades de destino y origen, en términos económicos, culturales, cívicos e identitarios, que fortalecen las relaciones humanas entre personas de distinto lugar de residencia, pero igual origen familiar. En los lugares de destino, puede promoverse un tipo de turismo interesado en el conocimiento y la convivencia en las zonas rurales de origen. De esta manera puede diversificarse la oferta turística de estados necesitados de este tipo de actividad, bien porque no tienen una oferta general consolidada o bien porque teniéndola quieren ofrecer nuevos destinos y experiencias que puedan descongestionar y reducir la carga turística en sus principales centros urbanos, de tal forma que les permita aliviar a las poblaciones de estos lugares de ciertas externalidades como la subida del precio de la vivienda o los procesos de gentrificación urbana.

No obstante, este trabajo no recoge todas las opciones de futuro a las que se enfrenta cualquier estudio sobre turismo genealógico. Así existe la posibilidad de desarrollar nuevas líneas de investigación, relacionando este tipo de turismo con formas de terapias alternativas, holísticas y otras tendencias de “desarrollo personal”, que contribuyan a la formación o consolidación de identidades individuales y colectivas.

10.8. Bibliografía

- ALBERCA SIALER, F. A. (2019) «El turismo creativo. Conceptualización y características», *Cultura (Asociación de Docentes de la Universidad de San Martín de Porres)*, 33, pp. 145–159. <https://doi.org/10.24265/cultura.2019.v33.08>
- ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, M. (2010) «La investigación histórica y los archivos en Internet. La presencia del Archivo Histórico Nacional en el Portal de Archivos Españoles (PARES)», *Cuadernos de Historia Moderna*, 35, pp. 175–222. <https://doi.org/10.5209/CHMO.22599>
- BHANDARI, K. (2016) «Imagining the Scottish nation: tourism and homeland nationalism in Scotland», *Current Issues in Tourism*, 19(9), pp. 913–929. <https://doi.org/10.1080/13683500.2013.789005>
- CATALINA-GARCÍA, B.; GARCÍA-JIMÉNEZ, A. y MENOR SENDRA, J. (2019) «Compromiso social y político de los universitarios en la esfera digital. Usos de las redes sociales para la participación ciudadana», *Anàlisi*, 60, pp. 25–... <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3179>
- CLAIRAY, P. (2023) «Roots tourism history and experiences in France», *Fuori Luogo*, 14(1). <https://doi.org/10.6093/2723-9608/9499>
- COULOMBE, S. y KRZESNI, D. A. (2019) «Associations between sense of community and wellbeing: a comprehensive variable and person-centered exploration», *Journal of Community Psychology*, 47(5), pp. 1246–1268. <https://doi.org/10.1002/jcop.22186>
- DE ALMEIDA REZENDE, D. (2023) «The dilemma of tourism moral economy and the turismo delle radici», *Fuori Luogo*, 14(1). <https://doi.org/10.6093/2723-9608/9508>
- ELLISON, N. B.; STEINFELD, C. y LAMPE, C. (2007) «The benefits of Facebook “friends”: exploring the relationship between online social networks and

- social capital», *Journal of Computer-Mediated Communication*, 12(4).
<http://jcmc.indiana.edu/vol12/issue4/ellison.html>
- FERRARI, S.; HERNÁNDEZ-MASKIVKER, G. y NICOTERA, T. (2022) «Social-cultural sustainability of roots tourism in Calabria, Italy: a tourist perspective», *Journal of Vacation Marketing*, 28(1), pp. 117–132.
<https://doi.org/10.1177/13567667211020493>
- FONTANAUD, S. (2012) «La production des ancêtres. La généalogie, une pratique culturelle comme les autres?», tesis doctoral, Université de Picardie Jules Verne. <https://theses.hal.science/tel-03702534v1/document>
- FOSTER, P. E. (2023) *Black genealogies matter in U.S. genealogy tourism*. Dissertation, Georgia State University. <https://doi.org/10.57709/35389920>
- GINER DE SAN JULIÁN, S. (1994) «Lo privado público: altruismo y politeya democrática», *Doxa*, 15–16, pp. 161–...
<https://doi.org/10.14198/DOXA1994.15-16.07>
- GLICK SCHILLER, N. y SALAZAR, N. B. (2013) «Regimes of mobility across the globe», *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 39(2), pp. 183–200.
<https://doi.org/10.1080/1369183X.2013.723253>
- GÓMEZ-NAVARRO NAVARRETE, J. L. (2005) «En torno a la biografía histórica», *Historia y Política*, 13, pp. 7–26.
- GONZÁLEZ JURADO, D. (2023) «La ópera Annette... o la vida en la sociedad de la información de los años 2020», *El Oído Pensante*, 11(2), pp. 66–87.
<https://doi.org/10.34096/oidopensante.v11n2.12027>
- HAGER, M. (2014) «Engagement motivations in professional associations», *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 43(2), pp. 39S–60S.
<https://doi.org/10.1177/0899764013502582>
- HAUSMANN, A. y SCHUHBAUER, S. (2020) «The role of ICT in cultural tourists' journeys», *Journal of Heritage Tourism*.
<https://doi.org/10.1080/1743873X.2020.1819300>
- KENNEDY-EDEN, H. y GRETZEL, U. (2021) «My heritage in my pocket», *Information Technology & Tourism*, 23, pp. 327–350.
<https://doi.org/10.1007/s40558-021-00206-5>
- KOU, Y. y otros (2017) «One social movement, two social media sites», *Computer Supported Cooperative Work*, 26(4–6), pp. 807–836.
<https://doi.org/10.1007/s10606-017-9284-y>
- LEGRAND, C. (2002) «Du tourisme généalogique dans l'Irlande contemporaine», *Revue de Synthèse*, 123(1), pp. 131–147.
<https://doi.org/10.1007/bf02963324>
- LI, W. y CHEN, M. (2022) «How online social interactions predict virtual community», *Computers in Human Behavior*, 135, 107347.
<https://doi.org/10.1016/j.chb.2022.107347>
- LOVEJOY, K. y SAXTON, G. (2012) «Information, community, and action», *Journal of Computer-Mediated Communication*, 17(3), pp. 337–353.
<https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.2012.01576.x>
- MACHET, P. (2023) *Généalogie 4.0: la révolution de l'intelligence artificielle?* HAL Open Science. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04248822>

- MARSCHALL, S. (2015) «Homesick tourism», *Current Issues in Tourism*, 18(9), pp. 876–892. <https://doi.org/10.1080/13683500.2014.920773>
- MEHTIYEVA, A. y PRINCE, S. (2020) «Journeys of research, emotions and belonging», *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, 20(1), pp. 85–103. <https://doi.org/10.1080/15022250.2020.1728376>
- MEHMET, M. y SIMMONS, P. (2018) «Kangaroo court? Social media justifications», *Environmental Communication*, 12(3), pp. 370–386. <https://doi.org/10.1080/17524032.2016.1220966>
- MENSAH, I. (2015) «The roots tourism experience of diaspora Africans», *Journal of Heritage Tourism*, 10(3), pp. 213–232. <https://doi.org/10.1080/1743873X.2014.990974>
- MURDY, S. y otros (2018) «What pulls ancestral tourists home?», *Tourism Management*, 64, pp. 13–19. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2017.07.011>
- NASH, C. (2002) «Genealogical identities», *Environment and Planning D*, 20(1), pp. 27–52. <https://doi.org/10.1068/d314>
- NOIVO, M. A. y otros (2022) «Battlefield tourism and creative tourism», *Journal of Heritage Tourism*, 17(6), pp. 648–668. <https://doi.org/10.1080/1743873X.2022.2116983>
- OIARZABAL, P. J. (2012) «Diaspora Basques and online social networks», *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 38(9), pp. 1469–1485. <https://doi.org/10.1080/1369183X.2012.698216>
- OTOO, F. E. y otros (2021) «Diaspora tourists' motivation scale», *Journal of Travel Research*, 60(2), pp. 417–433. <https://doi.org/10.1177/0047287519899990>
- PELLICCIA, A. (2018) «In the family home», *Current Issues in Tourism*, 21(18), pp. 2116–2131. <https://doi.org/10.1080/13683500.2016.1237480>
- PENA-LÓPEZ, A. y otros (2021) «Inequality and social networks», *Cambridge Journal of Economics*, 45(4), pp. 675–694. <https://doi.org/10.1093/cje/beab016>
- PRINCE, S. (2021) «Performing genealogy through travel narratives», *Annals of Tourism Research*, 86. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2020.103104>
- RICHARDS, G. (2018) «Cultural tourism: review of trends», *Journal of Hospitality and Tourism Management*, 36, pp. 12–21. <https://doi.org/10.1016/j.jhtm.2018.03.005>
- RICHARDS, G. (2023) «El desarrollo del turismo cultural en Europa», *Revista de Estudios Turísticos*, 150, pp. 3–13. <https://doi.org/10.61520/et.1502001.874>
- SANTOS, C. A. y YAN, G. (2010) «Genealogical tourism», *Journal of Travel Research*, 49(1), pp. 56–67. <https://doi.org/10.1177/0047287509332308>
- TOTTOLA, M. (2017) *Nuovi scenari di turismo culturale*. Università Ca' Foscari Venezia.
- URRESTARAZU-CAPELLÁN, R. y otros (2022) «Sources of information of genealogical tourists», *Heliyon*, 8(11), e11551. <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2022.e11551>

- VALEAU, P. y otros (2019) «Role of stakeholders in nonprofit organizations», *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 48(1), pp. 146–172.
<https://doi.org/10.1177/0899764018794898>
- WANG, X. y KANUNGO, R. N. (2004) «Nationality, social network and psychological well-being», *International Journal of Human Resource Management*, 15(4–5), pp. 775–793.
<https://doi.org/10.1080/0958519042000192942>
- ZALON, M. (2008) «Using technology to build community», *The Journal of Continuing Education in Nursing*, 39(5), pp. 235–240.
<https://doi.org/10.3928/00220124-20080501-10>

11. Gaona, el edificio invisible

Víctor Heredia

Profesor en la Facultad de Económicas de la Universidad de Málaga
vmheredia@uma.es

Rafael Maldonado

Profesor de geografía e historia en el Instituto Gaona
esaspgaona@gmail.com
rafacarlos@telefonica.net

Francisco Pareja

Profesor de geografía e historia en el Instituto Gaona
pacoparejapareja@gmail.com

Hay cosas que son invisibles, sencillamente, porque no se pueden ver. Escapan al dominio de la visión. Otras, sin embargo, permanecen invisibles porque no las vemos, aunque estén ahí. O porque no queremos verlas. Es decir, porque no le damos ningún valor. Un ejemplo secular de este último caso es el Gaona. ¿Que qué es el Gaona? Realmente es un concepto difícil de definir. En realidad es una calle pequeña del centro de Málaga, donde hay un viejo instituto de enseñanza media. Se llama oficialmente Vicente Espinel, pero todo el mundo lo conoce como el Gaona. Hasta ahí más o menos normal. Pero Gaona es mucho más, al menos para aquellas personas que lo conocen, que lo han visto, que han penetrado en sus secretos. Entonces saben que Gaona es un espíritu, mejor, un lugar desde el que contemplar la vida.

Ya he dicho que es un centro de enseñanza. Es decir, un sitio donde se transmiten conocimientos, se pasa el rato y se conceden títulos académicos. Pero sigue siendo mucho más. Eso lo saben muchas generaciones de gente de Málaga y de fuera que han pasado por sus aulas, sus pasillos y sus patios. Es un edificio muy antiguo, del siglo XVIII. De hace una *pechá* de tiempo. Bueno, en realidad, son varios edificios de varias épocas reunidos en un solar común. Tuvo un gran jardín, que a los franceses de Napoleón que invadieron España hace más de doscientos años les gustó mucho y lo declararon jardín botánico. Luego sirvió para enseñar cosas de las plantas y más tarde se fue dejando en el olvido y se topó con la educación física. La gimnasia, sí, hizo que se talaran árboles y arbustos para tener espacio para hacer deporte. Una lástima. Pero sigue en pie un enorme aguacate, centenario, con un porte impresionante. Y sigue dando frutos. Qué pedazos de aguacates. No como los que venden en los supermercados, no. Aguacates salvajes, auténticos. Es que son del Gaona. Y muy buenos.

La verdad es que todo esto tiene una historia, pero es muy larga y se hace pesada. Había una vez un señor que se dedicaba al comercio con lugares lejanos, llamado

Baltasar Guerrero. Era hermano de un conde, el conde de Buenavista. Eran de una familia de origen italiano, de Génova. El conde estaba en sus cosas y su hermano administraba los bienes. Se hizo una casa muy chula, como un palacio en pequeño, con una fachada interior muy peculiar, con varias terrazas escalonadas que miraban al jardín (el mismo del que he hablado antes). Esto ocurrió en el año 1706. Luego un sobrino, hijo del conde (que era conde también), se quedó con el edificio y lo amplió con una pequeña iglesia. Es que se había metido a cura, queremos decir que era sacerdote, porque se había casado varias veces y se le morían las esposas. La iglesia o capilla era también peculiar: tenía (y tiene) planta octogonal, con ocho lados, y otra iglesia bajo tierra con forma de donut, pero al revés. Es decir, es circular con un pilar en el centro.

Pasó algo de tiempo y el conde, animado por un obispo que vivía en Madrid y mandaba mucho en España, cedió todo (casona e iglesia) a otros curas, los sacerdotes del Oratorio. Los filipenses, de San Felipe Neri, el santo de la alegría. Estos curas eran muy activos y hacían muchas cosas y la casa y la iglesia se les quedaron chicas. Y tiraron para adelante. Y ampliaron. Sobre una ollería (un sitio con hornos para hacer cacharros de barro, de cerámica) construyeron un patio con columnas y decorado con pinturas murales. Esto pasó en 1752. Las pinturas han permanecido mucho tiempo invisibles, pero porque estaban tapadas. Son muy interesantes. Salen varios personajes históricos y a ver si alguien algún día es capaz de entender lo que quieren decir. Ah, también hay escudos y lápidas con frases en latín. Se pueden medio entender, hablan de *humilitas* y *sapientia* y cosas así. Humildad y sabiduría, tampoco hay que estudiar mucho, jeje.

Con la iglesia la cosa fue más difícil. Un cura llamado Cristóbal, como un conserje que trabajó en el Gaona hasta que se jubiló hace unos años, digo, el cura Cristóbal de Rojas se empeñó en ocupar una placita que había delante de la iglesia. Y la ocupó, vaya si la ocupó. Con permiso del ayuntamiento y todo. Mereció la pena, porque quedó un templo grande, con una nave ovalada muy curiosa. Pusieron una imagen de San Felipe sobre la puerta con una calavera en la mano, que da un poco de *yuyu*, así como a lo Hamlet.

Los curas filipenses ya tenían una casa grande, una iglesia grande y un jardín grande. Pero entonces vinieron las cosas feas: una epidemia que mató a unos cuantos, la invasión de los franceses y la desamortización. Esto fue lo peor (para ellos), porque los echaron y el Estado se quedó con todo. Esto pasó en 1836. Diez años después a alguien se le ocurrió que el edificio (ya sin la iglesia, que la hicieron parroquia) podía servir como instituto de segunda enseñanza. Era algo nuevo, nunca antes había existido algo parecido y tardaría casi un siglo en haber otro (en la provincia, en Antequera).

Era el año 1846 y a partir de octubre empezaron a entrar niños y adolescentes. Todos varones, nada de chicas. En realidad eran unos pocos, hijos de familias de clase media que podían pagar esos estudios. Los espacios cambiaron su uso y se hicieron clases, salas de profesores, gabinetes para guardar cosas para enseñar (como animales disecados, aparatos científicos, mapas y cosas así). Los niños siempre han sido un poco cafres. Bueno, han sido niños, unos más brutos y

asalvajados y otros más tranquilos y sensibles. En casi 180 años han pasado miles, e increíblemente el Gaona ha resistido.

En un momento asomaron por la puerta algunas chicas. Esto pasó en 1878, pero tardaron más tiempo en entrar, y hasta los años de 1920 no se hicieron habituales. Entonces ya había jóvenes de ambos sexos. Era lo que llamaban coeducación. El edificio seguía siendo el mismo de los curas. Solo se había hecho un pabellón, al fondo del jardín, para meter los cachivaches de los gabinetes y los animales disecados, que eran un montón. Ahora se pueden ver en otro instituto, en Martiricos. En 1936 se produjo una guerra, algo horrible. La Guerra Civil. El Instituto no fue ajeno a esa guerra y pasaron muchas cosas. Durante un tiempo no hubo clases, pero sí exámenes. Hubo muerte y exilio. Y las niñas y los niños quedaron separados. El patio grande, el de las columnas, para ellos. El patio chico para ellas. Por entonces pusieron un zócalo de azulejos (que ayuda mucho a mantener limpias las paredes) con unas figuras del Quijote, que son muy curiosas y que están dando mucho juego. Gustan mucho. Seguro que oirán hablar de estos azulejos. El Quijote del Gaona. Al tiempo.

Siguió pasando eso, el tiempo, y siguieron llegando estudiantes, cada vez más. Los niños se fueron a otro sitio más nuevo (Martiricos, ya lo he dicho). Las niñas permanecieron en el edificio viejo, con un jardín cada vez más abandonado y más pequeño. Entre otras cosas porque hicieron un salón de actos sobre parte del jardín (aparte de lo que he dicho antes de la gimnasia). Por eso se perdieron las altas palmeras que eran mecidas por el viento y solo quedó el solitario aguacate. ¿Les hemos dicho que da unos aguacates muy buenos?

Pero el edificio resistió los cambios, la llegada de mucha más gente y hasta la vuelta de los niños, que de nuevo convivieron con las niñas. Eso de niños y niñas es un decir, porque con el BUP ya entraban con catorce años. Luego con la ESO la edad de ingreso bajó a doce. Antiguamente se comenzaba el bachillerato con diez años. Para la gimnasia se levantó un pabellón deportivo en la parte de atrás y se aprovechó para plantar árboles nuevos, que ya están grandes. Donde están se jugaba antes al baloncesto. Es decir, esos árboles nos hacen viejos, o más viejos de lo que nos gustaría.

La gente joven de todas las épocas se parece mucho, aunque cambie la forma de vestir, las modas, las canciones, las frases típicas y esas cosas. Pero el Gaona, ese lugar invisible por el que han pasado tantas generaciones, sigue ahí. Resistiendo al tiempo y a las personas. O mejor, acogiendo con sabia serenidad y vieja humildad el paso del tiempo y de las personas. Se lo dijimos, Gaona no es un lugar, es un espíritu. Quizás por eso ha permanecido invisible para tanta gente durante tanto tiempo. Y quizás por eso sigue ahí y no es un bloque de pisos o de apartamentos turísticos o uno de esos cubos blancos que se hacen ahora por todos lados.

Por cierto, Gaona no es el nombre de ningún torero mexicano, que es lo que pone en las enciclopedias (ahora en la Wikipedia). Es muy antiguo, ya estaba en el siglo XVI. El origen de este nombre es un misterio y es lo que estaba en el principio,

cuando nada de todo esto existía. Y seguramente, cuando algún día todo desaparezca, quedará el nombre. El Gaona, claro⁹⁹.



Ilustración 32. Tres imágenes de los vocacionales profesores que conservan por amor al arte el patrimonio mueble e inmueble del instituto histórico de Málaga, el IES Vicente Espinel, conocido popularmente como "Instituto Gaona".

Nota de la editora: Por orden de izquierda a derecha: Víctor Heredia, Rafael Maldonado, Paco (Francisco Ángel) Pareja. Estas imágenes son capturas de pantalla de la edición del vídeo del montaje de aquella sesión inolvidable sobre patrimonio histórico y cultural malagueño que disfrutaron los ponentes del Congreso Claroscuros el 10 de diciembre de 2023. Cortesía de nuestro camarógrafo, realizador y productor, Franky (Francisco) Antequera.

⁹⁹ Nota de la editora: La grabación de esta sesión de visita guiada por los autores de este texto, donde participaron los ponentes del Primer Congreso Internacional y Festival de Estudios Culturales de la Universidad de Málaga, el 10 de diciembre de 2023. Disponible en Canal Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA: <https://www.youtube.com/watch?v=HoYqDiozVb8> [07/02/2026] Grabación y montaje por Franky Antequera, cámara y técnico audiovisual del Proyecto Claroscuros.

12. Una playa al pie de las montañas: educación, género, paisajes, hostelería y ocio en la Costa del Sol del Este y del Oeste (1970/80-2025)

Texto anti-metodológico, autobiográfico y geográfico-musical

Deborah González Jurado
Investigadora independiente
IP del Proyecto Claroscuros
degoju@uma.es

Sumario

Introducción: Hablando de ante-metodologías
La intrahistoria que vivimos: la generación cultural de Málaga y la Costa del Sol desde la Transición a nuestros días
Educación, fiesta y diversión en Torremolinos
 Últimos tiempos de La Movida en Torremolinos y el contexto de maternidad adolescente y SIDA en los años 1980
 El Instituto de enseñanza secundaria mixto Torremolinos, hoy llamado Los manantiales
 Discoteca Piper's Monsterdisco
 La Nogalera: el ambiente gay y la discoteca pija Party Party
La sempiterna hostelería de supervivencia en Málaga entre los siglos XX y XXI
 Discobar Salsa de Málaga, refugio de naufragios juveniles en la década de 1990
 Discoteca Kantora Kopas de Fuengirola, una digresión medio flamenca en los años 2000
 La gentrificación de Málaga capital y la crisis de 2008
Descubrimientos universitarios de la historia medieval y contemporánea local
 El castillo de Bentomiz y la Axarquía malagueña en los años 1990: De moriscos, repobladores y estudiantes
 Nuestra memoria histórica y las excavaciones de las fosas comunes del cementerio de San Rafael (2006-2008)
Conclusiones

12.1. Introducción: Hablando de anti-metodologías...

Lamento no haber escrito unas líneas más en mi capítulo sobre flamenco canónico y flamenco progresivo en relación con la especial mezcla cultural en el ambiente reducido y bien conocido de nuestra ciudad de Málaga y nuestra Costa del Sol (González, 2025)¹⁰⁰. Pero siguiendo con la filosofía del proyecto, que para

¹⁰⁰ GONZÁLEZ JURADO, Deborah (2025) "Ensayo experimental. Flamenco canónico y flamenco progresivo en el siglo XXI", en GONZÁLEZ JURADO, Deborah (ed.) (2025) *Progresiones rizomáticas y música popular española contemporánea: Proyecto Claroscuros Trilogía Volumen*

eso tiene estructura rizomática, voy a hablar de ello ahora, ya que viene al caso y para eso están los estudios culturales, para entrelazar todas las manifestaciones de la cultura humana y del arte como símbolo de su sublimación.

Entrelazamientos y correlaciones es lo que pasa con las fusiones y *refusiones* del flamenco, que se ha mezclado y sigue mezclando con los estilos de las músicas actuales como las electrónicas, el hip hop, el reguetón y el trap, tan vivas en Andalucía. En el flamenco, como en el jazz, los acordes y armonías emitidos por cada instrumento campan cada uno por su cuenta, libremente, y la conjunción de armonías se produce externamente a todos ellos. Digamos que el flamenco cumple las funciones de crisol mágico capaz de asimilar e integrar cualquier otro tipo de estilos musicales, reinterpretándolos, recreándolos y convirtiéndolos en algo distinto. En los oídos de músicos y público conviven mezclados los caudales musicales que produce el ambiente, y la idea de la diferenciación de estilos es algo meramente racional.

La animada y pintoresca Costa del Sol es a su vez el crisol geográfico donde se compendian, reproducen y recrean casi todas las músicas vivas circulantes, aunque principalmente las anglosajonas y la producción musical nacional y local, y los trabajadores y las trabajadoras de la música viven inmersos en todas ellas. La fusión de estilos es natural y se produce espontáneamente a muy diversos niveles, no siendo solamente a nivel técnico donde confluyen, al contrario, yo diría que el nivel relacional vital funciona de modo más potente que cualquier mezcla de polifonías o técnica que pueda programarse y darse intencional y conscientemente.

En realidad, prácticamente todos los músicos profesionales de cualquier estilo de los que obran en nuestra tierra se conocen entre sí personalmente, o al menos están al tanto del trabajo y trayectoria de todos sus colegas; si es que no mantienen relaciones verdaderamente estrechas entre sí, creándose sagas y familias o grupos de amigos músicos que en pocas ocasiones quedan ceñidos estrictamente a un solo estilo. Esta información circulante es fundamental en el proceso de hibridación de las músicas, que tanta importancia y tradición tiene ya en esta cuna del flamenco llamada Andalucía. Hasta ahí no es difícil que estemos de acuerdo. Y lo mismo debe ocurrir con el resto de artes. Tal vez porque la mente y el ego se nos interponen, prefiriendo que permanezcamos en la ceguera interpretativa más inmovilista, en el lineal mundo de la materia, antes de que aceptemos observar las discontinuidades, los saltos y espirales hacia atrás, hacia los lados, hacia los vacíos y el *horror vacui* de realidades paralelas, hacia otras dimensiones que no pueden ser explicados con la lógica racional que es la única que le da garantías de no disolución a nuestro ego y a nuestras débiles identidades.

12.2. La intrahistoria que vivimos: desde la Transición a nuestros días

Aquí voy a desvelar algunos detalles personales que espero no sean malinterpretados como deseo de protagonismo por mi parte, sino que corroboren

la narrativa y el significado de un proyecto cultural como Claroscuros en la práctica. Tal vez será porque nos impregnamos siendo jóvenes y niños del espíritu de La Transición como Mito y la Movida, que estaba ocurriendo, sin que lo supiéramos, como estabilización social a un país que salía de una dictadura de cuarenta años victoriosa de una guerra civil sin que se diera expatriación ni marchas del país significativas ni masacres mayores, pero no sin derramamiento de sangre, porque también nos acostumbremos mediáticamente a que había violencia, pero estaba al norte; nos hubo quedado casi siempre lejos. Nosotros estábamos en el centro de la fiesta, cuando crecimos y creamos en Málaga, Torremolinos y la Costa del Sol.

Creo que se situó ahí un foco de creación socio-artística al socaire del aprendizaje del mensaje general último de todo aquel proceso de nuestra crianza y nuestra conexión con el entorno, con la identidad, y el desafío implícito de ser capaces de luchar en nuestro interior íntimo contra todos prejuicios de cualquier tipo. Tal vez me venga de mi niñez una creencia insensata y seguramente pasada de moda y naïf, en que es bueno esforzarse en el bien común y en el bienestar colectivo. Y seguramente la culpa de eso la tenga la programación infantil de la televisión española, que nos moldeó el carácter y el entendimiento con los Teleñecos, Heidi y Sandokán, Pipi Lampstrung, Mazinguer Z y Candi Candi, La Bola de Cristal y los Fraggel; dependiendo del momento histórico y político en España. Para entender por qué esa parrilla televisiva hizo de mí una naïf para toda la vida, hay que tener en cuenta que estas influencias no vinieron solas, sino que se combinaron con las catequesis y el coro de precomunión y postcomunión en la parroquia del barrio, Nuestra Señora de la Victoria, enfrente del colegio público Pablo Picasso, en la prolongación de la Alameda de Málaga, inaugurado en el año 1978 ó 1979 como tantos colegios públicos andaluces, y sito en la calle Arango, a la espalda de la calle Blanco Coris, donde viví mi primera infancia antes de que mi familia se mudase a la urbanización Guadalmar.

Aquella parroquia y las catequesis que seguíamos allí eran bastante laxas, característica de la que yo entonces no tenía conciencia alguna en aquel tiempo. El coro y orquesta de Nuestra Señora de la Victoria estaba separado en dos edades, los pequeños y los mayores, y todas las niñas aspirábamos a pasar al coro de los mayores, donde varios chicos tocaban con guitarra eléctrica y batería en misa de los sábados por la mañana. Creo que podríamos llamar aquel coro eclesiástico de La Movida malagueña, aunque no estoy segura de que existiera en otras iglesias católicas aquel estilo. Según mis recuerdos, aquellos aires de modernidad impregnaban la cultura vivida a pie de calle y las actividades corrientes. Más tarde, al cabo de pocos años, me enteré de que don Antonio, el cura que me dio la comunión, terminó saliéndose de la Iglesia y se casó con una señora. La verdad es que el catolicismo que yo viví en Andalucía de niña alumna de colegio público del centro de Málaga fue enormemente cómodo, permisivo y casi diría estimulante y nada dogmático en aquel tiempo. La Iglesia católica hizo un esfuerzo por conciliar lo irreconciliable, como todos los demás sectores de la sociedad.

Y aunque nunca hice uso del famoso buzón para apostatar de Torremolinos, como se hizo la moda durante un tiempo, bien es verdad que todavía en el colegio me volví anti-tea durante casi dos décadas, puede ser que porque un primer impacto moral personal del final de la niñez, se me reforzó al llegar a la universidad y entrar de lleno

en la historiografía marxista, de procedencia del comunismo y el maoísmo francés de los años 1960, que se absorbía por los jóvenes profesores de las ampliaciones universitarias y educativas en general, debidas a la creencia firme en el momento de obrar por la facilitación del acceso y la garantía a la educación de todos los jóvenes, lo que se ha llamado la democratización de la enseñanza. No sé si ese era el espíritu general en toda España, pero creo que era el que reinaba en nuestros espacios y nuestros tiempos en las tierras de playa y montaña del sur de Andalucía. Recuerdo que el colegio Pablo Picasso se inauguró para dar cabida a los niños y niñas del *baby boom* andaluz al que yo pertenecí, y abrió sus puertas como centro escolar justo cuando yo pasaba a segundo de E.G.B., la famosa y ya tiempo ha desaparecida Educación General Básica. Desde el primer momento los maestros de aquel colegio nos educaron en la democracia. De vez en cuando nos hacían votar en clase cualquier tema de debate que surgiese, levantando la mano. Así nos explicaron lo que era una mayoría de opinión y, que el hecho de ser mayoritaria era sinónimo de justicia. Luego en casa, aquellas enseñanzas democráticas nos costaron a algunas más de un disgusto, porque nuestros padres, que bien pronto votaron a favor del primer gobierno de Felipe González, seguía siendo mayoritariamente patriarcales y las madres mayoritariamente amas de casa. Según recuerdo, aquello de la voluntad de la mayoría, me costó algunos graves disgustos intrafamiliares, y me llevó a desarrollar una disonancia generacional permanente que, con el tiempo, se convirtió en un encone irreconciliable con el autoritarismo a ultranza tipo decimonónico de mi señor padre, conflicto que nos acompañaría a mí y a toda mi familia nuclear por el resto de los tiempos.

Algunos de los jóvenes de aquella época, que eran mayores que nosotros, como los profesores Tecla Lumbreras Krauel y Fernando Wulff Alonso, fueron los que habían corrido delante de los grises en las estampidas de las manifestaciones ilegales que organizaban a finales de los años 1960, todavía con Franco vivo, y ellos fueron los pioneros y sembraron el fruto de la cultura y la diversión en libertad y respeto que seguimos las quintas sucesivas de inquietas, *inquietes*, *inquietis*, inquietos e *inquietus* que anduvimos y corrimos aventuras por Málaga y la Costa del Sol entre los años 1980 y 2000. Gracias al proyecto, hemos podido, espero, cubrir un vacío de narrativa cultural de la que adolecía el Sur de España, y sobre todo el Sur de Costa y turístico cuando empezamos el proyecto. Tal vez la forma haya sido de manera descriptiva y poco valiosa para la Academia actual, así que no batiremos tal vez rankings de citas, pero sabemos que otras varias iniciativas de colegas que participaron en el proyecto, están llevándose a cabo, como la del documental sobre la Costa del Sol durante la Transición de otro andaluz, Manuel Bellido, natural de nuestra frontera norte, la vecina Córdoba, asentado y adoptado desde hace varias décadas, que está siendo compuesto y grabado en la actualidad bajo su dirección. Creo poder celebrar que, por fin los andaluces y andaluzas estamos escribiendo nuestra propia historia cultural, y eso es mucha responsabilidad, lo cual no quiere decir que no sea posible hacerlo dignamente, o al menos haberlo intentado, y abierto la brecha para que otros procedan a hacerlo mejor.

Era complicado trascender los mitos y estereotipos de la propia identidad, integrar las influencias y las, claro que sí, aculturaciones que con arte, estudio y paciencia hemos tenido con las que lidiar para crecer y defendernos, unos mejor que otros en

el ambiente, condiciones y determinaciones múltiples de tiempo que nos ha tocado vivir. No sé si realmente estoy pecando de engreída cuando pretendo escribir sobre Historia del Presente, pero al menos, en mi descargo necesito decir, que al menos, emulando mi propia idea romántica del protorromántico anterior Homero, he seguido el empeño irresistible que nacía de un afán inexplicable de dejar registro de algunas cosas que vivimos y que quisiéramos nombrar y recordar.

La amistad y la fidelidad son difícilmente calificables desde el ámbito científico, pero juegan un importante papel en las vidas de las personas, y puede ser que determinen la calidad de aquéllas. Otras cuestiones personales, de carácter, aspecto y formas de vida también, no podemos engañarnos, influyen en toda investigación, y eso, como regla, no puede exponerse ni se expone en las publicaciones finales. Pero yo quiero decirlo aquí, ya que la Universidad de Málaga, y en su nombre la jefa de Sección, Eva Alarcón Fanjul, explícitamente, y la jefa de Servicio, Rosario Moreno nos avalen con la gentileza de poder publicar con voz libre, desde los márgenes de la Academia donde nos sitúa nuestro entendimiento, o al menos nos cuestionamos.

En realidad, todo lo personal es determinante en la trayectoria de un autor o autora. Sea cual fuere su especialidad, incluidos los investigadores, tanto del ámbito de las ciencias sociales como el de las “ciencias duras”, como las llamaban algunos profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga en mis tiempos mozos, somos subjetivos, admitámoslo como piedra angular de una vez, y reflexionemos si las más de las veces no nos ocultamos, no ya como investigadores, sino como personas, en las estructuras anonimizables y racionales, para salvaguardar las últimas briznas de nuestros corazones, como cualquiera de nosotros que comprenda que resiste a la fragua del sistema, tan solo a través de su escritura, pero que en realidad lo más importante, probablemente esté en lo no dicho, en lo que no se puede decir o materializar.

Si no fuera por episodios de unión puntual o semi-permanente con las personas que conocemos o con las que estamos vinculados, incluso por la casualidad en un momento muy puntual de la vida, no creo que pudieran existir este tipo de proyectos colaborativos como el que ha sido Claroscuros, al menos, eso es seguro y verificable, no hubieran sido posible con el presupuesto limitado con el que contábamos en principio para el proyecto y que luego ampliamos incorporando el congreso internacional y el festival y lanzando llamadas a comunicación, que creo que fueron hasta tres y de ello se encargaron miembros importantes de la organización, como son Daniel Romero o Cristian Troisi o Ricardo Urrestarazu. Eso mismo era de lo que nos habló Ramón Salazar en su generosa intervención en el congreso, por la que apenas le remuneramos una cantidad simbólica por su participación. Ramón confesaba que a estas alturas de nuestras vidas, transitamos un momento obsesivo de revisión de la relación con nuestros padres, y que él particularmente transitaba durante sus procesos creativos una ensoñación recurrente imaginando los múltiples, infinitos, caminos, que el curso de su vida habría adoptado de tomar una u otra variable.

Reconozco con amor que ese fue el punto débil desde el que pude interrumpir a un cineasta de la talla y el renombre de Ramón en un punto álgido de la creación de su

propia productora cinematográfica, en su intento de independizarse de las grandes plataformas de distribución de cine, para que nos deleitara con su presencia y sabiduría en nuestro humilde proyecto, después de más de veinticinco años que no nos viéramos, y es que, fui yo misma quien, por serendipia o destino, persuadió a Ramón, un año menor, en un pasillo del Instituto de Torremolinos, para que se uniera a la primera obra que estrenamos con Antonio Navajas, porque nos, faltaba uno para montar la obra Fando y Lis en formato de lectura colectiva. Hasta entonces lego casi por completo en teatro y artes escénicas, Ramón se reveló un genio a las pocas sesiones y ejercicios dramáticos. Así que de este modo fue cómo Ramón Salazar comenzó a venir a las clases de teatro en el taller que había recién echado a andar Antonio Navajas en la Casa de Cultura de Churriana cuando comenzaba su carrera como gestor cultural y director escénico, a mediados de la década de 1980.

Aquel punto estratégico de Churriana era un cruce de caminos que la mayoría de las veces recorríamos caminando, Ramón Salazar desde la Sierra de Alhaurín, y Oliver Roales y yo desde Guadalmar, atravesando la N-340, cerca de la antigua base militar, del Parador de Golf, San Julián, Villa Rosa, Guadalhorce y Carretera de Cádiz, en general, el nombre con el que se conocía la vía que atravesaba nuestros hogares, que recorríamos diariamente en el autobús del instituto, en tren de cercanías, en bicicleta, y autobuses interurbanos, muchas de las personas que he nombrado en estos manuscritos, cuando aún la urbanización y muchos servicios no llegaban a muchos de los puntos donde habitábamos, pero que el esfuerzo logístico de aquel querido centro de enseñanza, Instituto de Enseñanza Secundaria Torremolinos, llamado Los Manatales, lograba recogernos y reunirnos, para hacer cultura y educar. Este flujo de desplazamientos constituía el día a día de casi todas las familias instaladas en la línea al oeste de Málaga Costa del Sol ¹⁰¹.

Hubo otros institutos célebres en la Málaga de la época, como el llamado Salvador Rueda, de la zona periurbana de la Málaga del Oeste entre las barriadas Los Corazones, Las Palmeras, Camino de San Rafael y Calle la Unión. Y eso era justo en los tiempos en los que aún la facultad de Filosofía y Letras estaba situada en el edificio de San Agustín del centro de Málaga, con aquel patio de azulejos y aquel bullicio juvenil y aquel ambiente callejero y de cafeterías y bares de confianza donde los estudiantes comenzaban a experimentar con la vida social. Yo pude asistir como diletante, curiosa visitante, aún colegiala, aquel patio y aquella facultad, tan solo un par de años antes de ser trasladada al actual edificio de Teatinos, durante los años 1980, y cuando ingresé en dicha Facultad, en 1990 ya fue en el recién colonizado e inaugurado espacio del campus de Teatinos de la Universidad de Málaga, que plantaba casi una pica en Flandes instalando los edificios de las facultades de Filosofía y Letras, Ciencias y Medicina, en unos terrenos que tradicionalmente no se habían podido construir en nuestra franja de tierra habitable entre las montañas y el mar, y que estaban cómicamente casi flotando como en un descampado de cúmulos arcillosos. Una vez llegué en bicicleta y quise subir por la cuesta del descampado que no era y llegué a clase con

¹⁰¹ Por cierto, Oliver Roales fue otro alumno del Instituto Torremolinos y actualmente es abogado y profesor de Derecho en la Universidad de Málaga.

más de dos kilos de barro por encima del tobillo en cada bota y perdí casi veinte minutos intentando retirar una parte en el particular pasillo al aire libre del edificio.

Aquel director de escena del que hablaba, Antonio Navajas, fue quien a su vez puso en marcha y gestionó algo más tarde y por muchos años la compañía Antares Teatro, a la que yo no llegué a ingresar formalmente y el espacio escénico Sala Cánovas. A los pocos días y varios ejercicios dramáticos de llegar Ramón, simplemente se reveló como un genio de las tablas y cautivó la atención de Navajas, quien nos dio la primera formación teatral de nuestras vidas. Para mí aquella etapa quedó como un experimento vital y una introducción que me han servido a lo largo de mi vida para generar relaciones y contactos con la gente del medio artístico en general, pero para Ramón, aquella coincidencia y, en origen, ocurrencia mía, aunque descubrimiento de Antonio Navajas, ha significado que hoy en día podamos disfrutar de la obra de Ramón, a quien tengo que agradecer por haberse dejado forzar a claudicar y venir al congreso, cuando le pulsé a través de otra vieja amiga en común del instituto, Alicia Martín Bjerkenes, la tecla de la serendipia, entre viejos amigos¹⁰².

12.3. Educación, fiesta y diversión en Torremolinos

Los mejores locales de ocio nocturno –y de ahí el secreto de su éxito o de su fracaso– son los que consiguen por unas horas la inmersión de los clientes en un festejo colectivo. Ello sucede gracias a la música que hacen sonar, a la calidad de las bebidas, a la decoración y la iluminación, al público que son capaces de atraer, y a la imagen, el buen talante y simpatía de su personal. En algún momento de esas horas, sin conocer necesariamente al resto de personas que allí se hallen, los clientes alcanzan un nivel de comunión y armonía que se asemeja mucho a la felicidad o el ágape. Estos lugares consiguen que los participantes generen una sensación o sentimiento de conexión –y hasta amistad o querencia–, aunque sea temporal. Cada sesión festiva es irrepetible y única. Las fiestas siempre son únicas. Los flamencos se refieren a ello con expresiones como *duende*. Sirva este escrito como pequeño apunte para recordatorio de algunos de estos lugares que formaron parte del ambiente festivo-cultural de las décadas que vamos a tratar, incluido el centro de estudios secundarios que frecuentábamos los jóvenes de la línea costera, y que hacía las veces de centro cultural durante los últimos estertores de la Movida y la transición hacia las nuevas formas de ocio y la cultura digital a partir de 1992.

¹⁰² Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Ramón Salazar Hoogers: Proceso creativo y “La enfermedad del domingo”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7AVgONsY6qc> [última consulta 01/01/2025]

12.3.1. Últimos tiempos de La Movida en Torremolinos y el contexto de maternidad adolescente y SIDA en los años 1980

Existieron dos lugares, Piper's Monsterdisco, y el I.E.S. Torremolinos (Instituto de Educación Secundaria Mixto Torremolinos¹⁰³), que bien merecen unos apartados más detallados, ya que fueron lugares de reunión de la juventud que formó parte de la época final de La Movida que vivimos en la Costa del Sol.

Desde principios de la década de 1980. Al menos abrieron en Málaga dos centros de planificación familiar que atendían especialmente a niñas y parejas de jóvenes, y ofrecían información sobre medios anticonceptivos y preservativos gratis. En la provincia de Málaga hubo muchos casos de niñas adolescentes que se quedaron embarazadas. Cuando en 1988 estalló la crisis del SIDA (Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida), el pánico cundió entre los chicos y chicas que comenzaban precozmente sus relaciones sexuales. Los centros de planificación familiar reforzaron su trabajo de prevención sobre contagios de la enfermedad. Creo que a finales de aquel decenio disminuyó algo la proporción de adolescentes que se quedaban embarazadas.

Por ejemplo, nuestra Suzette fue uno de aquellos casos, nunca llegó a matricularse en el instituto. Cuando volvió de New York en el año 1981 con su hermano para quedarse a vivir de forma definitiva –finalmente sola–, no pudo escolarizarse inmediatamente. Al año siguiente, a la edad de catorce años, la cantante se inscribió en una institución de enseñanza de adultos para obtener su diploma de graduado escolar. Aún faltaban un par de años para la apertura del centro. Para una chica adolescente dos años son un mundo. En su situación, no disponía de recursos suficientes para abordar otro ciclo de estudios y tener que desplazarse hasta Málaga a diario. Al poco tiempo, en 1984. Suzette fue madre, justo el verano anterior a que el I.E.S Torremolinos abriera sus puertas. Sorpresas que da la vida, aunque Suzette no llegó a pasar por el instituto, a lo largo de su trayectoria profesional ha conocido y trabajado prácticamente con todos los artistas que pasaron por sus aulas.

12.3.2. El Instituto de enseñanza secundaria mixto Torremolinos, hoy llamado Los Manantiales

La actividad cultural del instituto de educación secundaria Torremolinos, también llamado Los Manantiales, fue intensa. En 1987 creamos, bajo la supervisión del profesor de Literatura, José María Marín, una revista literaria de nombre *La Jitanjáfora* y una cadena independiente de radio; mientras fue jefa de estudios su esposa, la profesora de Geografía e Historia, Rosa Hernández.

El Instituto Torremolinos fue el único centro de enseñanza pública secundaria que existió en unos cuarenta kilómetros de línea de costa hasta la segunda mitad de los años 1980, desde la carretera de Cádiz en Málaga hasta Fuengirola. Ese I.E.S.

¹⁰³ Antes se llamaba así, pero parece que en algún momento debió cambiar de nombre y adoptar el de Instituto Los Manantiales. En la época en que yo estudié allí, el instituto se denominaba simplemente por el nombre del municipio.

Torremolinos acogía a todo el estudiantado en edad de merecer desde el último tramo de carretera de Cádiz, urbanización Guadalmar, pedanía Loma de San Julián, urbanizaciones Los Álamos y La Colina y barriadas de Churriana y aeropuerto de Málaga, más el pueblo de Alhaurín de la Torre por el Este. De igual modo, el instituto acogía estudiantes de todas las pedanías y urbanizaciones desde el centro educativo hacia el Oeste, hasta Benalmádena incluida¹⁰⁴. Una particularidad que, creo, influyó en el ambiente de progreso cultural que caracterizó a este centro de enseñanza era que la mayoría –o un gran porcentaje– de alumnos éramos hijos de matrimonios mixtos entre gente local y extranjeros afincados en la costa, de muy diversas nacionalidades.

Algunos de los alumnos que pasaron por allí en los años 1980 y que se dedicaron profesionalmente al arte fueron, por ejemplo, la actriz María Barranco, con la que yo no coincidí personalmente por acceder en la quinta siguiente; dos de los miembros del grupo Danza Invisible, el guitarrista y corista Manolo Rubio y el bajista Cristóbal Navas¹⁰⁵; los tres creadores de otro mítico club musical del centro de Málaga –Lorenzo Baz, Frank Nolting y un tercer socio que más tarde traspasaría sus acciones¹⁰⁶–, el ZZPub, que sigue manteniendo conciertos en directo casi cada noche. También cursaron estudios en el I.E.S. Torremolinos el técnico de sonido Juanma Rubio del Pozo, alias ‘Alakran’, músico, compositor, productor y director técnico de grandes bolos y conciertos en Madrid, quien, junto con Alejandro Fernández Barrientos, alias ‘Fofo’, hijo del cantaor flamenco Fosforito, y Paco Vílchez, batería y percusionista de Javier Ojeda y de la Mari de Chambao¹⁰⁷, crearon el grupo de música Yhakusa en los años que pulularon por allí. Son también célebres exalumnos del I.E.S. Torremolinos Pepo Pérez (Juan Carlos Pérez García), creador, guionista y dibujante de cómics, y actualmente profesor de Bellas Artes de la Universidad de Málaga; Inés Domínguez Llorén, creadora y directora de la Editorial En Babia de Madrid; Aarun Mansukhani, psicólogo, terapeuta clínico, autor y conferenciante; y la actual vicerrectora adjunta de Igualdad y Política Social, también de la Universidad de Málaga, María Jesús Martínez Silvente.

¹⁰⁴ Dicho municipio estrenaría su propio centro de secundaria el curso 1986-1987, y paulatinamente el resto de municipios adyacentes al núcleo urbano que era Torremolinos al oeste del río Guadalhorce abrieron los suyos.

¹⁰⁵ Acabo de conocer hoy, 25 de noviembre de 2024, haciendo búsquedas en internet, que Danza Invisible ha realizado este verano su gira de despedida tras cuarenta y dos años en activo. Paco Vílchez –a quien he llamado por teléfono para que me recuerde algunos datos– me ha informado de que el pasado 19 de noviembre se presentó en dicho instituto un libro titulado *Memorias del Instituto Los Manantiales*, para conmemorar el 50 aniversario del centro, cuyo enlace está disponible en: <https://ieslosmanantiales.es/direccion-del-centro/presentacion-del-libro-memorias-del-instituto-los-manantiales/>. Cabe mencionar que, en 1988, solo cuatro años después de la inauguración del centro, Torremolinos, hasta entonces barriada de Málaga, consiguió establecerse como municipio independiente, no sin generar cierta inestabilidad económica de la capital durante los años siguientes.

¹⁰⁶ Lamento no poder ofrecer el nombre de este tercer socio, compañero de instituto, de pura desmemoria. Lo encontré hace unos meses un par de veces por Málaga, y una de ellas iba con su hija adolescente. Según Paco Vílchez, vendió sus acciones a Carlos Pérez y José Fernández.

¹⁰⁷ Abro esta nota independiente para agradecer a Paco Vílchez, además de haberme refrescado la memoria para estos párrafos, su generosa y desinteresada presencia como *stage manager* (mánager de sala) en las sesiones de los laboratorios Claroscuros ‘Músicas y Rebeldes’ y ‘Geografías y Márgenes’ que se celebraron en diciembre de 2023 en el Palacio de Congresos de Torremolinos.

12.3.3. Discoteca Piper's Monsterdisco

La *macrodiscoteca* Piper's de Torremolinos ofrecía diariamente dos sesiones, una de tarde para menores de edad, y otra de noche para mayores. Piper's estaba situada en la mediación de la Avenida Palma de Mallorca, vía hoy peatonalizada en su tramo central. En los años 1980 y hasta mediados de 1990, la Piper's fue abanderada de los lugares de copas más concurridos y modernos de la Costa del Sol. Se trataba de un gran local sótano, con al menos siete u ocho pistas diferentes de baile, con decoración y música personalizada en cada una de ellas. La sesión de tarde empezaba a las cuatro y concluía un poco antes de las diez de la noche, y estaba exclusivamente reservada a público de edades comprendidas entre los catorce a los dieciocho años. Por supuesto, no se permitía absolutamente la entrada a padres y madres preocupados, que lo intentaban de cuando en cuando. Gracias a este veto inalterable, los progenitores quedaban tranquilizados y los chavales también, quienes apreciábamos la política de la dirección del local como un gesto de complicidad y de respeto a nuestras ansias de independencia. Como ya he dicho, Piper's Monsterdisco fue el punto semanal de encuentro de la mayoría de los estudiantes de secundaria del legendario Instituto de Enseñanza Mixto Torremolinos. No era el único público joven que acudía, pero creo que los estudiantes del instituto éramos los más asiduos. La mayoría de los temas musicales que sonaban eran disco y pop comerciales en inglés, y existía una cierta clasificación de estilos según las distintas pistas de baile. También se acostumbraba a introducir a primera hora en la primera sesión estilos más minoritarios como el *mod* británico. En aquella época no solo la Movida madrileña existió, aunque haya sido la más trabajada por la investigación. Ya he explicado con algo más de profundidad que, más que una sola Movida, existieron varias diferentes, incluso en Madrid, y que este fenómeno sucedió en cada provincia española (González, 2022: 65-83).

En Andalucía, desde mediados de los años 1970, se produjo una absorción muy particular de las músicas anglosajonas, que penetraron el profundo y afianzado sustrato flamenco popular, dando lugar a las primeras fusiones del flamenco y al rock progresivo. Sin embargo, la música producida por los grupos españoles no sonaba en Piper's, que se dedicaba mayormente, como he dicho, al pop anglosajón comercial. Aproximadamente en el año 1986 ó 1987 se inauguró Party Party, otra discoteca de techo alto, pero mucho más pequeña, que cubrió el nicho de música española dejado por la *macrodiscoteca*. Party Party conoció su auge durante más de cinco o seis años y se encontraba en los sótanos de La Nogalera. Proliferaban en aquella barriada del centro de Torremolinos pequeños locales para público homosexual, que se multiplicaban al ritmo de la avalancha de 'salidas del armario'. Míticos bares de copas del 'ambiente' fueron Contacto, Mi Café, 801, Men, Bavaria o Buddy; y en algunos de ellos las *drag queens* mantenían programaciones permanentes de espectáculos (González, 2022: 83). En este punto quisiera hacer un añadido en referencia a la mezcla, pero también a la separación de ambientes en el tramo final de la Movida, que nos pilló siendo adolescentes. Sin óbice de que los surgentes locales de todo tipo se situaran físicamente en el mismo espacio, la división de atmósferas y clientes era rotunda. Mientras la discoteca Piper's aglomeraba a un muy variado público estudiantil y juvenil de clase media a

media-alta, la discoteca Party Party, donde –insisto– prácticamente solo sonaba música en idioma español, con grupos desde La Unión y Radio Futura hasta los Celtas Cortos, era de la preferencia para jóvenes de clases acomodadas.

Nuestra Suzette nunca llegó a matricularse en el I.E.S. Torremolinos. Cuando volvió de New York en el año 1981 con su hermano para quedarse a vivir de forma definitiva –finalmente sola–, no pudo escolarizarse inmediatamente. Al año siguiente, a la edad de catorce años, la cantante se inscribió en una institución de enseñanza de adultos para obtener su diploma de graduado escolar. Aún faltaban un par de años para la apertura del centro. Para una chica adolescente dos años son un mundo. En su situación, no disponía de recursos suficientes para abordar otro ciclo de estudios y tener que desplazarse hasta Málaga a diario. Al poco tiempo, en 1984, Suzette fue madre, justo el verano anterior a que el I.E.S Torremolinos abriera sus puertas. Desde principios de la década de 1980, en la provincia de Málaga hubo muchos casos de niñas adolescentes que se quedaron embarazadas. Abrieron centros de planificación familiar que atendían especialmente a niñas y parejas de jóvenes, y ofrecían información sobre medios anticonceptivos y preservativos gratis. Cuando en 1988 estalló la crisis del SIDA (Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida), el pánico cundió entre los chicos y chicas que comenzaban precozmente sus relaciones sexuales. Los centros de planificación familiar reforzaron su trabajo de prevención sobre contagios de la enfermedad. Creo que a finales de aquel decenio disminuyó algo la proporción de adolescentes que se quedaban embarazadas. Aunque Suzette no llegó a pasar por el instituto, a lo largo de su trayectoria profesional, ha conocido y trabajado prácticamente con todos los artistas que pasaron por sus aulas.

12.3.4. La Nogalera: el ambiente gay y la discoteca pija Party Party

En Andalucía, desde mediados de los años 1970, se produjo una absorción muy particular de las músicas anglosajonas, que penetraron el profundo y afianzado sustrato flamenco popular, dando lugar a las primeras fusiones del flamenco y al rock progresivo. Sin embargo, la música producida por los grupos españoles no sonaba en Piper's, que se dedicaba mayormente, como he dicho, al pop anglosajón comercial. Aproximadamente en el año 1986 ó 1987 se inauguró Party Party, otra discoteca de techo alto, pero mucho más pequeña, que cubrió el nicho de música española dejado por la *macrodiscoteca*.

Party Party conoció su auge durante más de cinco o seis años y se encontraba en los sótanos de La Nogalera. Proliferaban en aquella barriada del centro de Torremolinos pequeños locales para público homosexual, que se multiplicaban al ritmo de la avalancha de 'salidas del armario'. Míticos bares de copas del 'ambiente' fueron Contacto, Mi Café, 801, Men, Bavaria o Buddy; y en algunos de ellos las *drag queens* mantenían programaciones permanentes de espectáculos (González, 2022: 83). En este punto quisiera hacer un añadido en referencia a la mezcolanza, pero también a la separación de ambientes en el tramo final de la Movida, que nos pilló siendo adolescentes.

Sin óbice de que los surgentes locales de todo tipo se situaran físicamente en el mismo espacio, la división de atmósferas y clientes era rotunda. Mientras la

discoteca Piper's aglomeraba a un muy variado público estudiantil y juvenil de clase media a media-alta, la discoteca Party Party, donde –insisto– prácticamente solo sonaba música en idioma español, con grupos desde La Unión y Radio Futura hasta los Celtas Cortos, era de la preferencia para jóvenes de clases acomodadas. Los 'pijos y pijas' se aglutinaban allí, no solo como clase socioeconómica, sino como colectivo con una estética, modos de vida e ideas en general conservadoras. Por aquella segunda mitad de los años 1980 fue cuando se pusieron de moda las sevillanas y las academias de sevillanas. Era raro el local de fiesta o discoteca, que no hiciera sonar un par de ellas en algún momento de la noche para cubrir deseos del eventual público *sevillanero*, mayoritariamente femenino.

De repente, en un mismo espacio imaginariamente arquitectónico e intencionado que articulaba la naturaleza original barrancuda de Torremolinos, y la combinaba con la mención a lo subterráneo de las zonas modernas de las ampliaciones que iban surgiendo a medida que el turismo guiri se hizo de masas, y con el recogimiento del tradicional patio andaluz, o su recuerdo. Pienso, por ejemplo en el mítico Pueblo Blanco, una barriada estereotipada de casitas blancas fruto de una de las reurbanizaciones de los años 60 o 70, engullida por un entorno de grandes edificios de torres de cemento de apartamentos turísticos en colmena vertical, pero que sirvió como escenario de salidas, sociabilidad y compatibilidad que vivimos en nuestra juventud eclética por origen. Creo que muchos hemos pasado por el rechazo a un entorno maravilloso a la vez que monstruoso, y al que sobrevivíamos rodeados de cemento armado y de calles bulliciosas y en ocasiones no tan pacífica. Con el tiempo se ha ido aceptando la interferencia paisajística abrupta sobre el paisaje natural de nuestros bloques de rascacielos, cuyas fechas de construcción han quedado en la memoria colectiva de los locales que los vimos levantarse, un poco anonadados y otro poco maravillados por la mezcolanza, la vida, la mezcolanza... Hoy en día la tendencia es saber encajarlos en el patrimonio colectivo y en nuestro imaginario como seña de identidad, aceptando que la pérdida del paraíso virgen de los años 50 no va a tener reparación, ni está estipulado ni hay leyes concretas sobre propiedad del paraíso, y es ese quizás su talón de Aquiles.

12.4. La sempiterna hostelería de supervivencia en Málaga entre los siglos XX y XXI

No es fácil escapar del omnipresente oficio hostelero de la Costa del Sol, al que hay que agradecer, en honor a la verdad, que no nos comprometía demasiado y nos libraba de estrecheces más agudas y de otros trabajos peores. Al retomar mis estudios, volví a caer en la hostelería y a emplearme como *extra* en todas sus vertientes. Incluso después de haber sostenido mi tesis y obtenido el doctorado en 2016, tuve que trabajar en bares de tapas, ventas de los Montes y pueblos, grandes salones de celebraciones, casas de paella y *pescaíto* frito, asadores de carne, restobares, algunos otros bares de noche de amigos y conocidos, o el Trocadero de la playa de Río Real de Marbella; y cómo no, en la multitudinaria Feria de Málaga en el centro o en las casetas del Real. En esta vuelta al oficio por antonomasia de nuestra costa pude comprobar, no sin cierta aflicción, que, si antes me había sentido en ocasiones discriminada por ser camarera, ahora la discriminación

procedía de los mismos colegas hosteleros, incluso de los mismos jefes, si llegaban a enterarse de que era doctora universitaria. Cuidadosamente yo eludía comentar ni una palabra sobre ello, ni entre compañeros ni a los clientes.

Los y las integrantes de la llamada “generación de la Transición”, nos fuimos acostumbrando a la inestabilidad estructural del mercado profesional andaluz y a sobrevivir, agarrándonos al coraje cubano, que conocimos allá en los años 1990. Ciertamente es que, basculando desde la precariedad de la hostelería de la Costa del Sol, a la precariedad de nuestras nuevas profesiones, académicas y artistas, hemos estado bastante entretenidas....

12.4.1. Discobar Salsa de Málaga, refugio de naufragios juveniles en la década de 1990

Conocí a Suzette Moncrief hace más de treinta años –se dice pronto–, cuando ambas coincidimos poniendo copas en el *discobar* Salsa, en la Plaza de Uncibay de Málaga, haciendo esquina con otro *discobar* de la misma empresa llamado Barsovia. Allí nos hermanamos en nuestra orfandad. Durante los años 1990, el Salsa fue un local singular y muy innovador¹⁰⁸. El Ballet Tropicana de Cuba pasaba largas temporadas en nuestra ciudad; de hecho, fueron aquellas negras bailarinas las que nos enseñaron varias astucias, como mover correctamente el trasero al ritmo latino. En el Salsa existió desde su inauguración una escuela propia de baile, liderada por Pilar Olivares, otra malagueña, quien posteriormente abrió su propia academia de bailes de salón, que aún regenta en Málaga. Junto con su pareja de danza, cada jueves, Pilar daba dos clases, una de nivel iniciación, dedicada a la práctica de los pasos básicos, y otra avanzada para las parejas que ya conseguían elaborar figuras. A mediados de aquella década siguieron llegando artistas y cantantes de salsa y son, y distintos pasos o formaciones de baile como la rueda cubana. Además de músicos profesionales y *amateurs*, que daban sus pequeños conciertos, también se emplearon en el Salsa otros artistas como el humorista, actor y director cinematográfico Alexis Valdés, que recién había concluido sus estudios de interpretación y dirección en la Facultad de Cine del Instituto Superior de arte de La Habana. Tras unos meses en la empresa, Alexis se marchó a Madrid y desde allí prosiguió su carrera en la industria del espectáculo¹⁰⁹. Hubo una época en la que también nos frecuentó (como cliente) el bailar Joaquín Cortés durante un momento álgido de su carrera en la danza, poco antes o poco después de su relación con Naomi Campbell.

A partir del llamado éxodo de Mariel de 1980, cuando Fidel Castro autorizó la salida del país, masivas oleadas de cubanos y cubanas se dirigieron hacia la colonia de Miami, donde la salsa se modernizó y conoció una época de esplendor. Desde la caída de la Unión Soviética en 1991, empezaron a llegar otras oleadas a nuestro país a través de *cartas de invitación*. El gobierno castrista autorizó este recurso, durante la crisis alimentaria y de productos básicos insostenible que tuvo lugar por la pérdida de los beneficios de la exportación de ron y azúcar de caña a la

¹⁰⁸ El Barsovia también ;-)

¹⁰⁹ No he vuelto a ver a Alexis en persona desde aquellos tiempos, pero he podido seguir parte de su trayectoria y filmografía.

desaparecida URSS. Mientras, el gobierno de aquel país fomentaba la construcción de lujosos resorts turísticos que atrajeron a miles de españoles y otros europeos, proporcionando nuevos ingresos. El Salsa de Málaga fue uno de los primeros lugares de España, si no el primero, desde los que se introdujeron definitivamente los estilos latinos en el caudal musical popular nacional peninsular. En aquellos años se abrieron otros muchos establecimientos de ocio que seguían la misma estructura que el local malagueño, ofreciendo uno o varios días a la semana clases gratuitas de salsa y merengue. En los años 1990 proliferó una miríada de academias de baile latino de salón, que sustituyeron la moda de la década anterior del aprendizaje de sevillanas. Desde mi propia experiencia, puedo afirmar que, en un principio, quienes empezábamos a relacionarnos con el baile latino, tuvimos que pasar una primera etapa lidiando por diferenciar el ritmo de la rumba flamenca, con compás en cuatro tiempos, del ritmo de la salsa en compás de seis por ocho. Incluso, en un pequeño grupo de animación que se formó entre los bailarines de salsa, con el que trabajamos a nivel semiprofesional durante un tiempo animando otros locales, llegamos a combinar la salsa con el baile acrobático para componer nuestros *shows*. Ya una vez interiorizado el nuevo compás, las aficionadas de la salsa fuimos capaces de fusionar en ritmo de baile latino con casi cualquier otra música, y empezábamos a integrar movimientos de brazos y ademanes del flamenco. No éramos conscientes de que aquellas eran primeras y espontáneas fases de la fusión entre las músicas latinas y el flamenco y el resto de los estilos que consumíamos en Andalucía. Cuando Diego el Cigala publicó su álbum *Lágrimas Negras* con Bebo Valdés en 2003, esta fusión nos pareció no solo natural, sino que llegaba con bastante retraso respecto a las vivencias musicales que habíamos experimentado en el Salsa a tiempo real.

Al echar la vista atrás, ya con la perspectiva que nos han dado los años, no podemos dejar de maravillarnos de la resiliencia y el espíritu de invictas que desplegábamos cada noche al meternos en aquella barra sinuosa y terriblemente incómoda¹¹⁰. Sacábamos adelante el local en medio de la marabunta apretujada y extasiada que danzaba al unísono durante toda la sesión. Al final de cada jornada de clases de baile, y muchas veces los fines de semana, todo el público del local se ponía a bailar sin excepción como un solo cuerpo, en una coreografía individual que Pilar había ideado como animación. Muchas veces vimos grabar aquellas sesiones a extranjeros y visitantes inopinados sorprendidos por aquella función espontánea. A veces, también, Suzette, negra, y yo, rubia de bote, en pleno paroxismo de aquellas divertidas fiestas nocturnas, muy danzarinas, risueñas y coquetas, nos subíamos a bailar encima de la barra principal como *gogós* espontáneas. Ahora, con sonrisa nostálgica, recordamos la belleza de nuestra juventud y el sexapil que le dábamos

¹¹⁰ La disposición original del local era más cómoda para el servicio, con una amplia barra recta en la planta baja y una planta superior volada para la cabina del dj y los baños, que dejaba libre un pequeño vestíbulo que se atestaba de parejas de baile. Otra pequeña barra cuadrangular estaba dispuesta en el extremo más cercano a la puerta en la planta baja. Al cabo de dos o tres años de su apertura, se realizó una obra en el local que estrechó y alargó la barra principal, dibujando desde entonces una curva y dejando más espacio para el público. La planta alta se redujo en espacio, pero seguíamos llamándola 'la parte de arriba', y la barra secundaria quedó igual. Yo conocí el local original como clienta pero, cuando comencé a trabajar allí, ya se había realizado la obra que describo y que nos obligaba a un control de movimientos que, supongo, nos mantenía físicamente en forma.

a aquel espacio. Salvo por un par de noches en otro local próximo, el *discobar* Salsa fue el primer sitio en el que yo me estrené como *barwoman*, y Suzette fue mi primera maestra en la hostelería.

El encargado del garito, Alberto Guerrero Aguilera, hacía las veces de dj. La música que se pinchaba eran éxitos publicados entre los años 1960 y 1980 de salsa, son cubano, merengue, chachachá, bolero, lambada y cumbia principalmente ¹¹¹. Algunos de los artistas que más sonaron en el local fueron Celia Cruz, Tito Puente, Gilberto Santa Rosa, Ismael Rivera, Joe Arroyo, Jerry Rivera, Willy Chirino, Rubén Blades, la Orquesta Platería, los Van Van, los Buena Vista Social Club, y la Lupe, entre otros muchos ¹¹². Con “Puro Teatro” de la Lupe clausurábamos cada madrugada el garito, no sin brega porque los clientes se resistían. Como Alberto el encargado, no podía salir de la cabina más que unos pocos minutos, y muy puntualmente, nos concedía absoluta potestad para ordenar la inmediata expulsión de cualquier cliente más bebido de la cuenta que se sobrepasara verbalmente –o intentase hacerlo manualmente–, siempre que lo estimásemos oportuno. Solo temíamos que llamar con un gesto a cualquiera de los porteros o guardias de seguridad. Aquella *auctoritas* plenipotenciaria que teníamos las camareras del Salsa para expulsar a los pesados nunca nos fue puesta en duda ni discutida. Las cinco o seis camareras que formamos el equipo de base del local durante los tres años seguidos en que yo trabajé allí, estábamos investidas de este derecho inalienable.

Entre las camareras, algunas han seguido muchos años practicando el baile de salón de forma semiprofesional, incluso durante décadas, y han obtenido premios y menciones, principalmente éste ha sido el caso de Pepa (María José) García Grez y su hermana Jesu (María Jesús), hoy en día psicóloga de un ayuntamiento de la provincia y enfermera del Hospital Clínico Universitario de Málaga, respectivamente. Otras célebres antiguas camareras del Salsa, también hermanas, fueron Gema Caracuel (de nombre artístico), actualmente empresaria del audiovisual y creadora de contenidos para campañas comerciales publicitarias, y Paka Díaz, periodista *freelance*, guionista y escritora, que publica habitualmente en revistas como *Cosmopolitan* y *Woman*, o diarios como *El Español* o *La Vanguardia*. Llegábamos al bar a las diez de la noche para montar la barra y salíamos cuando terminase la fiesta. El horario nocturno como condición permanente es biológicamente más agotador que el diurno, pero echábamos entre cinco y seis horas de trabajo a excepción de fechas especiales como la Navidad¹¹³.

¹¹¹ La bachata no se generalizaría como baile en Andalucía hasta unos veinte años más tarde, cuando se pone de moda este estilo y surgen escuelas en academias y salas de fiesta. Pilar Olivares también nos enseñó el paso básico del foxtrot.

¹¹² Queda pendiente una entrevista al dj del Salsa, Alberto, para otra investigación.

¹¹³ Por lo que tiene de implicaciones de género, quisiera detallar que la contratación era generalmente, intermitente y algunas temporadas las pasábamos al descubierto en lo que a papeles se refiere. Por contextualizar este hecho y en honor a la verdad, cabe indicar que la norma general de la hostelería malagueña y de la Costa del Sol en los años noventa era no dar jamás de alta a sus trabajadoras, y que sobre todo esto ocurría en los locales de servicio nocturno y era bien sabido por los inspectores de trabajo que, lógicamente, salían de copas como todo el mundo. Creo calcular que, en mi vida laboral y en mis cotizaciones en España, estos períodos de camarera o *barwoman* como extra sin contrato deben sumar un vacío de unos seis o siete años completos de los veinte que yo picoteé intermitentemente en el sector hostelero de Málaga

La alegría inherente a la juventud nos ayudaba a superar momentos verdaderamente insoportables, como aquellos meses en que tuvimos que trabajar con el aire acondicionado averiado en un local lleno de humo, antes de la prohibición de fumar en los espacios públicos. Todas teníamos nuestra historia, pero Suzette y yo, llevábamos una larga procesión por dentro. Ambas éramos ya madres a nuestros veinte años, huérfanas, heterosexuales y camareras. A principios de los años 1990 cualquiera de estos factores no apuntaba a que la tómbola de la vida nos fuera a favorecer, y menos si estaban todos acumulados. Claro, tampoco teníamos dinero y vivíamos financieramente *al día*. Visto ahora, con el tiempo, aquel período nos trae recuerdos contradictorios. Por un lado, recordamos esa época como una de las mejores de nuestras vidas, llena de música y de baile. Tuvimos la suerte de dar con gente buena durante los años que vivimos como aves nocturnas, pero intuíamos perfectamente que, en nuestra situación vital, social y familiar, no iba a ser fácil agenciarnos un mejor futuro profesional. Siempre se había dicho que salir de la noche no es fácil, y mucho menos salir de la hostelería. Este sector de servicios de la Costa del Sol ha sido otro tema de discusión tangencial del laboratorio Claroscuros llamado “Geografías y márgenes”, y comporta cuestiones especializadas que elaboraré en la edición de los siguientes volúmenes de esta trilogía.

12.4.2. Discoteca Kantora Kopas de Fuengirola, una digresión medio flamenca en los años 2000

A principios de la década de 2000, Suzette y yo volvimos a coincidir en la discoteca Kantora Kopas, que fundaron Isabel Pantoja y su familia en Fuengirola, uno o dos años después de la apertura del restaurante Cantora. En un primer momento solo estaba previsto que aquella discoteca funcionase durante los veranos, ya que era una pista al aire libre. Aquella primera inauguración la prepararon Diego Gómez, el novio *exbaloncestista* en ese momento de la tonadillera, y Juani Pantoja, su hermano guitarrista. Suzette y yo cubrimos la barra principal del garito durante la temporada de verano hasta su cierre. Dos veranos más tarde se volvería a abrir aquella discoteca, pero la segunda inauguración la preparé yo junto con Juani Pantoja, y nos encargamos de las obras para el cierre acústico del local, una cubierta, una doble puerta y la instalación del aire acondicionado. Yo me encargué de conseguir los permisos del ayuntamiento de Fuengirola, contratar al personal y a los proveedores, programar las actuaciones, etc. Aquella vez que fui encargada de Kantora Kopas ya no fue tan divertido. Isabel había cambiado de novio y ahora los negocios de la familia los controlaba Julián Muñoz, siendo alcalde de Marbella; y en medio de los preparativos se fraguó el caso Malaya... Pero esa es otra historia, y no tengo yo mayor conocimiento de sus detalles que cualquiera. Lo que sí agradezco a la familia Pantoja es la discreción con la que me ha tratado.

Por no molestarles mucho con cálculos más precisos, en aquellos años, yo primero y al poco Suzette, sumamos un hijo más cada una de otro padre o matrimonio diferente, y ahí nos plantamos en lo que a materia reproductiva se

y la Costa del Sol, incluidas dos de nuestras ciudades más pobladas, Antequera y Marbella. La mayoría de aquellos locales y discotecas han desaparecido ya, y de algunos recordamos a duras penas sus nombres.

refiere. Creo que esa constricción fue un acto de madurez que nos impusimos a nosotras mismas. De nuevo solteras, de antiguas compañeras de barra nos convertimos en comadres. Debe ser cierto lo de que la vida es sueño, y a partir de entonces se nos fueron alineando los astros... por fin. Nuestra artista comenzó a consolidar su proyecto musical de forma profesional como cantante y como productora y mánager de espectáculos, y yo pude volver a retomar mi licenciatura de historia después de quince años; justo dos antes de la extinción definitiva de los planes de estudio anteriores a Bolonia¹¹⁴.

Y ya que me han dado el permiso de explayarme en anécdotas, la otra que quería contar, reafirma el tejido de serendipias de contactos, ligas, casualidades del que he disfrutado y del que he formado parte durante las cuatro décadas de mi vida que he pasado allí, antes de decidirme por situar mi domicilio definitivo en este exilio cercano y conocido de Burdeos. Y cito yo en estos libros algunos de los que conozco o con los que más trato, de esta generación artística en la que me parece hemos trabajado como si fuera lo más natural hacerlo, pero a la que no hemos sabido dar todo el cuerpo y la entidad que se merece para la investigación y para la historia culturales. En fin, simplemente les confío que nuestro colaborador y amigo, nuestro bueno y querido punk Rafatal, quien puede dar testimonio continuo y minucioso de la intrahistoria de la Costa de Málaga y su provincia, estuvo también presente como invitado en la segunda inauguración de la discoteca Cantora Kopas de Fuengirola en el año 2003, si recuerdo bien, y vivió y animó la fiesta como nadie desde el principio hasta el fin con varias de sus amistades. Más tarde me contó que también llegó a conocer a Isabel Pantoja en uno de sus conciertos, y que tuvo la gentileza de nombrarme como contacto de unión en aquella segunda inauguración a la que la interesada no llegó a asistir, aunque sí otros miembros de la familia de la tonadillera. En fin, por cuestiones inexplicables del destino, de múltiples maneras nuestro tejido de nutrientes integraba el folklore andaluz con la modernidad extranjera, y crecimos adaptándonos a todo tipo de clases de gentes y de cosas.

12.5. La gentrificación de Málaga capital y la crisis de 2008

A principios del siglo XXI, los propietarios de inmuebles en Málaga comenzaban a no renovar los contratos de alquiler, o a presionar a los inquilinos más antiguos para que se marchasen, o a dejar morir los edificios. Había comenzado la gentrificación del casco urbano antiguo de la ciudad y un alza nunca antes vista de los precios inmobiliarios en la capital de la provincia y la costa del sol. Este alza resultó catastrófica cuando cayó la economía pocos años después. La entrada de la

¹¹⁴ Dos cursos antes de estos quince años al cabo de los cuales pude retomar mis estudios de Historia, yo había cursado mi máster de marketing por titulaciones propias en sus primeras ediciones, cuando se preveía admitir gentes de la profesión en Málaga en ejercicio profesional, aunque no tuviéramos titulación. Ahí me animaron y cuidaron Benjamín del Alcázar Martínez, Carmina Jambrino Maldonado, Chus Carrasco Santos y todo el equipo de profesores de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales que intervinieron. En mi proceso de decisión de volver a la licenciatura de Historia para terminarla, fue gracias a Sebastián Fernández, profesor y amigo muy querido de Historia Medieval, que en paz descanse, quien me insufló el ánimo necesario para matricularme, y me ayudó con las convalidaciones que tuve que realizar a través de los dos planes de estudios intermediarios que habían pasado hasta casi la desaparición de las licenciaturas.

década de 2010 fue un momento penoso en Andalucía. Desde el año 2000 los sectores de la publicidad, la comunicación, el marketing y la producción de eventos, en los que se habían realizado grandes inversiones, se desfundaron con el mayor aparato, eliminándose una cantidad ingente de puestos de jefatura y dirección en grandes y medianas empresas de la provincia. Asimismo, numerosos puestos de base se suprimieron y muchas pequeñas empresas tuvieron que cerrar. En 2008 comenzaron los despidos masivos, los EREs de empresas grandes y los cierres de las pequeñas en el estallido de la crisis financieras de las hipotecas *subprime*.

Sirvan estos párrafos para recordar que aquella crisis de 2008 no disminuyó transcurridos los cuatro primeros años de su declaración oficial. Muy al contrario, empeoraba y no se le veía el final. El año 2012 fue especialmente duro en nuestra tierra, y un momento crítico de desalojos, ejecuciones hipotecarias y desahucios para muchas familias. Los impagos a los bancos se llevaban por delante las viviendas hipotecadas y hasta las que actuaban como avalistas, en ocasiones propiedad de los padres de jóvenes matrimonios con niños pequeños que perdieron sus hogares. Cabezas de familia, hombres y mujeres, que nunca, antes, habían conocido la situación de paro continuado, habían consumido más que de sobra los dos años de desempleo, e incluso los veintiún meses de la ayuda familiar de cuatrocientos euros posterior que concedía el Estado. Como mecanismo de contención, el gobierno fue poniendo en marcha actuaciones de apertura de comedores escolares gratuitos en los colegios públicos para garantizar el desayuno y el almuerzo a los más pequeños. El omnipresente oficio hostelero de la Costa del Sol también se resintió y cada vez fueron más frecuentes los contratos llamados “fijos-discontinuos”, con los que los grandes hoteles y centros de acogida de turistas se comprometían de forma permanente con su personal solamente durante algunos meses al año. Oficios temporeros en los chiringuitos al borde del mar o en las casetas de la feria de Málaga, conocieron una competencia como nunca vista. En aquel momento, los profesionales que habían quedado desclasados de medios de comunicación o agencias de publicidad y de muchas otras empresas, se lanzaron a competir por este tipo de puestos, en espera de una mejora de su situación. Muchos de los extranjeros, o gentes de otras geografías de la península, que habían sido atraídos por la actividad económica en España de los años 1990, regresaron a sus lugares de origen o se marcharon a otros lugares de Europa. Pero hasta después del covid, en 2020, no se pusieron en marcha las ayudas por ingresos mínimos vitales por hijos a cargo.

Dentro de lo que cabe, la Costa del Sol y Málaga sufrieron la crisis económica que comenzó en 2008 de manera menos aguda que las provincias del interior de Andalucía, que no contaban con el recurso del turismo. Si bien la temporalidad de la hostelería no ofrecía garantías profesionales en general, libró a las gentes de estrecheces más agudas. Con el tiempo, parece que la inestabilidad de los artistas y los jóvenes investigadores andaluces se ha convertido en estructural.

Pero como tengo la ocasión de escribir todavía, aunque sea en modo estertor, y no pueda volver a hacerlo en la vida, y aun sabiendo que tal vez lo que escribo o haya escrito no haya interesado ni interese a cualquiera, pues quiero aprovechar una

oportunidad tal vez irrepetible de realizar una narrativa personal del psico-espacio que ha constituido el medio y el entorno de mi nacimiento, infancia, adolescencia y juventud.

12.6. Descubrimientos universitarios de la historia medieval y contemporánea local

Este epígrafe lo escribo como homenaje a la memoria de nuestro muy querido y prematuramente desaparecido profesor Sebastián Fernández López, historiador y arqueólogo de la Edad Media de la Universidad de Málaga, cuya figura fue decisiva en mi trayectoria académica y personal durante mi vuelta a los estudios universitarios de la licenciatura de Historia a partir de 2007. Especialista en fortalezas medievales de Andalucía y doctor con una tesis novedosa que fue el primer exhaustivo catálogo de las fortalezas medievales malagueñas¹¹⁵. Sebastián combinaba el rigor intelectual con un humor constante y una extraordinaria capacidad para generar cercanía, rasgos que marcaron profundamente a quienes fuimos sus alumnas y alumnos. Hombre de praxis y, como buen arqueólogo, amante de la logística y de la albañilería –como nos atrevíamos a bromear–, fue él quien se atrevió a emprender las grandes y complejas reformas que necesitaba la Facultad de Filosofía y Letras y que ningún otro decano había osado emprender desde su construcción en los años 1980.

Cuando yo retomé la licenciatura de Historia, siendo ya madre divorciada con dos hijos a cargo, Sebastián me orientó con generosidad y eficacia en los complejos procesos de convalidación derivados de los cambios de planes de estudio, animándome a finalizar la carrera que había comenzado años atrás. En aquel momento, su papel fue fundamental para que pudiera estabilizar mi itinerario académico en un contexto vital marcado por la precariedad laboral y las responsabilidades familiares, que compatibilizaba con trabajos en la hostelería, como ya he relatado en otros capítulos de esta trilogía.

El carácter de Sebastián combinaba magistralmente comprensión y firmeza, virtudes que lo convertían en un ser muy querido por sus próximos y todos quienes lo conocían. Lo comprobé durante el curso 2009–2010, cuando disfruté de una beca de colaboración en el Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, cuyo trabajo exigía largas horas de dedicación técnica en solitario. Ante mi práctica de acceder al seminario en horario nocturno para poder conciliar tareas académicas y familiares, Sebastián, entonces decano y responsable de la seguridad del conjunto de edificios de la Facultad de Filosofía y Letras, un buen día, me prohibió de forma tajante continuar haciéndolo. Sorprendida acepté su decisión sin réplica por el gran respeto que le tenía, aunque nunca comprendí del todo sus motivos, ni él me los informó.

¹¹⁵ FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sebastián (1987) *Catalogación y estudio de las fortalezas medievales de Málaga y su territorio*, tesis doctoral, dirigida por José Enrique López de Coca Castañer; reseña disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=164524> [última consulta 06-01-2026]

Aquella severidad puntual no empañó, sin embargo, nuestra confianza posterior: pasado el momento de tensión, su actitud volvió a ser la de un mentor cercano, sin reproches ni consecuencias, y años después fue él mismo quien me informó de la posibilidad de solicitar una plaza económica en la residencia universitaria para mi hijo mayor, Aitor, que no terminaba de salir de la adolescencia, lo que supuso un alivio decisivo para nuestra situación doméstica y el período final de redacción de mi tesis doctoral.

Sebastián fue también una figura afectivamente significativa para mis hijos, a quienes en numerosas ocasiones debía llevar a sus clases, que lo dibujaban mientras él explicaba episodios de la historia medieval de al-Ándalus y de los reinos cristianos, y luego le regalaban sus representaciones insólitas, rodeándolo de castillos imaginarios. Entre las muchas anécdotas que contaba frecuentemente en la cafetería de la facultad en contextos festivos como las vísperas de las vacaciones de navidad, solía recordar con humor que yo había sido la primera alumna a la que expulsó de clase en sus inicios como docente, y que yo fui la alumna más rebelde de sus tiempos jóvenes como profesor, antes de que nuestra relación nos uniese en una liga de respeto mutuo.

Más allá del ámbito académico, su vida quedó marcada por la tragedia del accidente de tráfico ocurrido el 10 de julio de 2000, en el que falleció el ciclista Ricardo Otxoa y resultó gravemente herido su hermano gemelo Xavier. Aquel suceso afectó profundamente a Sebastián, a su familia, y a todos los que lo apreciábamos. Aunque continuó ejerciendo la docencia, redujo de manera significativa su actividad investigadora. A finales de aquella década de principios de siglo, Sebastián Fernández acometió uno de los compromisos más relevantes de su carrera, ya que fue director de las excavaciones de las fosas comunes de la Guerra Civil en el cementerio de San Rafael, en las que participé durante el verano de 2008 como voluntaria. Tras el fallecimiento de Xavier Otxoa en 2018, el impacto emocional pareció reactivarse, y Sebastián sufrió un infarto el 4 de noviembre de 2019 del que no pudo recuperarse¹¹⁶.

En aquel momento yo me encontraba en Francia impartiendo docencia de geografía, cultura y lengua española en la escuela de ingenieros ELISA Aérospace, en una comuna colindante con el aeropuerto de Burdeos, y no tuve conocimiento inmediato de su fallecimiento. Supe de ello meses después, cuando fui a intentar localizarlo para que cotejase con el sello oficial el certificado de participación en aquellas excavaciones, que él mismo me había extendido. Tomé conocimiento de la luctuosa noticia justo antes de entrar en clase, que dediqué en su honor haciendo un rápido recorrido por la historia medieval hispana hasta los Reyes Católicos, explicando a mis alumnos quién había sido aquel maestro.

¹¹⁶ Para una información más detallada, ver la necrológica que le dedicó en 2020, al poco de su fallecimiento, uno de sus amigos y colegas, director del Museo de Nerja, localidad costera y montana de la provincia de Málaga. SALADO ESCAÑO, Juan Bautista (2020) "Sebastián Fernández López. Maestro y mentor de la arqueología urbana malagueña (+4 noviembre 2019)", en Mainake, XXXVIII / 2019-2020 / ppl. 345-371 / ISSN: 0212-078-X; disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8308817> [última consulta 06-01-2026]

En lo personal y en lo académico, Sebastián Fernández López fue una figura providencial para mí y para mis hijos. Su presencia durante mi retorno a la universidad hizo posible que concluyera la licenciatura y atravesara con mayor sostén los años de elaboración de mi tesis doctoral.

12.6.1. De moriscos, repobladores y estudiantes: El castillo de Bentomiz y la Axarquía malagueña en los años 1990

El profesor Fernández López todos los años realizaba una clase práctica a sus alumnos llevando de excursión a sus alumnos al castillo de Bentomiz, deshabitado desde la conquista cristiana, y el año que yo cursé esa asignatura, teníamos el plus de tener al dueño entre nuestros compañeros de clase. Sería el año 1992 ó 1993, y resultó que el padre de Francisco Ángel (Paco) Pareja Pareja, uno de mis compañeros de clase y alumno de Sebastián Fernández López de la asignatura de Historia Medieval de segundo curso de la antigua licenciatura de Geografía e Historia que comencé en la Universidad de Málaga, era uno de los tres propietarios del castillo de Bentomiz¹¹⁷.

Creo recordar que la cita del alumnado con nuestro profesor se realizó en Vélez-Málaga, el pueblo cabeza de comarca. Allí Sebastián nos recogía de la parada del autobús que realizaba la línea interurbana regular desde Málaga capital y, en un todoterreno de la Facultad usado por los arqueólogos, en dos viajes, nos subía por la carreterilla que llevaba a el pueblecito de Arenas, donde compramos entre todos pan cateto, morcillas y chorizos que luego asamos en una fogatilla enfrente de las ruinas del castillo. Mientras asábamos nuestras guarniciones al fuego, y durante y después del almuerzo, Sebastián nos deleitó con una clase magistral sobre fortalezas medievales andalusíes, y sobre las batallas que libraron allí los ejércitos de El Zagal y Muley Hacen, entre ellos y contra los invasores cristianos en tiempos de Boabdil.

De aquellos lotes de tierra no se conservan escrituras ni ningún documento oficial los propietarios pero, por la memoria familiar y la memoria oral del pueblo, intuimos que serían vendidos en la desamortización de Madoz, pues sabemos que ya el tatarabuelo de mi amigo realizó enormes trabajos para limpiar de piedras aquel campo, esparcidas por el derrumbe de parte de la fortaleza. Intuimos también que aquellos terrenos habrían llegado al siglo XIX siendo tierras comunales, o propios del ayuntamiento del pueblo de Arenas, o propiedad del ejército o del Estado. Si nuestros cálculos e intuiciones son correctos, estos documentos de desamortización deben conservarse en el AGA (Archivo General de la

¹¹⁷ Una gran verdad es que la realidad supera la ficción, y en relación con las numerosas serendipias que tejieron el proyecto Claroscuros en torno a las relaciones personales que conforman la generación artístico-cultural malagueña de los nacidos en los últimos años de la dictadura de Franco y primeros de la Transición, está el hecho de que el estudiante de historia Paco Pareja Pareja, cuyo padre era propietario del castillo de Bentomiz cuando lo visitamos en los años 1990, se convirtiera más tarde en jefe de estudios del Instituto histórico de Málaga, el I.E.S. Vicente Espinel, conocido popularmente como "Instituto Gaona", quien es coautor del capítulo inserto en este libro sobre la historia del edificio, titulado "Gaona, el edificio invisible", firmado también por Víctor Heredia y Rafael Maldonado.

Administración), sito actualmente en Alcalá de Henares, y tal vez quede también algún registro notarial en la provincia, si es que no haya desaparecido en una de las muchas pérdidas documentales de las que ha sufrido nuestra Málaga querida.

El año siguiente, quizás en 1994, Paco Pareja, el heredero del castillo, realizó un trabajo para la asignatura de Historia Moderna sobre los asentamientos de repobladores cristianos de Arenas y Bentomiz, que yo le estuve mecanografiando por unas pesetas. Gracias a aquella labor estudiantil tuve la ocasión de leer atentamente las transcripciones de los documentos originales del Libro de Apeo y Repartimiento de Arenas (1572), un pueblecito de origen andalusí de la comarca de Vélez-Málaga, en la cota de altura atribuida a poblamiento musulmán –o incluso ancestral– entre los 400 y los 600 metros por encima del nivel del mar, donde surgen –o surgían– los manantiales de la sierra. Arenas alberga los restos del Castillo de Bentomiz, fortaleza andalusí principal de la comarca, al este de la capital de Málaga (Pareja; Perdigüero, 1999). La fortaleza de Bentomiz quedó deshabitada tras la conquista castellana en 1487 y las alquerías¹¹⁸ de su sierra sufrieron la expulsión de gran parte de su población tras la rebelión morisca de 1568.

En aquella llamada guerra de las Alpujarras participaron también los antiguos habitantes moriscos de la provincia de Málaga, aunque se hable menos de ellos que de los más investigados de la parte de Granada, a quienes se dedicó en profundidad el historiador Domínguez Ortiz. Finalizado el conflicto, los derrotados fueron conducidos hacia el Valle del Guadalquivir y Extremadura, mientras que comenzó la llegada a la Axarquía malagueña de repobladores mayoritariamente andaluces de los reinos de Jaén, Córdoba y Sevilla. De hecho, el apellido Pareja, frecuente en las sierras penibéticas de la Axarquía de la provincia de Málaga tiene su origen en las ‘parejas’ de repobladores a los que se otorgaron aquellas tierras de las que se habían expulsado hacía varias décadas a los moriscos expulsados. Los repobladores llegaron principalmente de Santiago de Calatrava, en la provincia de Jaén. La familia de mi amigo Paco Pareja llevaba en el pueblo el apodo de ‘Los Bonitos’, por ser todos ellos muy rubios y de ojos azules.

Hace cuestión de un par de años, en la primavera de 2023, mi buen amigo Paco Pareja, heredero de la musulmana fortaleza, vendió por un muy módico precio su lote de tierras de almendros de flores rosa y olivos de aceite dulce que solo crecen alrededor del castillo al ayuntamiento de Arenas. El propietario, más por vocación histórica que por afán crematístico, tomó esta decisión en pro de favorecer a largo plazo la protección, restauración y explotación turística del bien histórico-patrimonial, cuyo coste solo podrá ser asumido institucionalmente, si es que el ayuntamiento de este pequeño pueblito de la sierra malagueña consigue la propiedad de los otros dos lotes de tierra en los que se reparten las ruinas del castillo¹¹⁹.

Y de nuevo, como en un círculo eterno, la geografía, la arquitectura, la arqueología, la historia y la vida misma se entrelazan en liga indeleble con la música popular

¹¹⁸ Alquerías: aldeas o caseríos.

¹¹⁹ Ver: <https://www.diariosur.es/axarquia/arenas-adquiere-tercio-terrenos-castillo-bentomiz-siglo-20230402202425-nt.html> [última consulta 20 de enero 2025]

española, a la que dedicamos por entero el Primer Volumen de esta Trilogía Claroscuros del arte popular contemporáneo español¹²⁰, y en particular con el capítulo que dediqué al flamenco y a sus fusiones sucesivas al final de dicho volumen¹²¹.

12.6.2. Nuestra memoria histórica y las excavaciones de las fosas comunes del cementerio de San Rafael (2006-2008)

En el tiempo en que retomé la licenciatura de Historia, gracias a los buenos consejos de nuestro profesor Sebastián Fernández, éste emprendía un hito de su vida como investigador y titular de la Universidad de Málaga: las excavaciones de las fosas comunes que yacían bajo el llamado cementerio de San Rafael. La proposición no de Ley de Memoria Histórica de España relativa a la guerra civil fue realizada entre los años 2001 y 2002 inmersa en arduos debates previos y posteriores, sociales, mediáticos y legales. Dicha ley fue aprobada por el Congreso de los Diputados en el año 2007, consolidándose y publicándose, y entrando en vigor su ampliación en el Boletín Oficial del Estado con referencia BOE-A-2007-22296. La exhumación de los restos de aproximadamente 3000 personas capturadas y ejecutadas en aquel lugar del borde oeste del actual casco urbano de la ciudad de Málaga, se llevaron a cabo mediante convenio de colaboración entre la Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía, el Ayuntamiento de Málaga, la Universidad de Málaga y la Asociación contra el silencio y el olvido y por la recuperación de la memoria histórica de Málaga.

La exhumación de los restos de los cuerpos arrojados en varias fosas comunes fue realizada bajo una estricta metodología arqueológica, documentando cada estrato y cada cuerpo en el lugar de la extracción fotográficamente. Según me contó el propio Sebastián Fernández, al ser técnicamente unas excavaciones arqueológicas de la Edad Contemporánea, dicha tarea fue propuesta a varios profesores de esta especialidad, quienes declinaron la oferta por lo controvertido del asunto. Solamente nuestro profesor de historia medieval aceptó el encargo y actuó como director del procedimiento sobre el yacimiento. El hijo primogénito de Sebastián Fernández, Andrés Fernández Martín, se hizo cargo oficialmente de la presentación de los resultados de investigación, que ha publicado en numerosos libros y artículos a lo largo de las décadas que siguieron, contrastando las evidencias arqueológicas con los registros documentales que su grupo de investigación recopiló en diferentes archivos históricos institucionales, además de las fuentes orales que se recogieron de las propias familias de los fusilados¹²².

¹²⁰ GONZÁLEZ JURADO, Deborah (ed.) (2025a) *Progresiones rizomáticas y música popular española contemporánea: Proyecto Claroscuros Trilogía Volumen 1 de 3*, UMA Editorial; disponible en: <https://monografias.uma.es/index.php/mumaed/catalog/book/222> [última consulta 06-01-2026]

¹²¹ GONZÁLEZ JURADO, Deborah (2025) "Ensayo experimental. Flamenco canónico y flamenco progresivo en el siglo XXI", en GONZÁLEZ JURADO, Deborah (2025) *íbid.*; disponible en: <https://doi.org/10.24310/mumaedmumaed.222125> [última consulta 06-01-2026]

¹²² Como ejemplo del trabajo de este arqueólogo, puede leerse el siguiente artículo que expone de forma general el proceso. FERNÁNDEZ MARTÍN, Andrés (2012) "Los trabajos en las fosas comunes del Cementerio de San Rafael (Málaga): metodología arqueológica y fuentes

Las excavaciones comenzaron en octubre de 2006 y se dieron por concluidas tres años después, en octubre de 2009. Habiendo yo retomado mis estudios de la licenciatura de Historia el curso 2007-2008, Sebastián Fernández me propuso participar en ellas como voluntaria, al igual que numerosos alumnos de nuestra facultad, que ya estaban enrolados. Así, durante el verano de 2008, comencé a asistir a las jornadas de trabajo. Dada la abundante documentación sobre aquella operación, y puesto que mi intención aquí es conjugar las geografías de mi provincia de nacimiento con algunas de mis memorias personales en relación al espacio vivido, solo pretendo aquí dejar testimonio de las profundas impresiones psicológicas que aquella experiencia dejó en mí. Seguramente, poco o nada se haya escrito con este objetivo y tal vez por ello pudiera ser que algún día este humilde testimonio aporte algún valor complementario; tal vez.

Debo reconocer que, cuando acepté la propuesta de participación de mi profesor tras hondas hesitaciones, mi mayor reticencia residía en mi capacidad para soportar psicológicamente el descubrimiento de aquel horror en directo y en primera persona. Varios días antes de comenzar estuve invadida por una incomodidad muy molesta. Pasé varias noches sin dormir pensando si no sería un sacrilegio aquella exhumación de los desdichados ejecutados y ejecutadas. No siempre he creído en Dios, pero creo que el aquel tiempo ya había recuperado mi fe en la existencia de una inteligencia superior, una vez que habiendo tocado fondo en una de las etapas más difíciles de mi vida durante mi separación conyugal a principios de los años 2000, cuando testigo de mi desesperación, mi hijo primogénito Aitor, con su dulce voccecita y su amor y devoción ilimitados, me había instado a rezar y me había recordado la oración del Padre Nuestro, de la que mi memoria apenas conservaba algunos fragmentos dispersos, tras más de dos décadas de negación contumaz. Creo que fuera precisamente gracias a haber recobrado la fe que me armé de valor y, más por lealtad a Sebastián que por curiosidad científica, debo reconocerlo, acudí a la cita el día previsto. La noche antes de mi estreno como arqueóloga diletante recordé que tenía guardada una crucecita de Lorena de oro de mi madre que rebusqué y me colgué del cuello. Reconozco que, muy irracionalmente, sentía una especie de pánico como ancestral al hecho de enfrentarme físicamente a aquellos muertos en sus indignas sepulturas tanto tiempo olvidadas.

En mis angustias y pesadillas nocturnas se me aparecían los espíritus de aquellos fenecidos atormentados por el dolor y la injusticia. Cuál no sería mi sorpresa cuando, desde las primeras horas que pasé en aquel macabro yacimiento, espátula y pincel en mano, la sensación predominante que me inundó el alma fue una calma alegre y un sentimiento de estar formando parte de una justicia tanto tiempo negada. Dudaba de que quizás tal vez estuviera escuchando mi fantasía, pero el cuerpo me confirmaba desde su arraigo a la vida, el pensamiento de que los

documentales”, en *ARCH-E, Revista Andaluza de Archivos*, pp. 177 y ss., disponible en: <https://www.aratispi.com/wp-content/uploads/2014/01/Los-trabajos-en-San-Rafael-Malaga.pdf> [última consulta 11-01-2026]

espíritus de aquellos muertos estaban agradeciendo que los estuviéramos liberando. Ojalá que por fin descansasen en paz.

Cuando llegué a la excavación, con otros varios alumnos, ya habían sido prácticamente finalizados los trabajos en las tres fosas mayores, que albergaban la mayoría de los cuerpos fusilados del año 1937 de la caída de Málaga. La impresión de las explicaciones que nos dio Sebastián en nuestro primer recorrido del camposanto es difícil de describir. Delante de la gran fosa rectangular, cuya altura superaba más de un piso y medio o dos de un edificio de viviendas, se erguía todavía el muro del antiguo camposanto a menos de medio metro del borde con los impactos de las balas que no habían llegado a su destino durante las ejecuciones. Según su relato, en primer término se recibía en una oficinilla cercana, que todavía se conservó con su puerta de entrada y su ventanuco de tablas toscas de madera con pintura gris descascarillada. En aquel lugar se registraba los nombres y apellidos de los ingresados a aquel campo de exterminio.

Los prisioneros y prisioneras habían llegado amarrados en reatas desde los diferentes pueblos y comarcas de Málaga que habían opuesto resistencia al ejército del Alzamiento. Al parecer, las listas de recepción que se habían podido recuperar eran exigüas en comparación a los arrestados y desaparecidos. La hipótesis de Sebastián Fernández era que muchos de ellos habían sido sacados de las reatas y ejecutados por el camino.

Como prueba testimonial directa de ello, aunque no sé si llegué a comentárselo al un artista malagueño amigo mío, dibujante y creador de cómics llamado Benito Lozano Rey, más conocido como Belore y por ser el autor de *Lolita*, tebeo erótico bastante patriarcal –dicho sea de paso– que fue publicado entre las décadas de 1980 y 1990 en las revistas *El Víbora* y *Kiss Cómix* de la desaparecida y añorada editorial La Cúpula. Belore vivió toda su vida en la barriada Nueva Málaga de la capital, y nos dejó hace ya casi quince años, pero contaba que cuando era niño y jugaba con sus amigos en el llamado Arroyo del Cuarto, donde ahora está el Parque del Norte, en la zona que quedaba no construida de chabolas en aquellos tiempos; contaba Belore, digo que, no pocas veces, escarbando en el lecho del riachuelo encontraban calaveras y huesos humanos. Y seguramente aquellos huesos y cráneos habrían pertenecido a los desdichados que ni siquiera llegaron al punto de exterminio de San Rafael.

A mí me asignaron una plaza en una pequeña fosa de mediados de los años 1940. La guerra ya había terminado, pero el estrato guardaba los cuerpos de los muertos por el gran tifus que asoló la ciudad en el período inmediato posterior al conflicto. Mi extraña sensibilidad me decía que había sido la inmensa tristeza colectiva la que había desatado aquella mortal enfermedad. La inmensa tristeza, el miedo y el silencio, seguramente.

Mi propia familia, siempre lo he dicho en honor a la verdad y como tributo a una verdadera recuperación de la memoria histórica, está compuesta de ambos extremos, fascistas y anarquistas revolucionarios. En algunos otros escritos que he publicado hablo más extensamente de ello, y en una investigación que tengo

empezada, pero no sé cuándo podré terminar, me dedico más exhaustivamente a mi rama materna, descendiente de mi bisabuelo el anarquista de la CNT del barrio de Triana y luego de Alhaurín de la Torre, y esparcida en diáspora por medio mundo “desarrollado”; como de libro. En aquellas fosas comunes y hasta que finalicé mi participación en la excavación transitó un proceso interno difícil de explicar, entre rabia y rechazo. ¿Cómo era posible que siendo natural de Málaga, a mis treinta y cinco o treinta y seis años, viviendo en aquel momento a dos barrios de distancia del macabro cementerio, nunca, jamás, antes, hubiera escuchado hablar de aquella monstruosidad, de aquel horror? Confieso que en aquel entonces terminé de perder la poca fe que tenía a aquellas alturas en el sistema democrático andaluz, español, mundial. ¿Cómo habíamos podido crecer de aquella manera, ignorantes de lo que enterraba nuestro subsuelo? ¿Cómo habría yo podido creer en algún momento algunos de los exiguos, fugaces y escapistas comentarios que circulaban en mi dividida familia? Que si tantos unos como otros, que si todos cometieron crímenes... Aquellos comentarios, comprendí, no solo los había escuchado entre los miembros mayores de mi familia, sino durante toda mi infancia, en mi barrio, mis colegios e instituto. Una capa de muertos, una capa de cal, una capa de arena; una capa de muertos una capa de cal y una capa de arena...

Que yo sepa, hasta ahora, no se han hallado, que yo sepa, esas enormes fosas de fusilados por los revolucionarios. Bien sé yo que mi bisabuelo el anarquista, Diego Martín Luque, muy moreno, bajito y de ojos azules, que curaba con las manos a quien se lo pedía e incluso a los caballos, conocido como Monsieur Malaga, nacido en el barrio malagueño de la Trinidad, que fue cabecilla de milicianas en Alhaurín de la Torre. Luego, en Francia, formó una familia paralela con otra revolucionaria y su anterior marido, y a pesar de todo mandó llegar a mi bisabuela con los cinco hijos pequeños que habían quedado en Málaga a pasar la guerra y la posguerra solos, y la flechó de muerte del disgusto cuando la llevó a presentarla a su nueva compañera nada más llegar a Bassens, comuna de Burdeos donde nacería mi madre más tarde. Y qué decir de mi abuelo paterno, Antonio González Trujillo, quien con diecinueve años estaba haciendo la mili con Muñoz Grande en Melilla, y se alistó en la División Azul sin comunicárselo a su familia hasta que iba ya por Valencia. Mi abuelo Antonio, alto y guapo, muy rubio y de ojos azules, y dio a parar caminando al Mar Báltico para luchar contra el comunismo y al poco de llegar le cayó una metralla en la pierna izquierda que lo dejó medio cojo de por vida, y lo enviaron de vuelta a Málaga. Mi abuelo Antonio, que era un pedazo de pan, y que se desvivía siempre por complacer y agradar a todo el mundo, y a guardar silencio, y nunca lo vi enfadarse.

Aquellas fosas y aquellas excavaciones actuaron como revulsivo en algún lugar dentro de mí y de nuevo tuve que atravesar otra crisis de fe, de fe democrática, de fe de justicia, de fe de fe, porque nos habían tomado por tontos y tontas. ¿Qué clase de país nos criaría y nos asestaría aquella cuchillada de conocimiento ya saliendo de la juventud, haciéndonos grandes? Creo que de alguna manera ahí comencé, en espíritu a salir de España, aunque de ella no podamos salir nunca del todo, ni queramos. Nuestra España hipotética, esa España mía, nuestra, madrastra, fantasma, nodriza, indescifrable, paradójica.

No terminamos de asimilar lo que nos sucedió, como colectivo, como nación, como seres humanos, cuando el poder global se nos revela sin disimulos, tan oscuro y abismal como el mismo dios Chronos, aquel que devoraba a sus hijos. Hace apenas unos días están siendo publicados los archivos de Epstein, mientras las nuevas herramientas del control humano como Palantir, recaba nuestros datos a través de las administraciones de nuestros gobiernos nacionales. El mundo se vuelve un lugar inquietante.

12.7. Conclusiones

De alguna manera, tan absurda como desordenada, mi deseo ha sido transmitirles en este texto de tecnología metodológica experimental, la idea general de que la cultura es una exploración permanente. Mucho se vanagloria el espíritu andaluz de vivir plenamente en armonía en nuestro crisol histórico de identidades, razas y culturas del sur de Andalucía, algo que no es ni mucho menos totalmente cierto, o al menos no lo es con la continuidad que deseáramos. No estoy segura de que sea muy profesional, hablando desde los límites decentes del oficio del historiador, hacer lo que aquí he hecho y han leído. No sé si podemos o debemos aplicar nuestra visión transversal contemporánea de los Estudios Culturales tan hondamente en los abismos del tiempo y de los siglos. Evidentemente, la discontinuidad es mucho más fuerte y objetiva que la continuidad en lo que humanamente une la tierra, los hechos y las gentes. Pero a riesgo de estar recreando un revival de recuerdos, datos objetivos e imaginaciones, en lugar de estar produciendo literatura científica estándar, me ha parecido importante experimentar con los espacios geográficos del entorno y sus manifestaciones culturales, o de lo poco que nos ha llegado de ellos a lo largo de los siglos.... De ahí mi ocurrencia de plasmar lo descubierto y lo aprendido con lo vivido.

Tal vez ningún momento de la historia fue mejor que otro, y estemos muy equivocados respecto al enfoque de nuestra percepción colectiva del mundo y del presente, y la vida en la Tierra sea siempre un purgatorio porque estemos en él, inmersos en la falsa creencia de que estamos exentos por estar en la cima de la cadena alimenticia, en la cúspide de las civilizaciones conocidas en el planeta, en el *summun* del conocimiento. Pero la verdad es que no sabemos nada. ¿Se dan cuenta de la cantidad de incógnitas que nos rodean? Pudiéramos estar cada vez más cerca de humanizarnos, o de que el destino de nuestra especie no podrá ser rescatado de nosotros mismos. Nos refugiarnos o nos evadimos, puede ser, en el arte y el disfrute, y en pequeñas y egoístas parcelas de realidad que reservamos para nosotras mismas y ustedes mismos. Así es la vida, corta, sorprendente y rigurosa.

En nombre de todo el Proyecto, su equipo de dirección, y los comités técnico, científico y de organización del Primer Congreso Internacional y Festival Claroscuros y todos los participantes y colaboradores, deseamos que les haya gustado. En la urgencia de las circunstancias del mundo material, hemos necesitado concluir este manuscrito a toda prisa, sin poder detenernos como es debido en perfilar algún modelo estructural o metodología creíble, esperamos al

menos que total o parcialmente les haya gustado compartir con nosotros su tiempo, y les deseamos un Feliz Año Nuevo 2026.

Este libro se comenzó a idear en 2021. El Proyecto Claroscuros organizó en diciembre de 2023 un congreso internacional y festival, que se clausuró con éxito el 15 de diciembre de 2023¹²³. En febrero de 2024 se elaboraron los primeros borradores de los textos de los capítulos que les presentamos. Este último volumen de la Trilogía Claroscuros se terminó de redactar el sábado 31 de enero de 2026, en el Quartier Saint-Pierre, Burdeos (Francia). El manuscrito se volvió a revisar y se corrigió y se añadieron algunos detalles de maquetación, se cerró definitivamente el sábado 7 de febrero de 2026. Hubo de volver a reabrirse para atender las sugerencias de cambios de evaluación de la editorial, y se terminó en Málaga el sábado 30 de mayo de 2026.

¹²³ Canal Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Clausura del Congreso Claroscuros. Enrique Baena, Juan Perles, Deborah González y Cristian Troisi: <https://youtu.be/oAL9OYKumQ4>

13. Sobre las autoras y autores

➤ *Académica invitada*

Profesora Lieve Behiels es doctora en letras por la Universidad de Gante. Es profesora emérita de la Facultad de Letras de la KU Leuven. Ha enseñado clases de historia y literatura española e hispanoamericana, traducción e interpretación. Sus campos de investigación son la literatura española de los siglos XIX y XX, la imagología, la novela gráfica y los estudios históricos de la traducción. Cuenta con numerosas publicaciones en todos estos campos, entre otras, la cuarta serie de *Los Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós: una aproximación temática y narratológica (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2001). También ha traducido varios ensayos y libros al español, entre otros, *De los tiempos turbulentos en los Países Bajos y sobre todo en Gante*. Flandes en vísperas de la Guerra de los Ochenta Años_ de Marcus van Vaernewijck (Valladolid: Ediciones de la Universidad de Valladolid, 2018). Desde 2016, es miembro correspondiente de la Real Academia Española. Una lista completa de sus publicaciones está disponible en: <https://www.arts.kuleuven.be/vict/led...>

★ *Artista invitado* ★

Rafael Robles Gutiérrez ‘Rafatal’ (Málaga, 1977) es Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Málaga. Es guionista, director y productor cinematográfico. Cuenta con más de setenta premios por sus quince películas que se han distribuido en Europa, Latinoamérica, USA y Canadá. Entre su filmografía destaca "Los minutos del silencio" (2009), nueve cortometrajes (experimental, comedias y dramas entre 1997-2020) los documentales "Navajeros, censores y nuevos realizadores" (2018), "Una isla en el desierto" (2021) y "TransUniversal" (2023) con la que cierra su trilogía dedicada a los derechos humanos, el cine y la historia reciente de España. Es colaborador habitual de radio, televisión y prensa escrita. Ha sido docente en CESUR PTA, en el Máster de Dirección Cinematográfica en Schooltraining Málaga, y en el Centro de Estudios Universitarios EADE. Actualmente es profesor en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga y miembro del grupo de investigación "TRANSCOMUNICACIÓN" del SICA. Sus investigaciones y textos publicados se centran en el cine español de la Transición.

Miguel Muñoz Rubio (Madrid, 1959), es un historiador formado en la Universidad Autónoma de Madrid, donde se doctoró y fue profesor entre el 2001 y 2011. Sus principales investigaciones han versado sobre la historia del ferrocarril, en particular sobre Renfe, ocupándose de una amplia gama de cuestiones relacionadas con la economía, la tecnología, la cultura y el movimiento obrero.

Tiene en su haber varias decenas de publicaciones, entre las que cabe destacar «RENFE. Historia del ferrocarril público español» (2026) u *Ochocientos brazos. El movimiento obrero en el ferrocarril durante el franquismo* (2020). Ha sido, asimismo, director de la Biblioteca Ferroviaria y del Archivo Histórico Ferroviario (1998-2010), del Museo del Ferrocarril de Madrid (2010- 2012), y Gerente de Investigación Histórica y Documentación de la FFE (2012-2024). Fue fundador y director de la revista *TST*; vocal de la Comisión Superior Calificadora de Documentos Administrativos (2006-2009); comisario de varias exposiciones; y ha participado en numerosos congresos y seminarios nacionales e internacionales.

Miguel Peña Méndez

Profesor Titular de Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Granada tanto en el Grado como en el Master de Investigación y Producción en Arte. Director del Grupo de investigación “Tradición y modernidad en la cultura artística contemporánea (HUM736)”. Junta de Andalucía. Director de la revista *Papeles de Cultura Contemporánea* centrada en procesos de artificación en el arte contemporáneo. Miembro de la Asociación Cultural Tebeosfera. Últimas publicaciones: (2019) “El cómic negro en España” en *Rueda de Reconocimiento. Huellas del Noir en el comic granadino*. Centro de Cultura Contemporánea/La Madraza. Granada. Pp. 76 93. (2021) “Más allá de la pintura: humor y diseño gráfico” en *Ad Reinhardt en Ad Reinhardt. El arte es el arte y todo lo demás es todo lo demás*. Fundación Juan March. Madrid. (Edición en inglés: *Ad Reinhardt: Art Is Art and Everything Else is Everything Else*). (2021) *Orientalismo made in USA*. Pensamiento, Pintura, Modernidad. Universidad Internacional de la Rioja (UNIR). Logroño. (2022) “Zóbel: el humor y la caricatura” en *Zóbel. El futuro del pasado*. Museo del Prado. Madrid. Pp. 246-253. (Edición en inglés: *Zóbel. The future of the Past*).

Ignacio Belda Mercado (Granada, 1969).

Licenciado en Bellas Artes, diplomado en Arquitectura Técnica y Doctor en Bellas Artes en el programa Dibujo, Diseño y Nuevas Tecnologías. Diseñador gráfico, ilustrador y profesor de Dibujo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad. Entra en contacto con el mundo de la publicidad desde muy joven, experiencia que le sirve para desarrollar técnicas y estilos gráficos diversos. Se forma también en dibujo de estatua, anatómico, retrato, animación y arte digital. Como dibujante ha trabajado en diversos campos relacionados con la ilustración: arqueológica, editorial, publicitaria, técnica, arquitectónica, histórica, retrato, caricatura, cómic, fantasía y ciencia ficción, cómic, animación... Pertenece al grupo HUM 736: Tradición y Modernidad en la Cultura Contemporánea.

María José Márquez Ballesteros y Alberto E. García Moreno son arquitectos por la Universidad de Granada y Doctores por la Universidad de Málaga. Ambos son miembros del Instituto de Investigación Hábitat, Territorio y Digitalización (UMA) y profesores del Departamento de Arte y Arquitectura de esta Universidad.

Ambos investigadores comparten líneas de trabajo en torno al cine y la arquitectura y la relación entre sus procesos creativos, así como al uso de la disciplina cinematográfica como herramienta para el análisis de fenómenos urbanos y arquitectónicos. Esta investigación ha sido reconocida con diversos premios como la XIII Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo (2016), los Premios Málaga de Investigación (2015) o el Premio de Investigación en cine en español (2015) organizado por el Festival de Cine de Málaga. Estas líneas están desarrolladas en diversas publicaciones científicas y llevadas, además, a la docencia que imparten en los Grados y Másteres de la Escuela de Arquitectura de Málaga, donde han compartido la organización de diversos cursos, talleres y seminarios sobre Arquitectura y Cine. El uso del cine -entre otras producciones culturales-, como instrumento para cartografiar la ciudad y explicar los procesos urbanos y turísticos desde un enfoque patrimonial son la base de la ponencia que presentaron en el Primer Congreso Internacional y Festival Claroscuros del Arte popular contemporáneo español, especialmente centrada en el Torremolinos de los años 60 y 70.

Dermis Pérez León es escritora y comisaria independiente radicada entre Berlín y Santiago de Chile.

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana y graduada de maestría en The Center for Curatorial Studies, Bard College, N.Y., cuenta con una carrera sostenida de trabajo desde los años noventa. Ha recibido varios reconocimientos curatoriales y becas de investigación internacionales. Actualmente, cursa el programa de Doctorado en Artes y es candidata a doctora por la Universidad Católica de Chile. Su investigación actual se centra en el estudio del movimiento contracultural durante los años 80 en Santiago de Chile.

Ana Leirós Vilas

Graduada en Sociología, me especializo en el análisis sociocultural y análisis del semiótico de textos. Mis intereses se centran en la investigación de procesos o dinámicas políticas, religiosas o de género en la sociedad actual, así como las corporalidades que las habitan, su origen, producción y reproducción en el contexto social en el que se inscriben. La perspectiva que trato de usar en mis estudios parte de dinámicas que tratan de evitar la violencia epistémica y la explotación del conocimiento extractivista, abogando por una óptica situada, y concienciada con el hecho a estudiar.

Agustín Linares Pedrero

Responsable de comunicación visual del Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Málaga. Artista interactivo, y profesor de Arte Electrónico durante 11 años en la Facultad de Bellas Artes de Málaga, mi tesis versa sobre el "Arte Robótico" "Robotic Art", participación en diversos congresos y ensayos relacionados con el transhumanismo y el posthumanismo. Realiza cursos de electrónica creativa.

Ricardo Urrestarazu Capellán

Doctor en turismo por la Universidad de Málaga. Licenciado en Ciencias Empresariales por la Universidad de Málaga y Licenciado en Ciencias Políticas por la UNED, y Profesor Asociado de Política Económica en la Facultad de Ciencias Económicas la Universidad de Málaga... formación académica y docente, que he ido simultaneado con mi profesión como empleado de una entidad financiera. En mi empresa he ido pasando por todos los puestos disponibles en la red de negocio bancario. En la actualidad soy técnico de un departamento interno. Encuentro sentido a todo este esfuerzo, si consigo ayudar a los demás convirtiéndome en una persona libre para investigar y reflexionar sobre nuestra sociedad; especialmente en el derecho a la vivienda y la genealogía. Este propósito ha guiado mis trabajos de investigación y artículos, varios de ellos publicados en revistas de prestigio, académicas o de divulgación.

Deborah González Jurado

Autora de la monografía *El feminismo natural. Humor y extravagancia en María Jiménez, Brigitte Fontaine y otras divas (1960-2020)*, una historia de la canción popular contemporánea comparada entre divas francesas y españolas de la copla española y la *chanson* francesa de los siglos XX y XXI. En esta obra se examinan divas que han ido generando nuevos arquetipos femeninos a través de la transgresión y otras tácticas variadas. Investigadora principal y creadora inicial del proyecto Claroscuros, durante un contrato de "incorporación de doctores" de la Universidad de Málaga, vigente oficialmente entre 2022 y 2024, y hasta la actualidad de manera oficiosa, prueba de lo cual publicamos este último libro de la Trilogía Claroscuros casi un año y medio después de que yo cesase mi vinculación profesional con la UMA y volviese a Francia, justo en plena crisis política del Hexágono y del Pentágono, entre 2024 y 2025. Efectivamente, ya no queda duda de que no estamos viviendo ya en el período de la historia contemporánea, tal y como se planteó en los libros hasta ahora.

14. Índice de ilustraciones

<i>Ilustración 1. J-C. Forest confrontando su Barbarella y el pop art. Publicidad con la repercusión crítica de Barbarella</i>	49
<i>Ilustración 2. Portadas de las primeras ediciones de Barbarella, Les aventures de Jodelle y de Pravda, la survireuse.</i>	50
<i>Ilustración 3. La bomba ye-yé de Guinovart, El cartel del Crimen de Alcácer y la portada del Calendario 1968 de Estampa Popular de Valencia.</i>	51
<i>Ilustración 4. Páginas de Goody Ramp (Equipo Realidad) y Torpex (Equipo Crónica).</i>	52
<i>Ilustración 5. Evolución gráfica de Enric Sió en sus obras Lavinia 2016 (1967), Nus (1968) y Mis Miedos (1971).</i>	53
<i>Ilustración 6. Páginas de Agar-Agar de Solsona, Wolf de Maroto, Sir Leo de Beá. Los 12 trabajos de Hércules de Calatayud y Nuri Eva de Hernández Palacios.</i>	54
<i>Ilustración 7. Fotografía de la sesión del laboratorio Claroscuros del cómic español en la Facultad (nueva) de Psicología y Logopedia de la Universidad de Málaga.</i>	68
<i>Ilustración 8. Una de las portadas del fanzine Enola Gay.</i>	91
<i>Ilustración 9. Portada del número 2 de Sudacas.</i>	94
<i>Ilustración 10. Portada del número 1 de la revista Matucana.</i>	94
<i>Ilustración 11. El cartel diseñado en 1848 por Josep Morell para conmemorar el centenario del primer ferrocarril peninsular, Barcelona-Mataró. Fue la única obra artística original utilizada durante la Autarquía.</i>	104
<i>Ilustración 12. En el cartel "Su mejor viaje por España en tren" de José Bardasano, autor de una decena de afiches para Renfe, se aprecia la clara influencia de la pintura negra "Asmodea" de Goya.</i>	106
<i>Ilustración 13. En el afiche "Al sol de España en tren", Manuel Prieto utilizó el simbolismo y las nuevas locomotoras de Renfe para promocionar el ferrocarril en el resto de Europa.</i>	107
<i>Ilustración 14. "Papá ven en tren" fue la primera campaña publicitaria audiovisual de Renfe que tuvo un gran impacto social y le proporcionó su premio, el AMPE de plata.</i>	110
<i>Ilustración 15. La utilización de "Figura en una ventana" de Salvador Dalí, en este cartel es, probablemente, el mejor ejemplo de esta técnica publicitaria de "apropiación" artística.</i>	111
<i>Ilustración 16. Cartel de la campaña "Sube", en cuyos dos spots se presentó el tren de alta velocidad con un "cover" compuesto por el "Ave María" de Franz Schubert.</i>	113
<i>Ilustración 17. Cartel del spot "Tarjeta Joven. La revolución está en marcha", donde se utilizó un fragmento original de "Octubre", de Serguéi Eisenstein, para recurrir a la Revolución Rusa como argumento publicitario.</i>	115
<i>Ilustración 18. Prácticas de "sticking" de Cucabomber. Fuente: www.digerible.com</i>	123
<i>Ilustración 19. Prácticas de "sticking" de Cucabomber. Fuente: www.digerible.com</i>	123
<i>Ilustración 20. Prácticas de "sticking" de Cucabomber. Fuente: www.digerible.com</i>	124
<i>Ilustración 21. Cartel del documental del autor y cineasta Rafatal, de su film Una isla en el desierto.</i>	139
<i>Ilustración 22. Fotografía de Rafatal, cortesía del artista</i>	145
<i>Ilustración 23. Hotel Don Miguel con la Sierra Blanca al fondo. Marbella, años 60. Fuente: collage de elaboración propia a partir de la imagen de Michael Reckling.</i>	161
<i>Ilustración 24. Edificios seleccionados en el registro arquitectónico de Torremolinos. Fuente: los autores, 2024.</i>	162
<i>Ilustración 25. Bares, pubs y locales seleccionados en Torremolinos. Fuente: los autores, 2024.</i>	163
<i>Ilustración 26. Análisis y localizaciones de la novela Au revoir Torremolinos (GONZÁLEZ-DORIA, Fernando, Madrid, Alfaguara, 1972. Fuente: los autores, 2024.</i>	164

<i>Ilustración 27. Análisis y localizaciones de la película Una vez al año ser hippy no hace daño (AGUIRRE, Javier, España, Ágata Films, 1968). Fuente: los autores, 2024.</i>	165
<i>Ilustración 28. Análisis y localizaciones de la película Objetivo Bikini (OZORES, Mariano, España. Ízaro Films, 1968). Fuente: los autores, 2024.</i>	166
<i>Ilustración 29. Análisis y localizaciones de la película Días de viejo color (OLEA, Pedro, España, Mota Films, 1967). Fuente: los autores, 2024.</i>	167
<i>Ilustración 30. Registro cinematográfico de Torremolinos. Fuente: los autores, 2024.</i>	168
<i>Ilustración 31. Registro patrimonial de Torremolinos. Fuente: los autores, 2024.</i>	169
<i>Ilustración 32. Tres imágenes de los vocacionales profesores que conservan por amor al arte el patrimonio mueble e inmueble del instituto histórico de Málaga, el IES Vicente Espinel, conocido popularmente como "Instituto Gaona".</i>	192

Nota de la editora: Este libro se terminó definitivamente de componer (eso espero), para enviar a editorial, el 30 de mayo de 2026, en Málaga.

