

TFG

VILLAS PARA LA MEMORIA. BRIGADAS INTERNACIONALES BENICÀSSIM

Presentado por Meritxell Ahicart Centelles
Tutora: Ana Teresa Ortega Aznar

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2015-2016



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Villas para la memoria es un proyecto artístico desarrollado de forma teórico-práctica que versa sobre la memoria histórica. Trata de visibilizar el reducto contemporáneo de un antiguo hospital de las Brigadas Internacionales como vehículo para atender conceptos más amplios como el olvido, el pasado y “los lugares marcados” como metáfora de la huella invisible y el legado silenciado. El medio fotográfico actúa como pilar fundamental del proyecto ya que tanto a nivel concreto como abstracto la fotografía es el campo donde resolver, exponer y materializar estas ideas.

Este proyecto plantea la imagen como catalizador del recuerdo donde reflexiona al respecto de su potencial impacto sobre la memoria. Es en esta apertura donde se consolidan ideas e investigaciones sobre el concepto “tiempo” como algo acrónico, líquido y en constante construcción. Esta propuesta artística se presenta en un foto-libro como formato expositivo donde recoge la serie fotográfica en un objeto único final.

Fotografía, memoria histórica, recuerdo, espacio, Guerra Civil, villas.

SUMMARY AND KEYWORDS

Villas para la memoria is an art project developed theoretical and practical way that deals with historical memory. Try to visualize the contemporary redoubt of an old hospital of the International Brigades as a vehicle to address broader concepts such as forgetting the past and "the marked places" as a metaphor for the invisible footprint and legacy muted. The photographic medium acts as a fundamental pillar of the project as both a concrete level as abstract photography is the field where solve, expose and realize these ideas.

This project raises the image as a catalyst of memories where he reflects about its potential impact on memory. It is in this opening where ideas and research on the concept of "time" as something acronychal, liquid and constantly consolidate construction.

This artistic proposal is presented in a picture-book format as an exhibition which collects photographic series on one final object.

Photography, historical memory, space, Civil War.

AGRADECIMIENTOS

A mi tutora Ana Teresa Ortega Aznar por acompañarme todos estos años y dejarme aprender de ella.

A Guillem Casañ por sus investigaciones sin las que este trabajo no habría sido posible.

A mi familia por los madrugones, las anécdotas y las aventuras... se han dejado la piel apoyándome por lo que les estaré eternamente agradecida.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	6
2. OBJETIVOS.....	7
2.1. Objetivos Generales.....	7
2.2. Objetivos Específicos.....	7
3. METODOLOGÍA.....	8
4. CONTEXO HISTÓRICO-POLÍTICO.....	11
4.1. Las Brigadas Internacionales en el contexto de la Guerra Civil.....	11
4.2. Sanidad en las Brigadas Internacionales.....	11
4.3. El hospital de campaña en la villa de Benicàssim.....	13
4.3.1. <i>Cronología</i>	14
4.3.1.1. Etapa previa al complejo hospitalario.....	14
4.3.1.2. Etapa hospitalaria.....	16
4.3.1.2. Desde el cierre del hospital hasta la fecha.....	19
4.3.2. <i>Escenario cultural</i>	20
4.3.3. <i>Sobre los nombres de las villas y sus significados</i>	21
4.3.4. <i>Destrucción de la memoria y las luchas por el recuerdo</i>	22
5. REFERENTES ARTÍSTICOS.....	25
6. CUERPO DE LA MEMORIA.....	30
6.1 Parte Teórica.....	30
6.1.1. <i>Claves sobre los principios</i>	30
6.1.2. <i>El poder de la imagen fija</i>	30
6.1.3. <i>El acto de fotografiar</i>	32
6.1.4. <i>Visitar espacios para la memoria colectiva</i>	33
6.1.5. <i>Manifiesto sobre los propósitos</i>	36
6.1.6. <i>Justificación teórica de las características formales</i>	39
6.2 Parte Práctica.....	41
6.2.1. <i>Resultados prácticos previos a la toma fotográfica</i>	42
6.2.2. <i>Realización de las fotografías</i>	43
6.2.3. <i>Elaboración del contenedor expositivo: El Foto-Libro</i>	46
7. CONCLUSIÓN.....	48
8. BIBLIOGRAFÍA.....	50
9. ANEXO DE FOTOS: VILLAS PARA LA MEMORIA.....	53

1. INTRODUCCIÓN

La Villa, es el elemento edificativo principal que infunde en el proyecto mediante su símbolo. Este ha permanecido como epicentro desde donde todo gira y emana. Las Villas, situadas a primera línea marítima en el municipio de Benicàssim, han sido territorio de reflexiones e investigaciones fraguadas con motivo de este Trabajo Final de Grado. Durante los años de estudio en el Grado de Bellas artes, recibí una formación metodológica y transdisciplinar gracias al ejemplo de artistas referentes que supusieron un aprendizaje crucial respecto a cómo encaminar correctamente un proyecto en el marco de la memoria histórica como pretende serlo este. El medio central para visibilizar la tarea o cometido de este proyecto, es el medio fotográfico. He centrado mi interés de las últimas asignaturas del Grado en la labor de conocer y estudiar esta rama artística tanto a nivel práctico como teórico. En esta obra he intentado reflejar eso mismo, una perspectiva coherente desde donde trabajar sobre los acontecimientos relacionados con el pasado y el cometido que un fotógrafo, desde el campo artístico, puede accionar hoy. Primero tuve que centrarme específicamente, en cómo visitar un espacio físico con vinculación y calado en los acontecimientos históricos pasados, en este caso fue durante los años de la Guerra Civil. Defiendo la importancia y el compromiso de transitar sobre un espacio como acto político en pro de su visibilización. En este punto era vital preguntarse cómo afrontar el trabajo de forma idónea, seria y respetuosa, en definitiva, cómo sentar las bases. ¿Hay una tónica común entre las estrategias, intenciones y formas de abordar desde la práctica artística temas, símbolos y lugares de este calado? He encontrado respuestas dentro de investigaciones y lecturas de referentes artísticos y teóricos cuyas conclusiones vertebrarían las justificaciones donde se asienta este proyecto. Sobre esta base, la retórica fotográfica, pilar fundamental del trabajo, media y opera para construir la serie y toda la narrativa central simbólica y visual de este relato. En las siguientes páginas podemos encontrar las primeras investigaciones a través de lecturas y de documentos históricos donde la intención primera era conocer de forma más precisa todos los cambios socio-políticos a los que ha estado sometido este lugar bañado por el Mediterráneo. Ese apartado es el inicio del plan metodológico donde aparecerán articulados, como forma de proceder, todos los pasos que interactúan y se intercalan en este recorrido que configura la obra de principio a fin. Tras contextualizar el “marco histórico” se despliega en el “cuerpo de la memoria”, tanto los resultados prácticos de este proceso como las justificaciones teóricas sobre las que está consolidado. Finalmente, reducto de todo ello, concluyo con los resultados que han ido adheridos a este proceso de elaboración del foto-libro impreso, donde encontramos recogido en su interior, todo el recorrido por estas *villas para la memoria*.

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVOS GENERALES

El trabajo está consolidado sobre los siguientes objetivos generales:

- Fotografiar un antiguo complejo de villas donde fue alojado un hospital de campaña de las Brigadas Internacionales.
- Trabajar con la metodología pertinente para visitar espacios físicos con una historia invisible tras ellos.
- Poner de manifiesto los conocimientos adquiridos hasta el momento en el campo de la fotografía técnica y conceptual.
- Ejecutar la técnica de la fotografía en el campo arquitectónico ajustando adecuadamente la perspectiva y las líneas de fuga de la imagen.
- Investigar sobre la sanidad en el contexto de la Guerra Civil Española
- Elaborar un foto-libro con las imágenes y con el contenido de la investigación

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Cabe detallar objetivos específicos los cuales destacan:

- Tomar conciencia mediante un recorrido histórico relacionando los acontecimientos sociopolíticos y los relatos que permanecen en la memoria al margen de estos, fijando en estos últimos el punto de mira en pro de la larga labor de recuperación de la memoria histórica que se lleva haciendo en nuestro país desde hace años.
- Recopilar la información histórica necesaria, tanto fuentes orales como escritas, para conocer el fenómeno estudiado en profundidad, poniendo especial énfasis en los relevantes testimonios silenciados reducto de las realidades más invisibilizadas.
- Profundizar en las bases teóricas de la fotografía de campo.
- Ejercitar en un espacio abierto la capacidad de centrar la mirada en el punto de interés y a saber discriminar lo que carece de ello.
- Realizar trabajo de campo en el uso de cartografías organizativas para facilitar la toma de imágenes.
- Crear relatos visuales que funcionen como hilo conductor con una misma esencia dentro de un conjunto de fotografías formalmente dispares.
- Responder tanto a nivel técnico como de contenido en todo el proceso de diseño e impresión del foto-libro.

3. METODOLOGÍA

En el siguiente apartado trataré de ordenar las fases del trabajo de la forma más concreta posible. Como parte de la morfología pertinente a un proyecto teórico-práctico, ha sido preciso un proceso metodológico donde algunos de los diferentes pasos se han ido desarrollando en paralelo, así mismo, en el apartado práctico de la memoria aparecerán especificados junto a los resultados algunos procesos de la investigación más detallados.

En líneas generales este es un trabajo fotográfico sobre la memoria histórica, por este motivo es necesaria una investigación previa de documentación y búsqueda de fuentes, así como de autores imprescindibles que hayan trabajado con sus obras artísticas en esta línea temática. Este paso ha sido crucial para conocer artistas e historiadores los cuales son referentes para el desarrollo de este trabajo. En esta fase que precedía a la acción fotográfica destaco las investigaciones y reflexiones alrededor del concepto “memoria”, clave para este proyecto.

Todas estas lecturas eran más que necesarias antes de abordar un tema delicado como lo es el de este trabajo ya que sus fuertes connotaciones políticas hoy en día aun generan tensiones y fricciones.

Tras consultar diferentes fuentes consideré agrupar las lecturas en bloques específicos como paso primero o punto de partida:

- Libros, publicaciones y artículos históricos:

Comencé con un recorrido cronológico por los márgenes de las brigadas internacionales, su llegada, cometido o labor, personajes significativos, etc. Todo ello, hechos relevantes para construir coherentemente el marco del proyecto.

Acto seguido fijé la mirada en el motivo central de este trabajo, los hospitales de campaña creados por las Brigadas Internacionales durante la Guerra Civil, y más concretamente el que hubo ubicado en Benicàssim. Fue el libro que publicaron tras las III Jornadas Internacionales de Memoria Histórica¹ el que supuso una ayuda crucial para entender la forma de gestionar la sanidad de los brigadistas, pero si hay que destacar las lecturas de alguien significativo son las del investigador Guillem Casañ, su dedicación al caso concreto de Benicàssim

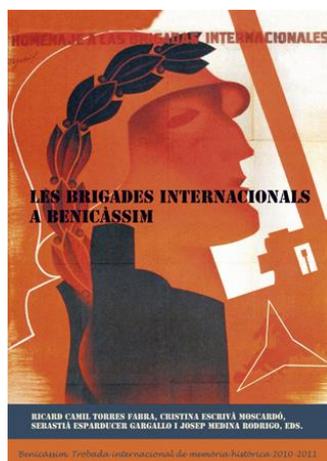
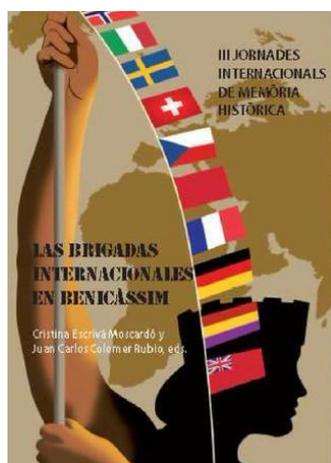


Fig. 1. Portada publicación III Jornadas Internacionales de Memoria Histórica de Juan Carlos Colomer y Cristina Escrivà, 2014.

Fig. 2. Portada publicación I Jornada Internacional de Memoria Histórica de Ricard Camil et al, 2013.

¹ ESCRIVÀ, C.; COLOMER, J.C. (eds.), *Las Brigadas Internacionales en Benicàssim 1937 – 1938: III Jornadas Internacionales de Memoria Histórica*.

nos ha proveído a los demás de un material completamente cohesionado donde sus años en pro de la visibilización y de la reconstrucción de la memoria son encomiables. Ha formado parte en mesas de congresos y sus publicaciones las podemos encontrar en páginas digitales como colaborador puntual y también en medios impresos.

En este contexto también ha sido importante el libro de Miguel A. Hernández-Navarro, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*.

- Lecturas teóricas sobre fotografía

Este apartado se centra directamente en el medio donde se trasmite el discurso, como he comentado anteriormente la fotografía es el pilar del proyecto y aparte de tener en cuenta las cuestiones técnicas, son imprescindibles los temas conceptuales que subyacen a esta rama artística. Por eso autores que teorizan e investigan sobre el medio fotográfico tales como Walter Benjamín, Roland Barthes, Susan Sontag o Joan Fontcuberta resultan indispensables.

- Medios audiovisuales:

Para la investigación fueron importantes las aportaciones de diferentes medios audiovisuales como pueden ser documentales de la Guerra Civil, pequeñas entrevistas grabadas, ponencias de artistas, etc.

Este apartado documental entronca con un autor relevante dentro del mundo artístico como lo es Henri Cartier Bresson, trabajó sobre la sanidad de las Brigadas Internacionales durante la Guerra Civil Española produciendo dirigiendo y grabando su película documental *Victoria de la vida*. En ella se ve el caso concreto de Benicàssim donde las villas aparecen a pleno rendimiento durante la época hospitalaria, las mismas villas retratadas hoy en día en este trabajo sin ningún signo evidente de que algún día todo ese trasiego ocurrió allí mismo.

- Catálogos y libros de artista.

Aquí nos centramos no sólo en el contenedor sino en el contenido. Por un lado hablaríamos de las publicaciones de artistas como Ana Teresa Ortega, Francesc Torres, Francesc Abad, Rogelio López Cuenca, María Ruido, Bleda y Rosa, referentes para este trabajo por la perspectiva temática de sus obras. Entrarían en este apartado catálogos, entrevistas, textos, etc. Y por otro lado algunas impresiones, libros de artista y foto-libros por el interés formal para el diseño y la edición de la publicación resultante de este trabajo.

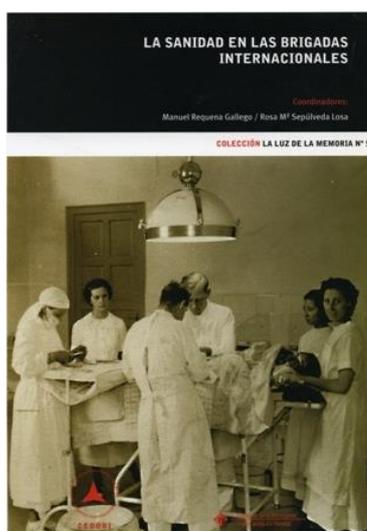


Fig. 3. Portada publicación *La sanidad en las BBII* de Requena y Sepúlveda, 2006.



Fig. 4. Bleda y Rosa. *Prontuario. Notas en torno a la Guerra y la Revolución*, 2011/2013.

A partir de todas las lecturas recolecté en varios documentos separados citas, anotaciones y partes de texto que me resultaron interesantes, las traté de agrupar por temas para facilitar el trabajo a la hora de redactar y finalmente cribé las más relevantes para justificar el proyecto de las que no lo eran.

La siguiente fase se concentra en el medio, en el objetivo práctico central, el fotográfico. A partir de una cartografía organizativa y de un estudio de las condiciones climatológicas pertinentes empecé a abordar el espacio motivo de estudio.

Además de estar atentos y de reflexionar sobre la actitud en la que se visita un espacio marcado por su historia pasada, no deja de ser necesario atender también a cuestiones técnicas propias de la fotografía arquitectónica, de la misma forma que en los pasos posteriores de edición de las imágenes.

Para terminar, se ha experimentado con el formato foto-libro como medio formal donde recoger toda la serie fotográfica y parte de la investigación redactada. En este proceso se ha construido todo el relato orgánico y simbólico de la serie en un contenedor objeto de labor expositiva resultado de las fases trabajadas anteriormente.

Todos estos pasos previos y posteriores a la toma de las fotografías han sido muy necesarios para el desarrollo del proyecto, en algunas ocasiones han ido entrelazándose de forma simultánea y aunque sea la fotografía el objetivo expresivo principal también debe estar apoyada sobre un trabajo que allane y amolde el resultado final del producto elaborado.

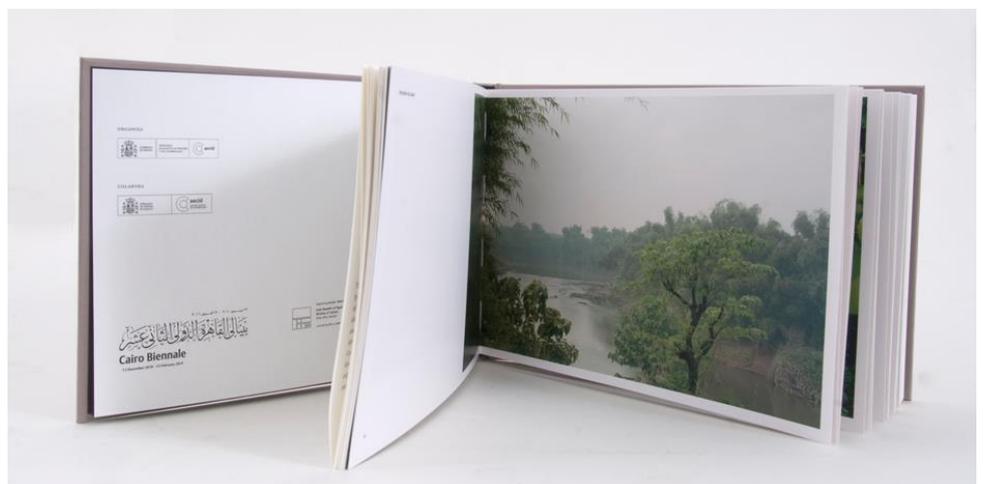


Fig. 5. Bleda y Rosa. *Lugares de Origen*, 2010.

4. CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO

4.1. LAS BRIGADAS INTERNACIONALES EN EL CONTEXTO DE LA GUERRA CIVIL

Para contar la historia de las Brigadas Internacionales (BB.II) debemos situar primero sus comienzos en el contexto indicado y en las causas de su formación.

En julio de 1936, el general Franco dio un golpe de estado contra el gobierno democráticamente elegido de la República Española. Una sangrienta guerra se desata, mercenarios italianos y alemanes (Legión Condor) luchan en el bando franquista dándoles su apoyo. En octubre de 1936 se fundan las Brigadas Internacionales donde antifascistas de todo el mundo se movilizaron para salvaguardar España de la dictadura². Estas unidades estaban constituidas por voluntarios extranjeros de 54 países. Según estudios realizados en EEUU por la Brigada Lincon y por el historiador Andreu Castells llegaron a participar un total de 59.380 brigadistas extranjeros aunque la nacionalidad más numerosa fue la francesa, concretamente de la zona de París, casi unos 10.000 hombres. En noviembre del 36 estuvieron apoyando a la República en la defensa de Madrid y posteriormente en otras destacadas luchas como la de Teruel y las batallas de Jarama y Guadalajara entre otras.

El 23 de septiembre del 1938 se retiraron con la cifra de 15.000 fallecidos entre sus combatientes.³

4.2. SANIDAD EN LAS BRIGADAS INTERNACIONALES

A causa de las luchas y batallas citadas anteriormente, las BB.II, sufrieron grandes pérdidas entre sus combatientes, y otros como es obvio, quedaron gravemente heridos. Inicialmente fueron repartidos por los diferentes hospitales españoles para procurarles las curas pertinentes pero raras veces los heridos tenían conocimiento del idioma y también el hecho de estar lejos de sus parientes les hacía sentirse aislados.

² SCHULZ, P. Los muertos de Benicàssim en el hospital de la brigada internacional fallecidos de habla alemana de la brigada internacional. Resultados de una primera búsqueda. En: ESCRIVÀ, C.; COLOMER, J.C. (eds.) *Las Brigadas Internacionales en Benicàssim 1937 – 1938*, p. 79.

³ COLOMER, J.C. La sociedad civil y la reivindicación de las Brigadas Internacionales. En: *Ibid.* p. 46.



Fig. 6. Cartel “Evacuad Madrid” en fachada, captura de la película *Victoria de la Vida*, Henrie Cartier Bresson, 1937.

Fig. 7. Ambulancia Hospital Militar Valencia, captura de la película *Victoria de la Vida*, Henrie Cartier Bresson, 1937.



Fig. 8. Enfermera en Madrid atendiendo un bebé, captura de la película *Victoria de la Vida*, Henrie Cartier Bresson, 1937.

Fig. 9. Instrucción militar de los futuros camilleros en València, captura de la película *Victoria de la Vida*, Henrie Cartier Bresson, 1937.



Este fue uno de los motivos por el cual las BB.II decidieron construir su propio servicio médico, pero no fue el único, a esto se sumó que la dirección de las BBII tenía poca confianza con el servicio médico español y ordenó material suficiente a través de donaciones del extranjero.⁴

El motivo para crear el hospital de Murcia fue que al principio la mayoría de brigadistas heridos se concentraba en Madrid pero no era lo más adecuado por los continuos bombardeos así que los trasladaron al nuevo sitio. Con esta experiencia, se dieron cuenta que era preciso reagrupar a los heridos internacionales y crear un aparato específico para la sanidad, porque al estar todos los convalecientes repartidos entre más de 50 hospitales españoles les era muy difícil hacerles el seguimiento y también dificultaba su posterior reincorporación a la unidad correspondiente.

Podríamos decir por lo tanto, que estas fueron las circunstancias germinales del fenómeno de los hospitales de las BBII. Hubo una primera etapa donde se fundaron centros sanitarios en las provincias de Madrid, Cuenca, Albacete, Murcia, Alicante, Valencia y Castellón.⁵ En el País Valenciano se establecieron casas de convalecencia en Orihuela, Denia y Benissa, una enfermería en Valencia y el centro de Benicàssim. Finalmente la red llegó a tener una treintena de hospitales, y hasta finales de 1937 atendió a 27.000 enfermos y heridos, de los cuales pasaron por Benicàssim al menos unos 7.000, casi un 30% del total.⁶

⁴ CASAÑ, G., Paseo por las villas del hospital de las Brigadas Internacionales de Benicàssim (Guerra Civil 1936-1939) En: CAMIL, R.; et al. *Les Brigades Internacionals a Benicàssim*, p. 29.

⁵ CASAÑ, G., Aula Militar, El hospital de Benicàssim en el contexto del Servicio sanitario de las brigadas internacionales (Guerra Civil, 1936-1939). Revisión y ampliación de la publicación con el mismo título en REQUENA, M.; SEPÚLVEDA, R. (Coord.): *La sanidad en las Brigadas*.

⁶ CASAÑ, G., Paseo por las villas del hospital de las Brigadas Internacionales de Benicàssim (Guerra Civil 1936-1939) En: CAMIL, R.; et al. *Op. Cit.* Capítulo 2, sección 1, edición eBook.

Fig. 10. Recorte de las Villas en la costa marítima de Benicàssim, captura de la película *Victoria de la Vida*, Henrie Cartier Bresson, 1937.



4.3. EL HOSPITAL DE CAMPAÑA EN LAS VILLAS DE BENICÀSSIM

El hospital que funcionó bajo la dirección de las BB.II en Benicàssim fue uno de los más importantes durante la Guerra Civil. Desde diciembre de 1936 hasta abril de 1938 estuvo en funcionamiento, contaba con casi un centenar de edificios por el que pasaron al menos unos ocho mil heridos.⁷ Durante su existencia, el centro cambió varias veces de carácter de acuerdo con las necesidades de la guerra. Tenía capacidad quirúrgica y al mismo tiempo era un lugar de reposo, por lo cual podemos decir que fue un hospital mixto. Los directores que tuvo fueron los siguientes: el Dr. René Dumont, el Dr. Heinrich Rittermann, el Dr. Günter Bodek, el Dr. Ernst Amann, el Dr. Desider Tallenberg y el Dr. Fritz Jensen.

Para conocer las causas del emplazamiento del hospital en las Villas de Benicàssim debemos situarnos a finales de diciembre de 1936, por estas fechas las BB.II iban a participar en el ataque a Teruel⁸, por lo que el Dr. Dumont y André Martí, primer director del hospital y Jefe Político de las BB.II respectivamente, ya estaban haciendo previsión de los posibles heridos, necesitaban buscar un lugar para alojarlos y así empezó todo. Altos cargos del Servicio Sanitario Internacional (S.S.I) visitaron al Gobernador civil de Castellón Manuel Rodríguez, el cual les aconsejó que visitaran las Villas de Benicàssim “ya que por su proximidad con el mar y los aires salinos de las montañas, podrían ser el más acertado refugio para esos valientes”⁹. También se debió tener en cuenta las comunicaciones, por detrás de las Villas pasaba la carretera nacional y también la vía férrea. Podríamos decir que este conjunto de condiciones conformaría los motivos por los que asentar allí el hospital, además las Villas serían fáciles de incautar, por aquel entonces ya estaban deshabitadas.

⁷ CASAÑ, G. *El hospital de Benicàssim en el contexto del servicio sanitario de las Brigadas Internacionales (Guerra Civil 1936-1939)* En: REQUENA, M.; SEPÚLVEDA R.M. *Op. Cit.* p. 161. “Hasta diciembre de 1937 fueron atendidos 7.575 heridos en Benicàssim de un total de 27.015 de la red hospitalaria de las BB.II (Archivo General Militar [referido como AGM], Ávila, A 77 L 1265 C 11 D1 F 1). La cifra total de atendidos hasta abril de 1938 en Benicàssim, por tanto, debe ser mayor.”

⁸ Se denomina “Batalla de Teruel” al conjunto de operaciones militares que durante la Guerra Civil Española, tuvieron lugar entre el 15 de diciembre de 1937 y el 22 de febrero de 1938 en la ciudad de Teruel y sus alrededores.

⁹ REQUENA, M.; SEPÚLVEDA R.M. *Op. Cit.* p 162. [*Heraldo de Castellón*, 2 diciembre 1936, p. 1.]

4.3.1. Cronología

4.3.1.1. Etapa previa al complejo hospitalario.

El comienzo de la edificación de las villas está ligado a la construcción de la línea ferroviaria Tarragona-Castellón. En el año 1872 la empresa Compañía de Ferrocarriles del Norte de España comenzó a construir el trazado de la vía férrea cuyo ingeniero de ferrocarriles era D. Joaquín Coloma. Debido a la duración de las obras, durante el verano hacía venir a su familia desde Valencia y residían en una caseta provisional hasta que decidieron construir una casa para pasar todo el verano. Villa Pilar, la primera de las villas que edificaron, se construyó sobre un terreno que Joaquín Coloma compró a don Bautista Contell Villarraig el 13 de septiembre de 1879. Por esta misma época, aunque algo separada de Villa Pilar, se edificó la finca El Palasiet, del matrimonio valenciano don Tomas y doña Práxedes, pero esta finca siempre tuvo una actividad desligada del resto de villas. Por estas fechas doña Práxedes se había casado en terceras nupcias con el Sr. Muller, cónsul de Checoslovaquia, cuya bandera ondeaba en la fachada y sirvió de salvoconducto de la ocupación.¹⁰

La Belle Époque:

Entre los últimos años del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, van aumentando en número las villas construidas a lo largo de la costa.

La zona que comprende este complejo, parte desde el hotel Voramar siguiendo por el paseo marítimo la playa de Voramar, La Aladraba y Torre San Vicente.

Las Villas son diferenciadas por zonas, la que parte desde el Voramar hasta la playa de la Aladraba se le dio el nombre de “El Infierno”. Esto se debe a las escandalosas fiestas y celebraciones que se organizaban en las villas de la zona. Ejemplo de esto es el caso de Villa Elisa que en los años 50 se convirtió en el centro de reuniones más concurrido del paseo marítimo. En sus jardines se representaba actuaciones teatrales, espectáculos de variedades, bailes, etc.

Otra zona más moderna y tranquila llevaba el nombre de “Corte Celestial”. Esta era la que llegaba hasta Torre de San Vicente y se denominaba así debido a la tranquilidad de sus habitantes. Las edificaciones de este sector tenían nombres alusivos al santoral. Por ejemplo Villa Santa Ana, Villa Santa Cristina, o Villa Iluminada entre otras. La zona que quedó intermedia se le dio el nombre de “Limbo”¹¹

¹⁰ ROJAS, B., Villas de Benicassim. *Antropología –Castellón de la Plana y su entorno*, Blog para el curso de antropología cultural de nuestro entorno. Disponible en: <http://www.mayores.uji.es>

¹¹ FERRER, E., Las villas de Benicassim: de la Belle époque al hospital de las Brigadas. *Internacionales Nivel B2/Terminología Histórica*. Disponible en: <http://www.erasmusgeografiaehistoria.org>

Las Villas pertenecían a familias de clase alta acomodadas de Valencia y Castellón. En 1906 había 34 villas construidas y en 1910 el censo da una cifra de 53 edificios. A partir de esta fecha escasean las construcciones, debido a la recesión provocada por la I Guerra Mundial. En 1920 el número de villas asciende a 54. El censo de población de las mismas era fluctuante dependiendo de la época del año, estas construcciones eran para sus residentes viviendas de verano que quedaban prácticamente deshabitadas en invierno a excepción de los guardeses y jardineros.

En cuanto al estilo, el complejo de Villas de Benicàssim eran construcciones afrancesadas, sibaritas y elegantes rodeadas de exuberantes jardines que a día de hoy todavía mantienen su aspecto romántico. Su estilo modernista llegó de la mano de los arquitectos españoles más prestigiosos de finales del siglo XIX y principio del XX.¹² Estas casas que empezaron a edificarse una tras otra desde 1880 fueron imponiendo un marcado estilo art Nouveau que rompía con todo lo conocido. Sus autores optaron por nuevos ideales estéticos sacando el arte de sus limitaciones académicas poniéndolo a servicio de la decoración. Las villas presentan muchos elementos en común como los jardines mediterráneos, las balaustradas de estilo platino, las cubiertas de teja árabe y las rejas con motivos geométricos y de la naturaleza en movimiento. Las edificaciones solían ser de una o dos alturas, siendo más corrientes la de una y con una terraza delantera protegida por una cubierta. La puerta delantera estaba enfrentada a la trasera donde se salía al patio, lugar en el que estaba situado el retrete.

En 1930 se construye el hotel Voramar, su concesión primitiva fue otorgada para "Café y casa de baños" y posteriormente se amplió a hotel. Este va a ser el comienzo de otra época de crecimiento para las villas, construyéndose algunas más amplias y con reminiscencias románticas.



Fig. 11. Bañistas de la Belle Époque en la playa de Benicàssim.

¹² GENERALITAT VALENCIANA. *Turismo en la Comunitat Valenciana*. Valencia: Las Villas Benicassim, del infierno a la corte celestial. Disponible en: <http://comunitatvalenciana.com>



Fig.12. La doctora austríaca F. Brauner auscultando a una pequeña huérfana.

Fig.13. Una enfermera atiende a los heridos en la terraza del hotel Voramar.



Los nuevos habitantes de las villas trajeron consigo nueva música, estética, comportamientos, etc. En cierto modo, los habitantes de las villas eran los emisarios del progreso y de las nuevas corrientes sociales, culturales y políticas. Esta forma de vida aburguesada y aristócrata no caía en la indiferencia de los habitantes del pueblo, de alguna manera rompía el aislamiento que padecían las zonas rurales en esa época.

Esos fueron los deliciosos años 20, años de música, años de juego, años de plumas vaporosas, insinuantes tuls y largas boquillas para fumadoras femeninas. Sin lugar a dudas, una de las épocas de máximo esplendor de las villas.¹³

4.3.1.2. Etapa hospitalaria

El inicio de la Guerra Civil Española acabó con ese modo de vida elitista e indolente. Entre el 1936 y 1938 las villas fueron tomadas por las Brigadas Internacionales y muchas de ellas se adaptaron a las necesidades del momento. Algunas se transformaron en cocinas, otras en comedores, oficinas y sobre todo en dormitorios.

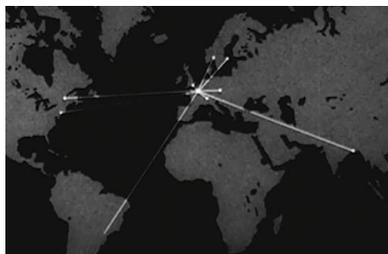
Podemos encontrar la “evolución del número de edificios”¹⁴ en el informe de Ferencz¹⁵ donde aparece el siguiente fragmento sobre el inicio del hospital y las primeras edificaciones: “Al principio solo teníamos dos villas a nuestra disposición”, esto era en diciembre de 1936. No detalla cuales eran exactamente estas dos villas pero a partir de este momento el crecimiento fue exponencial y muy rápido.

¹³ En la “Geografía General del Reino de Valencia” escrita por Carlos Sarthou Carreres en 1913, en la parte dedicada a la provincia de Castellón aparece la siguiente anotación referida a Las Villas: al este tiene una bahía con hermosa playa que termina en la cordillera marítima, allí se han edificado recientemente pintorescas ‘villas’. A propósito de ellas, decíamos en otra publicación nuestra, anterior a ésta:

“a orillas del mar y tan cerca de sus aguas que aparecen expuestas a algún revés de los bravíos temporales de invierno, se alzan sobre la playa y en correcta formación, lindos y lujosos chalets, de caprichosas construcciones arquitectónicas y rodeados de exuberantes jardines. Durante el invierno aparecen inhabitados y solamente los meses caniculares abren sus puertas la buena sociedad de Madrid, Valencia y Castellón. De julio a septiembre, esa playa se anima de un modo extraordinario. El buen gusto de las ciudades hace un paréntesis en las grandes urbes para vivir respirando la brisa marina saturada del aroma del tomillo montañés, para vivir entre monte y mar, que vienen a servir de grandioso marco a deliciosas fiestas de sociedad. La amenidad de la playa, tan a propósito para bañarse; la facilidad de cómodas vías de comunicación; proximidad a las capitales; excelente clima; amenidad del paisaje y pintorescos alrededores, hace que Las Villas sea un lugar concurrido todos los veranos, y punto de cita de la gente chic y de dinero”

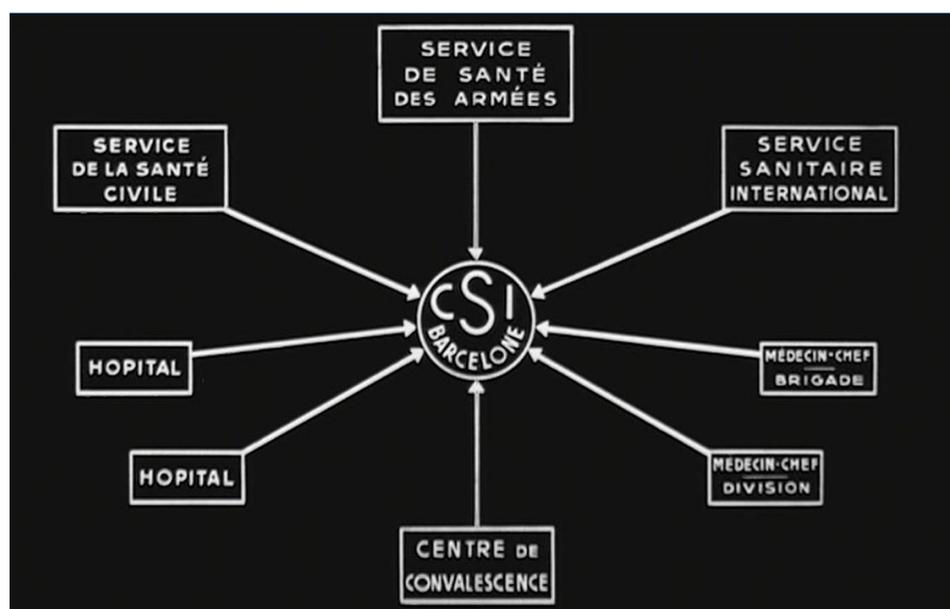
¹⁴ CASAÑ, G., Las villas de Benicàssim, un espacio hospitalario para las Brigadas Internacionales. Guerra Civil 1936 – 1939. En: ESCRIVÀ, C.; COLOMER, J.C. (eds.), *Op. Cit.* p. 23.

¹⁵ Informe sobre las Tareas del Comisariado de Guerra en el Centro Hospitalario de Benicassim 20 diciembre 1937 – 20 Enero 1930. Benicàssim, 1938. Original en alemán traducción de V. Kovachova.



El mes siguiente, en enero de 1937 se incauta el Hotel Voramar, en marzo ya contaban el complejo con 11 edificios y a finales de mayo con 19¹⁶. Durante el verano del 37 duplicará durante un corto periodo de tiempo de nuevo la cifra, y para octubre alcanza su máxima capacidad, 1.200 camas dispuestas entre los 54 edificios.¹⁷ Al principio todo empezó para abastecer la Batalla de Teruel pero no pudieron dejarlo ahí. Según los testimonios de las enfermeras, al principio cuando sólo tenían 150 camas y tras La Batalla del Jarama no daban abasto, trabajaban muy duro día y noche sin parar. Poco a poco llegaron más médicos, más material, en definitiva, logística imprescindible. Los informes que hay sobre las siguientes épocas hospitalarias muestran unas condiciones en muchos casos deficitarias y poco organizadas. Pero cabe imaginar lo difícil que debe ser construir un aparato sanitario desde cero, toda su logística a parte del trabajo administrativo. El Servicio Sanitario Internacional (S.S.I) gestionaba enfermos repartidos en centros de todo el territorio, los traslados, el material, el personal, es algo muy complejo y que tuvo que gestarse muy rápido. Esta red se abastecía principalmente de recursos extranjeros a través de la Central Sanitaria Internacional que impedía realizar una planificación a largo plazo y por lo tanto se trabajaba mucho sobre la marcha resolviendo las necesidades y problemáticas del momento.

Fig. 14, Fig. 15, Fig. 16. Organigrama del funcionamiento del Servicio Sanitario Internacional a partir de la Central Sanitaria Internacional en París que vinculaba las peticiones que llegaban a Barcelona desde todo el territorio español y las conectaban con países de alrededor del mundo desde donde enviaban ayuda. Capturas de la película *Victoria de la Vida*, Henrie Cartier Bresson, 1937.



¹⁶ ESCRIVÀ, C.; COLOMER, J.C. (eds.) *Op. Cit.* p 24.

¹⁷ CASAÑ, G., Paseo por las villas del hospital de las Brigadas Internacionales de Benicàssim (Guerra Civil 1936-1939) En: CAMIL, R.; *et al. Op. Cit.*



Cuando Franco cambió de estrategia después de los intentos fallidos por conquistar Madrid decidió trasladar el teatro de operaciones al norte, esto inauguraba un periodo de relativa calma, era abril de 1937 y el hospital de Benicàssim había dejado de ser quirúrgico para convertirse en Casa de Convalecencia y también Centro Permisionario. Las sensaciones que producen las lecturas de los testimonios de esta época tras la convivencia entre enfermos y personal sanitario es como si de una gran familia se tratara. Había tres clases de internos, los gravemente heridos que se transferían aquí una vez se había iniciado su recuperación, los heridos leves y los que estaban de permiso.

Recordemos también que en marzo el crucero Baleares bombardeó Castellón causando 18 muertes de civiles e hirió a 30 personas más, el 15 de abril volvió a bombardear de nuevo sobre el mismo lugar con el objetivo de minar la moral de la población, 15 días más tarde Guernica fue bombardeado. Durante estos meses pese a no aumentar muy significativamente en camas, unas 500, sí que había crecido exponencialmente en viviendas. El número de trabajadores del hospital también se disparó, necesitaban más efectivos para sustentar aquella maquinaria de gran envergadura, por ejemplo en junio llega una unidad de neurocirugía procedente de América. A parte del quirófano que instalaron en Villa María (Villa Pavlov para las BBII) sumaron un segundo en Villa Méndez Vigo (Villa Álvarez de Vayo), ampliaciones que consideraron necesarias teniendo en cuenta la próxima batalla en Huesca en la que las BBII serían partícipes. El trabajo administrativo se ve incrementado, es creada la figura de responsable de Villa, encargado de mantener los ánimos, ser el portavoz y de velar por la higiene, limpieza y el mantenimiento. También se pusieron en funcionamiento los periódicos murales en los que se colgaban cada semana las noticias del frente además de que cada villa tenía su propio periódico mural. Los residentes hablaban idiomas muy dispares entre ellos, lo que creaba problemáticas a veces, por eso se empezaron a dar clases de español tanto al personal como a los hospitalizados. La Comisión Cultural por otro lado, se encargaba de organizar veladas cinematográficas, actuaciones y que no faltaran títulos en la biblioteca. Esta estaba situada en Villa Victoria, Casa de la Cultura Máximo Gorka para los internacionales, y llegaría a disponer de más de 2000 libros en 15 lenguas diferentes. Era importante para los enfermos, especialmente los de cierta gravedad que no permanecieran ociosos, en un hospital hay mucho tiempo libre y mantener entretenidos a los enfermos les

Fig. 17, Fig. 18, Fig. 19. Fig. 20.
Convalecientes recuperándose en el Hospital de Benicàssim.
Capturas de la película *Victoria de la Vida*, Henrie Cartier Bresson, 1937.

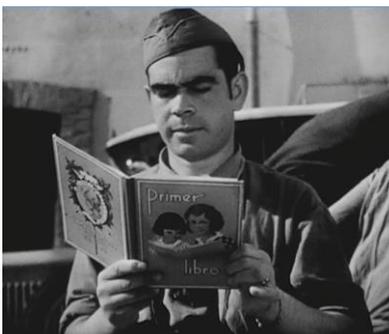




Fig. 21. Fig. 22. Brigadistas hacen deporte tras recuperarse en el Hospital de Benicàssim. Capturas de la película *Victoria de la Vida*, Henrie Cartier Bresson, 1937.

Fig. 23. Dos hombres posan tras bajar del autobús, tras ellos las Villas. 1950.



proveía de una recuperación temprana. Esto lo podemos comprobar al cotejar el número total de fallecidos, en abril de 1938, evacuaron el hospital, este fue el final para este centro médico y hasta la fecha el recuento de fallecidos alcanzaba la cifra de 57. Considerando que unos 8000 soldados pasaron por las instalaciones hospitalarias, es una cifra de mortalidad muy baja.

4.3.1.2. Desde el cierre del hospital hasta la fecha

Desde luego la guerra cambió muchas cosas, y aunque resulta obvio que marcó un antes y un después en el lugar, muchos han sido los que han intentado mantener esta última etapa tan significativa de las villas en el olvido y mostrar simplemente el pasado más ostentoso y romántico. En la etapa de los 50 se intentó volver con las mismas características de la Belle Époque a situar las villas como un lugar para el espectáculo. Elisa Carpi junto a su marido Joaquín Bau, vicepresidente del Consejo del Reino, adquirieron un solar donde habían estado las primitivas villas del matrimonio Coloma. La nueva villa bautizada como Villa Elisa, pronto se convirtió en el centro de reuniones más concurrido de todo el paseo, ofrecían en sus jardines teatro, bailes, etc. Tiñeron las villas de nuevo de un carácter festivo.

En la década de los 60, empezó la edificación desmesurada e incontrolada de apartamentos. Benicàssim iba creciendo cada vez más a causa del turismo y lo que en primer lugar fueron algunos apartamentos de poca altura, luego fueron construyéndose más elevados. Posteriormente la altura se limitó a la de diez pisos. Continuaron en los 70 edificando más bloques de apartamentos, algunos de ellos en terrenos de antiguas villas demolidas en pro del desarrollo turístico. Muchas veces sucedía que villas de gran tamaño a los propietarios les resultaba difícil de mantener. Fue en esta década cuando los vecinos de Castellón empezaron a adquirir una segunda vivienda por lo que turistas locales y foráneos estaban equilibrados. Hubo mucho crecimiento pero muy descontrolado ya que se edificaba sin ningún tipo de planificación, resultado de esto lo podemos encontrar en calles estrechas y sin aceras. La especulación urbanística a primeras líneas de playa y el boom inmobiliario siguió viéndose en los sucesivos años 80 y 90. Ya no había separación entre las villas y el pueblo de Benicàssim, ni primaban tampoco las edificaciones antiguas con jardín como las villas, el paisaje urbanístico se plagó de grandes apartamentos. A menudo, con las tormentas de invierno, el agua se llevaba trozos de calzada en algunas zonas, es por este motivo que tomaron medidas para mejorar las playas como los espigones. El resultado fue muy significativo ya que donde antes había apenas una estrecha calle y una pequeña franja de playa, pasó a tener un gran ancho donde poder incluso situar un paseo marítimo. Las primeras playas en ser regeneradas fueron los tramos de Torre de San Vicente, Almadraba y Voramar.



Fig. 24. Henri Cartier Bresson con los brigadistas en Benicàssim.



Fig. 25. El fotógrafo francés Henry Cartier Bresson junto al cineasta Herber Kline y el camarógrafo Jaques Lamare.

Fig. 26, Fig. 27. Capturas de la Intro y del final de la película *Victoria de la Vida*, Henrie Cartier Bresson, 1937.

Fig. 28. Rodaje la película *Novio a la vista* de Luis García Berlanga, 1954.

4.3.2. Escenario cultural

Cabe destacar el fenómeno que supusieron las villas dentro del marco de la creación cultural. Gracias a ilustres visitantes atraídos por el lugar dieron paso a un escenario de creaciones e inspiraciones.

Ernest Hemingway por ejemplo, llegó hacia 1937 cuando cubría la información sobre la Guerra Civil española junto al periodista y novelista estadounidense John Dos Pasos para rodar un documental sobre la guerra civil española titulado "La Tierra Española". También el escritor cubano y Premio Nobel Alejo Carpentier fue un visitante del lugar, al igual que André Malraux, novelista y político francés, que en 1936 se puso a disposición de la Segunda República Española. El escritor y periodista soviético Ilya Erenburg, militares y políticos como Josif Broz, Paul Robeson o Clement Attlee, que llegó a ser Primer Ministro Inglés o incluso poetas españoles como Miguel Hernández, Manuel Altolaguirre y Leopoldo de Luis llenaron el lugar con su presencia.

Cabe mencionar las creaciones artísticas que afloraron durante las diferentes épocas de las Villas. Luis García Berlanga rodó en 1953 "Novio a la Vista" en Benicàssim y sus alrededores. La película, posteriormente ganadora de tres Goyas a mejor película, mejor director y mejor sonido estaba ambientada en los años veinte y mostraba de forma escenificada todo lo que representaba la zona en aquellos años, una localidad de veraneo de clase acomodada.

Otro caso es el del documental "Victoria de la vida", donde el fotógrafo francés Henry Cartier Bresson, junto al cineasta Herber Kline y el camarógrafo Jaques Lamare rodaron en el Hospital de campaña que las Brigadas Internacionales habían establecido en Benicàssim.





Fig. 29. Cartel de la Web-serie *Paseo Coloma*, 2014.

Fig. 30. Cartel de la Web-serie *Las Villas*, 2013.

Posteriormente se rodaron también escenas de película como la de “Segunda Piel” dirigida por Gerardo Vera y protagonizada por Javier Bardem, Ariadna Gil, Jordi Mollá y Cecilia Roth. También nuevos rodajes centrados por completo en el fenómeno y la historia de las villas como ha sido el caso de la web serie “Las Villas”¹⁸ y “Paseo Coloma”¹⁹ donde nos muestran la saga del ingeniero de caminos Don Joaquín Coloma, encargado de la construcción del trazado del trayecto Castellón- Tarragona y primero en construir su villa en Benicàssim, como habíamos mencionado anteriormente.

Estos eran los casos referentes a la creación audiovisual, en el campo literario, las villas de Benicàssim también fueron una gran inspiración para ilustres novelistas.

Un caso fue el del escritor cubano Alejo Carpienter, a raíz de su estancia en Benicàssim durante 1937 se inspiró para escribir su novela “La Consagración de la Primavera”. Manuel Vicent, escritor valenciano, escribió en 2008 la novela “León de ojos verdes” inspirándose en el verano del 1953 en el Hotel Voramar. En un fragmento de su libro podemos leer: *“Al volver esa tarde al hotel imaginé de nuevo, en aquella terraza, que sirvió de teatro al aire libre, a Dorothy Parker compartiendo sus cigarrillos Chester Field con milicianos analfabetos pero llenos de corazón; ella les pedía que le enseñaran las fotos de sus novias y le gustaba mucho que le contaran como habían sido heridos en el frente y también sus historias de amor”*. Historias entrelazadas por el recuerdo con el telón de fondo de un hospital republicano en plena guerra civil española.

4.3.3. Sobre los nombres de las villas y sus significados

Otro tema crucial dentro del estudio de la cronología de las villas, son los diferentes nombres con los que se ha referido a cada edificación. Aunque a priori pueda parecer que esto carezca de interés, es muy relevante para entender en cada caso el momento histórico y el uso de la misma. Como hemos podido ver con anterioridad, las villas eran conocidas en gran parte por el nombre de sus propietarios. Al estar divididas entre El infierno, La corte celestial y El limbo, la gran mayoría tenían nombres femeninos o con alusiones religiosas. Desde los comienzos de las primeras edificaciones, las villas han ido ligadas a los nombres de los mismos residentes, marca relevante del halo elitista y del estatus de sus propietarios.

¹⁸ GRANELL, P. *Las Villas*. Disponible en: <www.youtube.com/user/LasVillasWebserie>

¹⁹ GRANELL, P. *Paseo Coloma*. Disponible en: <www.youtube.com/user/paseocoloma>



Fig. 31. Villa rebautizada con el nombre de “General Miaja” durante la época hospitalaria. Captura de de la película *Victoria de la Vida*, Henrie Cartier Bresson, 1937.

Fig. 32. Villa rebautizada con el nombre de “Álvarez del Vayo” durante la época hospitalaria. Captura de la película *Victoria de la Vida*, Henrie Cartier Bresson, 1937.

Fig. 33. Villa rebautizada con el nombre de “Máximo Gorki” durante la época hospitalaria. Captura de de la película *Victoria de la Vida*, Henrie Cartier Bresson, 1937.

Fig. 34. Fachada del Hotel Voramar tras cambiarle el nombre a “Frente Popular”, 1937.

Pero el foco de interés en lo que respecta a este trabajo reside a partir de la llegada de los brigadistas donde los nombres originales de las villas fueron sustituidos por nuevos nombres de carácter político elegidos a conciencia. La mayoría de las edificaciones fueron rebautizadas, este fenómeno ha facilitado que a partir de los nuevos nombres se pudieran explicar y relacionar con otros elementos más generales como son las batallas. Guillem Casañ, investigador que ha tratado en profundidad este tema en el artículo “Las villas de Benicàssim, un espacio hospitalario para las Brigadas Internacionales. Guerra civil 1936 – 1939” muestra la trascendencia de estos nuevos nombres de carácter político, en propias palabras de Casañ: “Al sacar a la luz sus características y sus rasgos comunes, estaremos mostrando la ideología o la imagen que las Brigadas Internacionales proyectaban con ellos”²⁰

Si bien es cierto, no hay documentación relacionada que explique el porqué de los cambios de nombre a la llegada de los brigadistas, pero este fenómeno era muy común tanto en las unidades militares “españolas” como en las internacionales. Solían cambiar el nombre oficial por otro más representativo del espíritu de la unidad. Casañ en sus investigaciones supone que la razón de estos nuevos nombres daban más “moral” y resultaban más “cercaños” que los tradicionales.

4.3.4. Destrucción de la memoria y las luchas por el recuerdo

Pocas décadas después de estos sucesos, y aunque terminada la guerra civil, todavía no nos encontramos en un terreno imparcial sobre el conocimiento de los hechos. Progresivamente los poderes estatales y gubernamentales han hecho una labor por sepultar los sucesos donde cada vez más, solo nos quedan los tenues relatos de supervivientes y personas que estuvieron en primera persona padeciendo los duros años de la dictadura. Estamos inmersos en un proceso de desmemoria y olvido, lo que no se sabe, nunca ha ocurrido.



²⁰ CASAÑ, G., Las villas de Benicàssim, un espacio hospitalario para las Brigadas Internacionales. Guerra Civil 1936 – 1939. En: ESCRIVÀ, C.; COLOMER, J.C. (eds.), *Op. Cit.* p. 23.

Del mismo modo sucedió con el apoyo que las Brigadas Internacionales brindaron a España durante la Guerra Civil, después de la larga dictadura y las posteriores consecuencias de la Transición que apostaron a favor del olvido con la *Ley de Amnistía de 1977* y a su uso como *Ley de Punto Final*²¹. Como comenta el historiador Juan Carlos Colomer en su artículo “La sociedad civil y la reivindicación de las Brigadas Internacionales” en la publicación de las III Jornadas de memoria histórica, [una capa de desmemoria sepultó la lucha de los brigadistas que el denominado “revisiónismo historiográfico” no hizo más que aumentar], hace referencia con esto por ejemplo a la obra de César Vidal “Las Brigadas Internacionales” publicada en 1999 donde se afirma que los Brigadistas eran comisarios políticos al servicio de Stalin, y a los que achaca la culpabilidad del robo del oro del Banco de España o de la muerte de Andreu Nin.²² Esta situación en cambio ha sido muy diferente en los países de origen de los brigadistas. Memoriales erigidos y homenajes varios fueron celebrados en los diferentes países, sobre todo después de la II Guerra Mundial. Esto contrasta significativamente con la situación que aquí sufrimos de desmemoria permanente.

Hubo que esperar a la creación de la Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales para que aumentasen los actos en recuerdo de los Brigadistas en el territorio español. Dicha asociación fue fundada en junio de 1995 como una asociación independiente, sin ánimo de lucro cuya función era y es la recuperación de lo que se ha considerado la “memoria histórica de los brigadistas”. Han reunido, organizado y conservado para su consulta, todas las fuentes posibles tanto escritas como orales, en pro de que la labor que las Brigadas Internacionales desempeñaron durante la Guerra Civil española y sus protagonistas se conozca. Asimismo tenía el compromiso de promover todo tipo de actividades culturales encaminadas a mantener viva su memoria y a difundir su historia y su legado. Uno de los grandes logros conseguido junto a fuerzas políticas y sociales en 1996, fue la aprobación en el Parlamento español donde otorgaron la concesión de la nacionalidad española a los miembros de las Brigadas Internacionales. Posteriormente fue perfeccionado en 2008 por la Ley de Memoria Histórica.²³

²¹ José María Benegas varias veces candidato al Congreso por el partido Los Verdes criticaba así: “*la Ley de Amnistía de octubre de 1977 fue una ley de punto final en virtud de la cual nada de lo ocurrido entre el 18 de julio de 1936 y el 15 de junio de 1977 podría ser objeto de reclamación, (...). Es decir, renunciamos a revisar el pasado y exigir las responsabilidades generadas durante cuarenta años de dictadura.*” BENEGAS, J.M. La ley de Amnistía de 1977. Disponible en: <<http://www.elsigloeuropa.es/siglo/historico/2007/761/761benegas.html>>

²² COLOMER, J.C., *La sociedad civil y la reivindicación de las Brigadas Internacionales*. En: ESCRIVÀ, C.; COLOMER, J.C. (eds.) *Op. Cit.* p. 46.

²³ *Ibid.* p. 47. El decreto reconoce así: “*La labor en pro de la libertad y de la democracia llevada a cabo por los voluntarios integrantes de las Brigadas Internacionales durante la guerra civil española de 1936 a 1939. Los supervivientes de la contienda merecen ver de un modo patente la*



Desde entonces, se han sucedido actos de conmemoración en los diferentes aniversarios de la creación de las Brigadas y acontecimientos relevantes de la guerra relacionados con ellas: batallas, lugares, despedida, etc.

En Benicàssim del mismo modo, diferentes colectivos locales e internacionales han intentado mantener el recuerdo con diferentes actos, un hecho significativo fue el de colocar una placa en el cementerio homenajeando su paso por Benicàssim, ya que muchos de los combatientes fallecidos fueron enterrados allí. Así comenta Francesc Colomer el 14 de noviembre de 2004 antiguo alcalde socialista en un artículo del periódico El País:

“Tuve la suerte el pasado verano de ser el alcalde que brindó la placa homenaje a los brigadistas. A petición del honorable colectivo González Chermá, nuestro gobierno accedió a dignificar el recuerdo de aquellos que, en su momento, fueron condenados a lo peor que se le puede hacer a un ser humano. Se les borró de la memoria. Tras la guerra, el fascismo profanó sus tumbas y depositó sus restos en un osario anónimo sin registro alguno. Este verano, nosotros sólo colocamos una placa recordando que en aquel recinto yacen seres humanos sin nombres. Gentes que vinieron a morir por nuestras libertades y por el orden constitucional del momento. Tras la moción de censura del pasado 29 de julio, otro gobierno memoricida (el pacto del hormigón) retiró la placa, al tiempo que manifestaba argumentos tan espurios como aquello de los dos bandos, las sensibilidades ofendidas, etc.”²⁴

Esta placa, a parte de los evidentes trasiegos políticos partidistas, también fue destrozada, muestra intencionada de la invisibilización que determinados sectores aun pretenden imponer y perpetuar, el silencio y la lógica de los vencedores. En la actualidad y tras visitar el cementerio de Benicàssim personalmente, podemos afirmar que la placa conmemorativa permanece allí de nuevo restaurada, sin signo alguno de todo el traspie al que ha estado expuesta.

Fig. 35, Fig. 36. Placa homenaje a los brigadistas fallecidos que yacen en el cementerio de Benicàssim, 2016.

gratitud de la Nación y para ello nada más justo que entender que se dan en ellos las circunstancias excepcionales previstas en el artículo 21 del Código Civil a los efectos de la concesión de la nacionalidad española por carta de naturaleza.”

²⁴ COLOMER, F. *Brigadistas en Benicàssim*. Disponible en: <http://www.elpais.com>
[Este artículo apareció en la edición impresa del Domingo, 14 de noviembre de 2004.]



5. REFERENTES ARTÍSTICOS

En el siguiente apartado desgloso los artistas referentes tanto para este trabajo como por considerar sus obras hojas de rutas por las que indagar. Apoyarse en trabajos significativos siempre es necesario para poder aprender tanto de las formas metodológicas como de sus referentes mismos. Abordaré este apartado detallando nombres y obras que simultáneamente enlazaré con aspectos formales o conceptuales de este trabajo fotográfico.

Fig. 37. Jacqueline Hassink, *Daimler Benz*, de la serie *La mesa de Poder*, 1992.

Fig. 38. Jacqueline Hassink, *Barclays, Daimler Benz*, de la serie *La mesa de Poder*, 1992.

Fig. 39. Jacqueline Hassink, *BMW, Daimler Benz*, de la serie *La mesa de Poder*, 1992.

Fig. 40, Fig. 41. Martin Parr, serie *Inside The Masonic Lodge headquarter*, 2001.

Villas para la memoria habla sobre los lugares marcados, pero en este caso, no sólo es un lugar con impronta histórica, debemos verbalizar también ese halo innegable y casi glorioso que se otorga al poder, esa pátina que acota la sensación de pertenencia, y que nos recuerda a la gran mayoría, que no formamos parte de eso. Las villas fueron y son en su gran mayoría, espacios de poder, quizá en el momento germinal de su aparición el salto cualitativo entre las distintas clases sociales era muchísimo mayor, pero hoy en día aún podemos encontrar personalidades políticas y de gran poder adquisitivo allí. No podemos obviar todo este marcado escaparate elitista, me interesa mucho su forma de representación artística, ya que es difícil a veces señalar donde esta ese elemento o esa carga, ese concepto que interpela inferioridad y distancia con lo que se está observando. La serie *La mesa de Poder* (1992) de Jacqueline Hassink, nos habla de todo esto, obviamente dentro de un paradigma capitalista de los *lobbies* empresariales, pero aun así hay un denominador común, el concepto de poder, un concepto que se siente incluso en las salas vacías de su serie donde solamente vemos mobiliario representado, y no hace falta nada más, directamente los espectadores rellenamos toda la estancia con nuestro imaginario y con todas las cargas que depositamos en el lugar. Hay espacios que tienen una fuerza per se, sin necesidad de mostrar las actividades internas ni personal alguno, el poder marca y va mucho más allá de las personalidades y de las acciones, es un concepto en sí mismo. A parte de la serie de Hassink, otro ejemplo de esto puede ser la serie del interior de la logia masónica de Martín Parr²⁵.



²⁵ Martin Parr, *Inside The Masonic Lodge headquarters*. Once accepted into a lodge, a new member can take eight to ten years working his way through the offices, starting as a Steward, Inner Guard, Senior Deacon up to the Master of the Lodge. London, England, 2001.

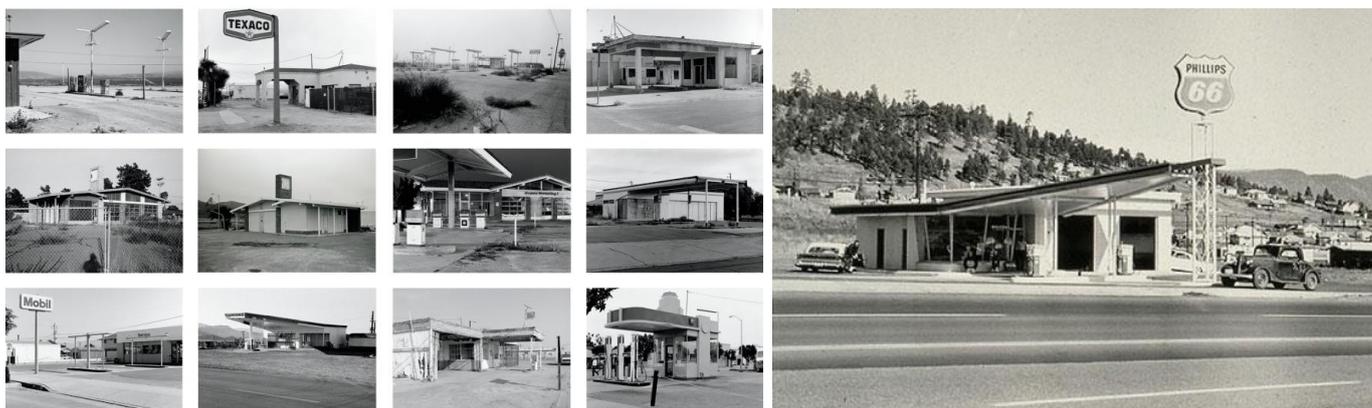


Fig. Compuesta 42. Edward Ruscha, *Twentysix Gasolina Stations*, 1963.

Fig. 43. Edward Ruscha, *Twentysix Gasolina Stations*, 1963.

Fig. 44. Edward Ruscha, Photo-Book *Twentysix Gasolina Stations*, 1963.

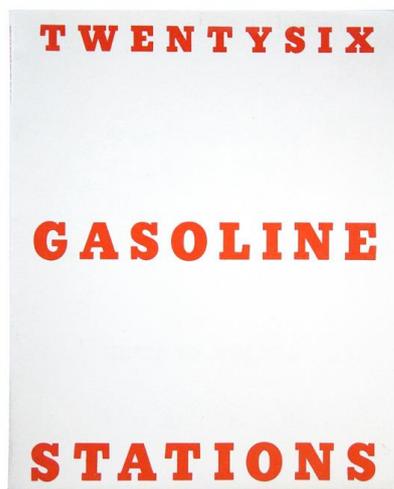
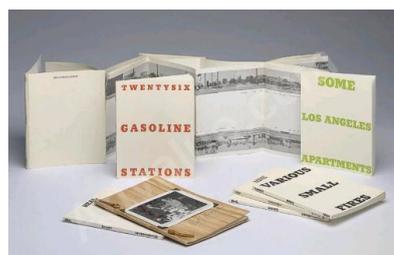
Fig. 45. Edward Ruscha, Portada Photo-Book *Twentysix Gasolina Stations*, 1963.

En este proyecto existe también el contraste formal entre las grandes edificaciones y las villas de la época, pese a continuar estando las primeras en una situación marítima privilegiada a primera línea de playa, hay un desplazamiento hacia otros discursos. Sale a relucir el nuevo paradigma de la contemporaneidad urbanística, de la especulación y la edificación desmesurada. Elementos representativos que contrastan y chocan con las villas aburguesadas y renacentistas que también debían ser representadas, me inspiré en Thomas Ruff por como adopta una mirada neutral de las construcciones modernistas, vistas asépticas y cromáticamente muy desaturadas.

En cuanto a las formas metodológicas de representación figurativa, *Villas para la memoria* se asemejaría a la serie de las gasolineras de Edward Ruscha, *Veintiséis gasolineras* fue el foto-libro que publicó en 1963 sobre las diferentes estaciones de servicio que se encontraban entre Los Ángeles y Oklahoma City, ruta que frecuentaba el artista. Estas gasolineras eran retratadas solemnemente deshabitadas, Ruscha hizo un ejercicio por visitar estos lugares y aunque en las fotografías visualicemos estructuras arquitectónicas, también es un símbolo del extenso territorio. Las tomas están encuadradas desde diferentes perspectivas pero continúan teniendo una tónica en común, un discurso conjunto, otro aspecto más para considerar a Ruscha un referente. Cuando observamos las gasolineras trasciende el peso del conjunto, en el propio nombre del libro lo podemos ver, “veintisiete”, número donde cada foto juega un papel relevante. En las villas de Benicàssim el ejercicio de transitar fue parecido, visitaba sistemáticamente la zona y las edificaciones, todas ellas necesarias ya que el conjunto era la fuerza de representación del símbolo.

En la web de la Tate señalan que: *“las fotografías no se reproducen en una secuencia lineal, hay cinco fotografías fuera de orden...los disparos de hecho parecen ser simplemente registros de las estaciones de servicio”*²⁶, esta

²⁶ WHITE, M. Edgard Ruscha “twentysix gasolina Stations” 1963. Disponible en: <http://www.tate.org.uk>



descripción me pareció muy inspiradora a la hora de adentrarme en la búsqueda de referentes, vi que la metodología de representación que estaba siguiendo en las villas se asemejaba, no había una secuencia lineal exacta entre las diferentes imágenes de las edificaciones pero si una voluntad de registro que hacía alterar esa hegemonía visual en pro de su intencionalidad de reconocimiento del fenómeno simbólico. Cabe señalar también la inspiración que Ruscha significa en cuanto al concepto de libro de artista. Se le considera un artista icónico precursor de esta forma de contenedor artístico. Su libro *Veintiséis Gasolineras* es calificado como el libro de artista primero, no es un libro de arte sino una obra de arte en la que el creador tiene el control total.

A parte de los referentes formales o de conceptos concretos comunes están los autores encomiables por su dedicación a visibilizar el pasado y a recuperar la memoria de nuestro país. La Guerra Civil y la posterior dictadura franquista como no podía ser de otra manera han dejado una dolorosa huella y desastrosos resquicios que aun irradian hoy en día. Artistas que trabajan sobre este terreno temático desempeñan su comprometida labor sacando de las sombras nuestra historia más olvidada, la serie de Ana Teresa Ortega Aznar *Cartografías Silenciadas* ya lo denuncia así en su título. “...las torturas y violaciones con fines ejemplarizantes, el empleo desmedido de la violencia, las sacas en las tapias de los cementerios y en los cruces de caminos donde culminarían la expresión de su violencia...” todo este sufrimiento y dolor velado actúa como motor para *Cartografías Silenciadas*, este último es un fragmento del texto explicativo de la web de Ortega.



Fig. 46. Ana Teresa Ortega Aznar, *Lazareto de la Isla de San Simón, Redondela-Pontevedra (1936-1943)* de la serie *Cartografías Silenciadas*, 2010.

Fig. 47. Ana Teresa Ortega Aznar, *Los Merinales, Dos Hermanas-Sevilla (1943-1962)* de la serie *Cartografías Silenciadas*, 2010.



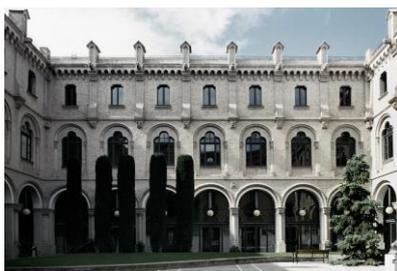


Fig. 48. Ana Teresa Ortega Aznar, *Cárcel Porlier, Madrid (1935-1945)* de la serie *Cartografías Silenciadas*, 2010.

Fig. 49. Ana Teresa Ortega Aznar, *Monasterio de San Miguel de los Reyes, Valencia (1939-1950)* de la serie *Cartografías Silenciadas*, 2010.

Fig. 50. Ana Teresa Ortega Aznar, *Senari Nou, Lleida (1937-1939)* de la serie *Cartografías Silenciadas*, 2010.

Esta serie fotográfica pretende dar visibilidad a los espacios más emblemáticos de la represión donde hubo fusilamientos masivos durante la Guerra Civil y la posguerra. Previo a la toma fotográfica hay una labor metodológica en su trabajo de recopilación documental, se apoya en una profunda investigación que resulta inspiradora para las personas que pretendemos hacer un trabajo artístico sobre el pasado. En *Villas para la memoria* también traté de partir de una exploración completa del fenómeno a tratar. Ortega para su trabajo, consultó archivos de todo tipo donde pudiera encontrar documentación sobre la Guerra Civil e información de los lugares que necesitaría visitar. Estos campos de concentración o espacios de represión fueron fotografiados aparentemente como un registro documental, pero como bien comenta Pep Benlloch en una publicación para la Universidad de Valencia²⁷, “*la imagen fotográfica se constituye en una fuente generadora de pensamiento y reflexión*”. No consiste tanto en crear una documentación a modo de testigo del fenómeno, si no en atender a la fisonomía misma del artefacto, estar fotografiando como acción latente de un dispositivo vivo. Los ejes determinantes en este trabajo donde visita los espacios marcados son la memoria y el tiempo. Y no se equivoca José Luis Clemente en un artículo para El Cultural cuando escribe que “*cada una de las imágenes se muestra marcada por la memoria de una represión que, vista desde la imagen actual del lugar, fuera de ese contexto, aparecería velada...*”²⁸ es ahí donde considero que reside el reto y la hazaña, partir de un lugar actual desprovisto de todo pasado sin signo alguno de lo que ahí aconteció, y propiciar una mirada distinta, forzar a prestar la atención sobre otros aspectos, generar un imaginario nuevo sobre algo que pretendió ser un “borrón y cuenta nueva” donde la injusticia fuera conscientemente ignorada, eso es ideología, y generar una respuesta es un acto político, abrir los discursos imperantes hegemónicos para escribir de nuevo sobre ellos. Hay una significación política dentro de estas ideas principales de tiempo/memoria y ausencia que destacan en su proyecto.

Nos cuenta la autora en la descripción de su serie, “*Hoy, estos lugares tienen otros usos, y casi no quedan vestigios de lo que fueron, muchos de ellos han desaparecido y en casi ninguno hay una placa que les haga memoria.*”²⁹ Esta situación la encontré de la misma forma en Benicàssim, transité desde pequeña por el paseo que enlaza la mayoría de las villas y al enterarme casi de casualidad de toda la carga histórica que había tras las paredes de esas edificaciones no daba crédito, es para mí muy relevante este nexo de desmemoria común a muchos espacios alrededor de todo el territorio. Esto

²⁷ BENLLOCH, P. Espacios de represión franquista. Fotografías de Ana Teresa Ortega. Universidad de València Vicerrectorado de Artes, Cultura y Patrimonio. Disponible en: <http://www.uv.es>

²⁸ CLEMENTE, J. L. Ana Teresa Ortega, *Cartografías Silenciadas*. Disponible en: <http://www.elcultural.com>

²⁹ Web de la artista: <http://www.anateresaortega.com>

crea un germen, una necesidad de responder y actuar a partir del descontento y como forma de articular estos componentes desde el campo fotográfico junto a las intencionalidades últimas de visibilización, supone Ana Teresa Ortega en esto, un gran referente.

Varios son los artistas que trabajan sobre los procesos de construcción de la historia como disciplina, Miguel A. Hernández Navarro en su investigación *Materializar el pasado, El artista como historiador (benjaminiano)*, señala que: “*las obras de estos artistas realizan una serie de preguntas antes reservadas a los profesionales de la academia: cómo se escribe la historia, quién la escribe, de qué modo, con qué fines, de quién es, a quién pertenece o beneficia, a quién olvida... y sobre todo cómo es posible elaborar una historia diferente, alejada de los modos tradicionales en que ésta se ha escrito y transmitido*”³⁰. Este es un pequeño esbozo del campo de acción común en las prácticas de artistas como Virginia Villaplana, Francesc Abad, María Ruido o Francesc Torres. La reflexión sobre el pasado reciente, la crueldad de la Guerra Civil, la violencia del franquismo o los olvidos de la Transición se han convertido en problemas centrales para un gran número de artistas en los últimos años.

Sobre el acabado estético del foto-libro comentar que los artistas Bleda y Rosa han sido una inspiración en cuanto a la forma en que prescinden de los efectismos para enfrentarnos directamente al territorio. Me gusta la pulcritud que muestran en los acabados de sus libros fotográficos, cómo recogen las cubiertas a modo de carcasa neutra, casi aséptica del contenido que las acompaña. Sus obras que comúnmente van acompañadas de un pie de foto funcionan muy bien en la disposición de la página y en el conjunto total de la lectura del objeto. Es estimulante echar un vistazo a sus libros de arte presentados humildemente casi como si de un catálogo se tratara, pero con una sobriedad donde su sencillez no hace desmerecer ninguna página.

Fig. 51. Bleda y Rosa, Portada Foto-Libro *Trafalgar Vol.1*, 2011-2013.

Fig. 52. Bleda y Rosa, Interior Foto-Libro *Trafalgar Vol.1*, 2011-2013.



³⁰ HERNANDEZ, M. Á. *Materializar el pasado, El artista como historiador (benjaminiano)*, p.12.

6. CUERPO DE LA MEMORIA

6.1 PARTE TEÓRICA

6.1.1. Claves sobre los principios

Este trabajo se inicia desde la perspectiva donde producir manifestaciones artísticas con un lenguaje fotográfico, nos comprende a modo de trabajadores de la imagen, siempre atentos con un cometido clave, fijar la mirada sin benevolencia sobre nuestros tiempos.

La imagen como bien vaticina Fontcuberta, es la metafísica de nuestros tiempos³¹, es por ello que debemos ser conscientes y consecuentes con el uso que hacemos de ella. Esto, por supuesto, supone para nosotros un arma de doble filo, tanto por el estigma de la objetividad de la imagen que arrastra pesadamente desde sus inicios, como por el desencanto en el que podemos caer por su descalificación retórica continua en el uso contemporáneo. Por eso creo que es necesario prestar atención y volver a pensar desde qué perspectiva realizamos los trabajos fotográficos en esta era de la imagen, a quién nos dirigimos y con qué armas.

Somos las grietas, ocupamos y ensanchamos las fisuras de este sistema que nos vende la ilusión de que es orgánico, de que constituye una barrera indemne, intraspasable.

*Es mentira. Toda pared puede ser agrietada. ¿Cómo hacer?//
Ludditas Sexxxuales -"El arte es basura"*

6.1.2. El poder de la imagen fija

¿Por qué una fotografía? La fotografía es el medio idóneo para trabajar casos de visibilización, no por el rigor comentado anteriormente que puede poseer la imagen, sino por la huella/resto que deja en nuestro imaginario. Podríamos decir que los recuerdos son imágenes. Cuando hacemos memoria podemos recordar un suceso largo pero la representación de toda esa información siempre viene resuelta en un extracto, en términos audiovisuales, un *frame* de la secuencia, por lo tanto, este es un buen motivo para creer en el poder de la imagen, ya que nos evoca a pensar sobre los distintos papeles que juega en nuestra conducta/recuerdo.

³¹ FONCUBERTA, J. *La cámara de Pandora*, pp. 9-14.

Aunque la memoria se active con un olor, lo que se recuerda entonces son imágenes. El artista Francesc Torres responde a la pregunta de si podemos realmente recordar sin imágenes y su contestación es tajante: *sin imágenes nada puede retener la tangibilidad de la existencia*³². La historia se nos aparece en imágenes no en relatos, y deben ser sacadas a la luz estas imágenes para que acaben formando parte de los imaginarios colectivos o cómo Torres lo llama, “la conciencia visual” de un país.

*La fotografía [...] el medio que nos permite a través de nuestras imágenes, dar testimonio. [...] La imagen en la que brota la vida en primer plano*³³

Podríamos decir entonces que la fotografía opera como catalizador del recuerdo, porque si la imagen puede reverberar un pasado en el presente, entonces hay un desplazamiento hasta el ahora. El artista Mieke Bal lo denominó “acto de memoria”³⁴, una reinscripción del pasado en el presente, aunque no exactamente una representación, sino una manera de hacer que el pasado vuelva al presente por medio de una especie de eco de lo sucedido, presentado a través de una lectura desde el presente.

Diríamos entonces que los actos de memoria son actualizaciones del pasado y para Bal se llega a ellos a través de actos significativos efectuados en el presente. En este punto debemos concretar un poco más qué es lo que entendemos cuando hablamos de memoria. Miguel A. Hernández Navarro especifica un sentido de la memoria como algo vivo, latente y en permanente contacto con lo presente³⁵. Memoria como lugar de contacto entre pasado y presente, algo vivo, no totalmente formalizado, y que se constituye a través de estos actos de memoria descritos anteriormente.

Pero el hilo que conduce y entronca todo esto lo encontramos en las lecturas de Walter Benjamín. Como es de esperar, muchos son los que bebemos de este autor alemán, sus trabajos han propiciado un paradigma conceptual desde el que se han posicionado gran parte de los trabajos artísticos contemporáneos. Para Benjamín, el pasado se configura como una imagen, pero no una imagen absoluta, fija y eterna, sino una imagen evanescente. Esa imagen del pasado es la que se produce en un instante, en lo que él llama, el “ahora de la cognoscibilidad”³⁶, el momento en el que el pasado verdadero, ese que ha estado oculto e invisible se desvela. En el libro “*Materializar el pasado, El artista como historiador (benjaminiano)*” su autor Hernández-

³² HERNANDEZ, M. Á. *Op. Cit.* p. 106. [Referencia: *Oscura es la habitación donde dormimos* de Francesc Torres.]

³³ CARTIER-BRESSON, H. *Ver es un todo: Entrevistas y conversaciones 1951-1998*, pp. 9-10.

³⁴ HERNANDEZ, M. Á. *Op. Cit.* p. 24.

³⁵ *Ibid.* pp. 27-28.

³⁶ BENJAMIN, W. *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*, p. 119.

Navarro, profundiza y explica que esa imagen cabe entenderla en cierto modo como una imagen mental, una representación figural del conocimiento, puede no ser conocida, puede no ser vista, puede pasar desapercibida... *Es una imagen que desaparece –o que simplemente no se “forma” – si el presente no ve –o siente – en ella algo que lo toca, que lo conmueve, que lo punza y lo tambalea*³⁷.

Por lo tanto podemos afirmar que “hacer memoria” funciona como sinónimo de “sacar del olvido”³⁸. El hecho de estar fotografiando puede ser un “acto de memoria”.

6.1.3. El acto de fotografiar

Mirar a través de la lente nos somete a distintos juegos de trasgresión de roles entre espectador y visitante. Prolongar nuestra mirada y a la vez acotarla en un espacio dentro de los límites predefinidos de la lente nos emancipa a conquistar otras percepciones del fenómeno que estemos apuntando.

*“Observo, observo, observo. Comprendo a través de los ojos”*³⁹

Es importante la forma en la que nos adentramos. Para fotografiar hay que estar. Es un evento entre el cuerpo, la máquina y el espacio, y no es baladí la interacción simultánea que esto provoca. ¿Hay entonces una forma de proceder? Es bellissimo leer como Henri Cartier Bresson describe el acto de fotografiar porque da pie a imaginar el tiempo que estuvo en las villas de Benicàssim rodando la película “Victoria de la vida” procediendo quizá con esa actitud; sus reflexiones son una buena hoja de ruta. Pienso en el mismo lugar, 80 años antes, un artista tan relevante en la pista de baile de la costa de Castellón, sus movimientos⁴⁰, y solo puedes considerar sus palabras, como una coreografía de la que intentar aprender algún paso.

“Cuando llegas a un lugar, debes estar libre de prejuicios, no debes intentar justificar tus ideas preconcebidas. Tienes que atenerte a los hechos, saber cómo analizarlos, modificar tus primeras impresiones en función de lo observado en vez de acomodarte en tus propios prejuicios. Al fin y al cabo, no hay nada que probar, no estás tratando de demostrar nada. Si algo cuenta, es la humanidad, es la vida, la riqueza de la vida. Tienes que ser sensible, eso es todo [...] Sé que debo mantener siempre el contacto con lo concreto, con la realidad concreta, el

³⁷ HERNANDEZ, M. Á. *Op. Cit.* p. 61.

³⁸ *Ibid.* p. 25.

³⁹ CARTIER-BRESSON, H. *Fotografiar del natural*, p. 58.

⁴⁰ CARTIER-BRESSON, H. *Ver, Op. Cit.* p. 39. [Metáfora literaria que hace referencia a la cita del mismo autor: “Los fotógrafos no tienen un estatus social muy claro, viven al margen y la gente a menudo se pregunta quiénes son esos tipos tan raros que van dando saltitos por la calle”]

*pequeño incidente y la pequeña verdad particular que pueden llegar a tener una gran repercusión*⁴¹

Muchas veces la losa de “la verdad” en la fotografía es demasiado pesada, se le deja la responsabilidad última a lo representado como documento, y quizá el interés como argumenta Bresson, no está simplemente ahí, per se, sino que aparece como consecuencia del acto y por cómo nos hemos circunscrito dentro de él. *Lo maravilloso de la fotografía intuitiva, de la fotografía del natural, es esa relación personal, esa reacción de vida, donde uno es uno mismo y al mismo tiempo se olvida de sí mismo para interrogar la realidad o para tratar de comprenderla.*⁴²

Me parece interesante cómo se desplaza del centro, cómo se posiciona y no trata de falsear con la objetividad. *La tarea del fotógrafo no consiste en demostrar nada acerca de un hecho humano. No somos publicistas; somos testigos de lo efímero.*⁴³

6.1.4. Visitar espacios para la memoria colectiva

El arte generado alrededor de lo que hemos llamado anteriormente “actos de memoria” se encuentra dentro de las prácticas del prisma del arte de la memoria o arte del archivo, nuevo documental, posficción, prácticas de recuerdo, etc.⁴⁴ En definitiva, se trata de obras que cuentan lo que la historia calla. Esto supone un denominador compartido entre una gran parte de artistas, incluso existe a veces una posición común tanto en lo metodológico como en los propósitos finales. En este caso, este trabajo se encuentra dentro del marco de la Guerra Civil española y era imprescindible teorizar sobre el hecho de cómo abordar un espacio físico real, bañado por esos tiempos. Ya he concretado la actitud del fotógrafo en el anterior apartado “El acto de fotografiar” y en este caso me centro en la necesidad concreta de adentrarse en los espacios de la memoria. Esta era mi casuística concreta, pero la intención, las estrategias y las argumentaciones hacen alusión a una forma de proceder propia de personas, activistas, que han desempeñado una labor admirable de recuperación y visibilización de las heridas.

La acción de visitar un espacio puede hacer cuestionarnos, volver a pensar sobre lo aparentemente conocido, oyes hablar con viejas palabras como si de un susurro a contratiempo se tratara. Sobre ese lugar nada parece nuevo, todo

⁴¹ CARTIER-BRESSON, H. *Ver, Op. Cit.* p. 27.

⁴² *Ibid.* p. 62.

⁴³ *Ibid.* p. 29.

⁴⁴ HERNANDEZ, M. Á. *Op. Cit.* p. 17.

es extrañamente conocido. La conciencia grita por encima de lo que los ojos ven, es realmente un extraño ejercicio.

Hablamos de lugares marcados, lugares ajenos a la impunidad que se les otorga, la impunidad de los vencedores, por eso, desde la brecha, hacemos el costoso ejercicio de visitar con otra mirada para tratar de contar todas sus habladurías, decir sin palabras todo lo que fue, y los motivos por los que hoy en día permanece a modo de velada y borrosa historia en proceso de desvanecerse. Esas fachadas que sólo aluden a tiempos mejores también fueron el reflejo de una España con hambre, el resquicio de la memoria colectiva de algunos, pocos, que aún viven recordando a los que añoran. Esa es la razón por la cual mostrar, transgredir, señalar esos espacios, es no solamente imprescindible, sino también un compromiso en sí mismo. Trabajar en Benicàssim fotografiando las villas es una labor de reconstrucción de la memoria colectiva, de visibilización de las heridas y de toma de conciencia de nuestro cercano pasado. Toda la impunidad del poder opresor, se vuelve motivo de lucha y mediante una retórica discursiva fotográfica podemos lograr ese cometido de justicia simbólica, dándonos la única oportunidad que tenemos, de mostrar el relato oculto, sentenciando en cada uno de nuestros disparos (fotográficos) que no estamos de acuerdo.

Grande es el debate sobre si los actos en el presente, pueden enmendar y encontrar la justicia que no pudieron recibir en tiempos pasados. Miguel A. Hernández Navarro defiende su alegato: *“Hacer historia no es sólo nombrar a los muertos o a los desaparecidos, no es sólo una cuestión de discurso. Sino que hacer historia es también desenterrar, sacar a la luz, mostrar los crímenes, la violencia. Hacer historia es hacer justicia. Y no sólo justicia simbólica, también justicia real.”*⁴⁵

Ya hemos visto anteriormente cómo la imagen fija está ligada a un potencial que abre la brecha entre pasado y presente en un *acto* donde la memoria emana y actúa como agente vivo transformador. Esto es importante en relación a los lugares de gran significación histórica o lugares marcados y que pese a ello, permanecen olvidados. El motivo está en que estos lugares no ocupan el terreno de la historia oficial, sino el terreno de la memoria en su más estricta relación con el recuerdo no reglado del pasado⁴⁶.

Muchos son los escritos sobre acontecimientos pasados en lo que entendemos comúnmente como el campo de la Historia, pero los actos de memoria no vienen ligados a este concepto. *La Historia es vista como un tipo de memoria*

⁴⁵ HERNANDEZ, M. Á. *Op. Cit.* p. 13.

⁴⁶ *Ibíd.* p. 28.

*muerta relegada al ámbito de la reconstrucción desafectada y desconectada del pasado. Una reconstrucción siempre ideológica, hecha de olvidos, elecciones y abstracciones*⁴⁷ La memoria en cambio aparece como paliativo de esto, es una forma de contacto entre tiempos y entre sujetos, una latencia afectiva. En su territorio está el trauma, el recuerdo, el olvido, la pérdida, la nostalgia... las formas de pasado que afectan al presente y que son transmitidas por contacto. La memoria dentro de la definición de Hernández Navarro *es la so(m)bra de la Historia*⁴⁸. Hace este juego de palabras porque algo que sobra es algo que es quitado de en medio, y por ese motivo transportado a la sombra, al terreno donde algo no puede ser mostrado o visto, pues de hacerlo, quebrarían la ilusión de transparencia del sistema. Cuando algo se quita del medio no se espera ver grumos que destripen la sensación de liquidez y de flujo continuo de la experiencia del mundo actual. Hay relatos donde determinados intereses pretenden hacerlos permanecer en el ámbito del olvido, y la única cosa que logra bloquear ese propósito, dentro de un mundo cada vez más inmaterial de números y códigos, es la materialidad de los cuerpos. Un reducto corpóreo inevitable de que existimos, y que pese a las intenciones por borrar los acontecimientos, la prueba es que los cuerpos siguen estando. La tesis de Miguel A. Hernández Navarro, teórico en el que he profundizado por su labor en el estudio de las prácticas y de los artistas que trabajan sobre la memoria en el contexto de la Guerra Civil, defiende su tesis⁴⁹ de que el arte en realidad, propone lugares para enfatizar la materialidad inevitable de los cuerpos. El cuerpo es lo que sigue dejando huella y los artistas traen literalmente el pasado al presente, lo hacen visible, lo exponen, lo disponen y lo despliegan⁵⁰.

Por esto último entonces concluimos que hay un espacio, un lugar donde poder visibilizar esa materialidad de los cuerpos, un lugar que nace en el seno mismo de los actos de memoria, y no en el espacio de la historia reglada. El recuerdo, como conector de experiencias pasadas, se enmarca dentro de un transcurso del tiempo líquido que construye el panorama desde donde podemos argumentar la posibilidad de un arte que reivindique, visibilice y haga justicia. Algo no simplemente simbólico, sino con propósitos reales y convicciones políticas que cambien el ahora.

Alerta Miguel A. que los muertos aun corren el peligro de volver a morir, porque los vencidos pueden ser dos veces ejecutados, a través del asesinato y a través de su olvido.⁵¹

⁴⁷ HERNANDEZ, M. Á. *Op. Cit.* p. 29.

⁴⁸ *Ibid.* pp. 115-116.

⁴⁹ *Ibid.* pp. 117-118.

⁵⁰ *Ibid.* p. 18.

⁵¹ *Ibid.* pp. 82-83.

6.1.5. Manifiesto sobre los propósitos

Tras evidenciar a nivel teórico las justificaciones del marco simbólico y conceptual, doy paso a los propósitos concretos de este trabajo, apoyados y sustentados por las lógicas anteriores.

*¿Cree que la mirada es una solución para el redescubrimiento? ¿Apuntar con una cámara es un gesto que puede significar algo?*⁵²

En “Materializar el pasado” aparece un fragmento del libro “Questioning History Imagining Past in Contemporary”⁵³ donde señala que: *“el propósito de los artistas visuales que promueven en sus prácticas una perspectiva diferente, donde desarrollan nuevos modos de pensar sobre la historia y sus representaciones, no es de posicionarse como nuevas autoridades en esta área, sino de buscar la relación con el pasado y desentrañar el proceso por el cual se forman las imágenes de la escena política, comercial y mediática contemporánea.”*⁵⁴ Estos artistas pretenden contar la historia que está en los márgenes, la historia oscurecida, y también la historia imperceptible más allá de las grandes narraciones. *“Por lo general la historia está hecha no sobre la causalidad sino sobre la casualidad.”*⁵⁵ *“No hay documento de cultura que no sea, a su vez, documento de barbarie.”*⁵⁶

Estas prácticas de desentrañar *constituyen una especie de resistencia ante los regímenes cronológicos hegemónicos del mundo contemporáneo. Regímenes que, en esencia, proponen una experiencia temporal derivada de los ritmos de producción y consumo de la mercancía, pero también la construcción del tiempo histórico de la modernidad, lineal, autoritario y centrado espacialmente en Occidente.*⁵⁷ Entonces podríamos afirmar que nos encontramos ante una forma de resistencia al imperialismo cronológico, resistencia ante una hegemonía donde se promueven la amnesia y el olvido. Por lo tanto, diríamos que cierto arte contemporáneo constituye una forma de “contratiempo” donde las prácticas artísticas actúan de “contra-memoria”⁵⁸. En este punto profundicemos en como concebimos y entendemos el concepto *tiempo*. En el apartado “El poder de la imagen fija” ya hemos hablado de cómo una fotografía podía funcionar de catalizador del pasado por esa vinculación morfológica con el recuerdo. Es por eso que entendemos que la fotografía es la

⁵² CARTIER-BRESSON, H. *Ver, Op. Cit.* p. 62. [Preguntas que le formula en una entrevista Alain Desvergnés a Henry Cartier-Bresson]

⁵³ Hace referencia al libro de Frank van der Stok, Frits Gierstberg y Flip Bool.

⁵⁴ HERNANDEZ, M. Á. *Op. Cit.* p. 34.

⁵⁵ *Ibid.* p. 36.

⁵⁶ BENJAMIN, W. *Op. Cit.* p. 42

⁵⁷ HERNANDEZ, M. Á. *Op. Cit.* pp. 17-18.

⁵⁸ ÁLVAREZ, J.I. *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista.* pp. 47-54.

que reformula sin cesar el problema del espacio/tiempo⁵⁹. ¿Cómo concebimos ese tiempo propio de los hechos y no de las ideas etéreas que podrían llegar a alejarnos de materializar nuestros propósitos? La respuesta estaría en la filosofía de Walter Benjamín donde concibe el tiempo *como algo abierto y en permanente transformación, donde su concepción no es lineal, es capaz de permitir saltos, discontinuidades y anacronismos. Un tiempo múltiple, heterocrónico, prepóster y asíncrono*⁶⁰. Esto promueve un sentido de la historia como algo abierto, múltiple y con posibilidad de ser completado y redefinido: *“esta apertura es fundamental para entender que para Benjamín la historia no es cosa del pasado sino del presente. La historia está abierta, el pasado afecta al presente, lo toca, convive con él. El pasado no “ha pasado”, no pertenece a un tiempo lejano y cerrado, sino a un tiempo activo. Frente al historicismo, que cierra el tiempo y lo sitúa en un ámbito diferente al presente, para Benjamín el pasado está aquí, es ahora.”*⁶¹

Por lo tanto, este *tiempo abierto* nos hace estar implícitamente vinculados. Al no concebir una secuencia lineal del tiempo, nuestro papel siempre es relevante. *En esta noción del tiempo abierto y presente hace que la tarea de la historia sea urgente y necesaria, y sobre todo conduce a que la práctica de la historia sea algo que tiene que ver no tanto con el conocimiento como con la acción. En este sentido, más que con historia, aquí nos encontramos con política.*⁶²

Como sugiere Reyes Mate, *“la atención al pasado no está dirigida por un interés arqueológico sino para incidir en el presente. Por eso es político”*⁶³

En este sentido, hacer arte se convierte en hacer historia. Y hacer historia, si el tiempo está abierto, en hacer política. Por lo tanto al final todo se resume a un asunto de política y ética, política porque es necesaria para actuar, y ética, porque es una cuestión de responsabilidad⁶⁴

Hernández Navarro expone que es mucho más fácil hacerse cargo de esa apertura del tiempo que permanece abierta, si las heridas aún no han dejado de sangrar⁶⁵. Dicho esto, hace una comparativa muy interesante sobre estas cuestiones teóricas de Benjamin y el trauma. Desde la lectura del psicoanálisis hay muchas semejanzas con lo no acabado, lo no solucionado, *esos eventos oscuros en la conciencia y que el individuo necesita llevarlos a la luz para asumirlos. Hacer historia en cierta manera, se parece mucho a solucionar el*

⁵⁹ CARTIER-BRESSON, H. *Ver, Op. Cit.* p. 93.

⁶⁰ HERNANDEZ, M. Á. *Op. Cit.* p. 42

⁶¹ *Ibid.* p. 50.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.* p. 54 [Referencia: Mate, R. *Medianoche en la historia* p. 47]

⁶⁴ *Ibid.* p. 51.

⁶⁵ *Ibid.* p. 77.

trauma, a elaborar procesos de duelo, identificar los lugares de la pérdida y resolver los problemas olvidados pero presentes. Los traumas históricos provienen especialmente de dos cuestiones: la memoria de la guerra y la memoria de la dominación.⁶⁶

Por este motivo, surge la necesidad firme de reformular un nuevo relato a partir de las memorias y los sujetos que han quedado fuera de la versión oficial de la historia. El propósito consiste en construir una nueva que ponga las cosas en su sitio, y que cuente lo que ha permanecido olvidado en los grandes relatos. Al comprender el tiempo como algo abierto incluso los muertos aun corren peligro: *tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si este vence. Y este enemigo no ha dejado de vencer⁶⁷. Es decir: nada está dado por perdido. Pero nada aún está a salvo⁶⁸*. Por mucho que no queramos enredarnos estamos comprometidos per se. *No queremos ser únicamente espectadores, papel que al fin y al cabo sería bastante triste. También somos actores, ya que de todos modos estamos implicados.⁶⁹*

Quizá ya no sea posible resucitar a las víctimas, pero si dar sentido a su muerte. Y no sólo a través de su recuerdo, sino a través del cumplimiento de lo que les fue prometido⁷⁰. Ahí residiría la emancipación histórica de los oprimidos. No sólo esperan que los recordemos, sino que cumplamos lo que ellos no pudieron cumplir⁷¹

Por lo tanto, siguiendo las teorías de Walter Benjamín hay un peligro de que *el pasado, ese que no ha sido, vuelva a no ser⁷²* pero a su vez, este concepto abierto de la historia de lo no escrito, lo no cumplido, los desesperanzados y las utopías fracasadas supone algo esperanzador. *Cumplir las promesas incumplidas es, redimir el pasado, hacerlo presente. Ahí es donde anida el poder para cambiar las cosas, no en un provenir que nunca llega, sino en la realización de los sueños –incumplidos- del pasado.⁷³*

Ése es el sentido de la historia: despertar a los sueños –no despertar “de” los sueños-⁷⁴

⁶⁶ HERNANDEZ, M. Á. *Op. Cit.* pp. 78-79.

⁶⁷ BENJAMIN, W. *Op. Cit.* p. 40.

⁶⁸ HERNANDEZ, M. Á. *Op. Cit.* p. 51.

⁶⁹ CARTIER-BRESSON, H. *Ver, Op. Cit.* p. 10.

⁷⁰ HERNANDEZ, M. Á. *Op. Cit.* p. 52.

⁷¹ *Ibid.* p. 62.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.* p. 55.

⁷⁴ *Ibid.* p. 53.

6.1.6. Justificación teórica de las características formales

En una entrevista que le hicieron a Henri Cartier Bresson comentó que Stefan Kudelski, ingeniero suizo inventor del magnetófono, le ofreció un punto de vista interesante sobre porqué realizar imágenes a color. Le explicó que el color permite una identificación más rápida de un documento⁷⁵, me pareció un razonamiento magnífico. En el caso de este trabajo tenía claro que las imágenes iban a ir en color, para mí era necesario que el espectador no se perdiera en discursos visuales más propios de otras épocas y que se estableciera en un relato actual. Sería confuso incluso, unas viviendas renacentistas con un acabado fotográfico en blanco y negro se podría llegar a pensar que era imágenes antiguas, y eso hubiera truncado considerablemente el sentido del trabajo. Para mí era importante evidenciar un retrato actual, que te hiciera conectar con algo cercano y donde fueran los diversos discursos formales y conceptuales pasados de dentro y de fuera de la imagen, los que te transportan a épocas pasadas y te hicieran reformular de nuevo aludiendo al tiempo abierto de Walter Benjamín, donde en una imagen actual puedes ver y actuar en el pasado mediante un acto de memoria.

El dispositivo que me ayudó en esta tarea fue el elemento pie de foto. A partir de una noticia de prensa⁷⁶ publicada online, conocí el recorrido que realizó en vivo Guillem Casañ, el autor del anexo a partir del que trabajé donde se encontraba localizada cada villa del conjunto hospitalario. Este recorrido consistía en un tipo de charla/paseo en la que a medida que se iban recorriendo las antiguas edificaciones, Casañ también narraba las funciones a las que estaban destinadas. Esta experiencia ofrecía al espectador una visión muy diferente de la que captaban sus ojos, podían interactuar con el espacio tratando de imaginar una simulación de cómo sería la vida en esos tiempos pasados. La propia Ana Torregrosa, comenta en su artículo: *Uno de los momentos más emotivos fue el testimonio de Domingo Casañ, padre de Guillermo, que en aquella época ejerció de librero y hotelero. Contó su experiencia en el antiguo club, donde conoció a grandes médicos, "después de bailar siempre acabábamos cantando la Internacional". Domingo también aseguró que Miguel Hernández recitó poemas.*

Esta sensación simbólica creada a través de la imaginación de los ahí presentes a partir de la interacción entre el relato y la realidad tangible, me pareció un ejercicio a tener en cuenta. ¿Esa sensación simulada se podría repetir a partir de una fotografía? En este caso del tour, el relato de las villas fue como una melodía que trasportaba a los asistentes a otra época. Evidentemente su

⁷⁵ CARTIER-BRESSON, H. *Ver, Op. Cit.* p. 58.

⁷⁶ TORREGROSA A. Un paseo en recuerdo de las Brigadas Internacionales. Disponible en: <http://www.levante-emv.com>

corporeidad permanecía allí pero es innegable que se abrió una brecha para la emoción donde propició esos actos para el recuerdo que hemos descrito anteriormente.

Mediante el dispositivo creado a partir de la fotografía junto al pie de foto intenté simular eso. *Nuestras (imágenes) llevan un pie de foto, una caption, que en realidad no es un texto explicativo, no, sino un contexto verbal de la imagen, algo que trata de rodearla... Y somos nosotros quienes lo escribimos, para que exista homogeneidad de sentido entre la imagen y ese texto. Lo escribimos para la imagen, y no hacemos la imagen para el texto.*⁷⁷

El pie de foto que he dispuesto en cada fotografía consta de tres elementos: el nombre de la villa actual, el nombre con el que la rebautizaron los brigadistas y el cometido o función que tenía como edificio durante la época hospitalaria. Este conjunto escrito establece un dialogo con el espectador, un cruce de discursos que chocan entre la información que estamos leyendo y lo que vemos en la imagen. Aparecen dos lecturas que se contraponen, incluso se contradicen. Apelan al espectador y lo animan a cuestionarse durante todo el tiempo que está observando. Se crea como una espiral donde fluye la interacción entre pie de foto e imagen, una cuestiona a la otra, crea la ilusión de que se confrontan pero lo importante al final, es el espacio donde el espectador, resultado de todo este vaivén, saca sus propias conclusiones. *...cuando la imagen es leída, cuando entra en juego “el pie de foto”, la cosa cambia. Y se transforma entonces en vanitas, en las últimas miradas de los que cayeron aquellos días, las últimas imágenes que vieron*⁷⁸.

Finalmente consideré que el formato idóneo para presentar las fotografías era en un foto-libro. Me inspiró la afirmación de Bresson de que los pintores pasan de la creación al museo y nosotros de la creación al consumo⁷⁹. La fotografía es un medio desacralizado y bastante accesible para el mundo en todos sus formatos de captura posibles, y su reducto no iba a ser menos. Al adaptarme a un formato muy conocido por todas las personas iba a ser un medio más accesible, o más reconocible quizá. El elemento libro ya tiene unas cargas y connotaciones con las que estamos familiarizados, tenemos aprendido como interactuar con dicho elemento. Este es un motivo para considerar que el mensaje interno puede resultar más fácil que llegue al espectador y que propicie que lo sienta suyo que interactúe con él y se apropie del objeto. Y otro motivo es el reducto que se crea al recoger y condensar toda la esencia, toda la información, en un solo producto último. Se crea una atmósfera.

⁷⁷ CARTIER-BRESSON, H. *Ver, Op. Cit.* pp. 9-10.

⁷⁸ HERNANDEZ, M. Á. *Op. Cit.* p. 90.

⁷⁹ CARTIER-BRESSON, H. *Ver, Op. Cit.* p. 39.

De golpe, un detalle revelador puede estar diciendo: “La vida es esto”. [...] La fotografía, que es capaz de crear por sí misma una atmósfera visual. ¿Qué significa “historia en imágenes” [Picture story]? La vida no está hecha de historias que puedan cortarse en pedazos como un pastel de manzana. No hay recetas para abordar una historia. Debemos evocar una situación, una verdad. Esa es la poesía de la realidad de la vida.⁸⁰

En definitiva, los artistas historiadores traen el pasado al presente, lo disponen ante nuestros ojos y nos ofrecen la posibilidad de activarlo. Pues, en última instancia es el espectador, su lectura, su experiencia histórica, la que realmente efectúa la obra. La dialéctica de la imagen sólo se produce a través de la comunicación. Sólo entonces es posible el despertar, a través de la producción de una experiencia que es al mismo tiempo estética e histórica. Una experiencia de conocimiento sensible⁸¹.

No tendría sentido en este caso una producción artística que no se entendiera como algo reactivo, abierto a la interacción, donde la obra bebe de ella, de sus posibilidades prácticas y abstractas con incidencia directa en este mundo que habitamos.

6.2 PARTE PRÁCTICA

Tras haber puesto de manifiesto los conceptos sobre los que se sustenta el trabajo, su filosofía o postulado, damos paso al apartado práctico. En esta sección se ven los resultados de cómo se ha ido aplicando el plan metodológico y las deducciones que conllevan los desarrollos de prueba y error. Desde anteriores bloques de la memoria entendemos que hemos ido definiendo un orden de lo general a lo particular, un transcurso lineal secuenciado que parte de ideas globales iniciales, palabras, conceptos amplios... Luego con la búsqueda de referentes se construyen propósitos y poco a poco a partir de una base cimentada a partir de lecturas y del ejemplo de artistas llegan las primeras pruebas del trabajo, pequeños amagos intencionados de poner en práctica toda la teoría estudiada. Este apartado cumple ese cometido, detallar el resultado concreto de cada parte del proceso activo de creación material, procesos que nacen desde el seno mismo del planteamiento metodológico recogido en el punto (3) de esta memoria.

⁸⁰ CARTIER-BRESSON, H. *Ver, Op. Cit.* p. 30.

⁸¹ HERNANDEZ, M. Á. *Op. Cit.* p. 99.

6.2.1. Resultados prácticos previos a la toma fotográfica



Fig. 53. Cartografía organizativa que marca y delimita el área que ocupó el Hospital de campaña de las BBII en Benicàssim.

Siguiendo nuestro plan organizativo metodológico, y tras haber creado los documentos a partir de los referentes donde disponemos de citas interesantes cribadas por temas y autores; empezamos a elaborar las estrategias para dinamizar el momento de la toma fotográfica.

El hospital de campaña de las Brigadas Internacionales en Benicàssim se componía de unas 50 villas, por eso era importante situar geográficamente cada una de ellas y aunque con el tiempo hayan ido variando ciertas estructuras, sí que era necesario e imprescindible situarlas sobre el terreno. Aunque algunas de ellas no hayan perdurado en el tiempo, el núcleo del trabajo reside en visitar este espacio emblemático prestando atención a cada una de las villas componentes, recogiénolas y evidenciando de esta forma un relato actual de una vivencia pasada, nada podía quedarse fuera.

En el libro “Las Brigadas Internacionales en Benicàssim”, motivo de las III Jornadas Internacionales de memoria histórica, encontré un anexo⁸² que resultó fundamental. En él pude encontrar una tabla configurada a partir de los nombres tradicionales y revolucionarios de los edificios del Hospital de las B.I. de Benicàssim con su localización actual. Varias páginas de filas y columnas, donde cada línea corresponde a una de las villas componentes del complejo. Cada villa aparece por lo tanto numerada como lo está en la actualidad y también aparecen los diferentes nombres por los que ha sido conocida fruto de todas las etapas históricas a las que se ha visto expuesta. Esta información facilitó considerablemente el trabajo ya que acotó cuales eran exactamente las villas pertenecientes al antiguo hospital y su dirección más o menos exacta. Muchas de ellas ya no existen o directamente no aparece el número en la fachada pero sí da nociones muy considerables como para encontrarla geográficamente.

También este anexo ha sido parte del proceso creativo, a raíz de encontrar detallados los antiguos nombres con los que se rebautizó cada villa durante la estancia de los brigadistas, resultó detonante para la idea de usar dicha información complementaria en los pies de foto. Como idea germinal, el trabajo consistía en una serie fotográfica, pero esta idea inicial ha ido gestándose durante el proceso, cambiando de forma y sumando complejidad a cada paso que avanzaba. En este punto ya se consideró firmemente la idea de un pie de foto para cada imagen con el nombre actual de cada villa más el nombre que tuvo antaño durante el periodo hospitalario.

⁸² CASAÑ G. Las villas de Benicàssim, un espacio hospitalario para las Brigadas Internacionales. Guerra civil 1936 – 1939. En ESCRIVÀ, C.; COLOMER, J.C. (eds.), *Op. Cit.* p. 36.

también que no aparecieran sombras toscas en los marcos de las ventanas y puertas, de este modo las fachadas permanecían completamente iluminadas. Algunas de las pruebas climatológicas que se desecharon fueron las tomadas con la iluminación del sol directo, creaban sombras ambiguas que no aportaban nada al discurso, más bien confusión y contrastes demasiados altos entre sombras y luces.

Cuando tuve todos los cabos atados empecé a fotografiar villa por villa. Mediante un blog de notas iba apuntando el número de la dirección y el nombre, llevé una constancia rigurosa para poder hacer una comparativa con la tabla del anexo y solo tomar las imágenes que eran necesarias, no todas las casas de la zona formaron parte del complejo hospitalario y también debía recordar las que habían sido fotografiadas de las que no.

La mayoría de las viviendas son edificaciones de dos plantas con un jardín delantero. Como es normal están rodeadas por setos o vallas altas, por lo tanto hice uso de una escalera. Esta herramienta me permitió desde fuera elevar mi altura casi a la mitad de la edificación por lo que me situaba justo en medio y a la altura exacta como para que no se deformaran las líneas de fuga. Esa fue la solución que encontré ya que no podía en muchos casos alejarme para tomar la fotografía porque perdía tras la valla todo el escenario de la villa y su jardín. En muchos casos estos detalles tras el muro, ya fuera una antigua fuente ostentosa o simplemente mobiliario abandonado, suponían la esencia misma a representar en la imagen, así que tuve que partir de la circunstancia de estar ubicada muy cerca de la casa y a una altura considerable Si las tomaba desde mi altura sin ningún artilugio elevador se deformaban toda la casa aparte de que no podía ver el interior y en muchos casos ni siquiera ver parte de la casa. Solventé eso mediante la escalera pero la cercanía era otra necesidad que había de ser atendida.

Fig. 55. Meritxell A. C. *Torremar Apartamentos · Elvira - Antonia - Joseph Jacquemotte 1937 – 1938*, de la serie *Villas para la memoria*, 2016.

Fig. 56. Meritxell A. C. *Villa Ana · Thomas Masaryk 1937 – 1938*, de la serie *Villas para la memoria*, 2016.



Una buena solución fue usar un objetivo gran angular para abarcar mayor proporción de escena desde una distancia inferior, son ideales para fotografiar un área muy extensa de un paisaje.

Sólo me pude alejar para tomar las fotografías en los casos en que las edificaciones eran muy grandes y con varios pisos de altura. Escalera en mano y con el mar a mis espaldas iba retrocediendo sobre la arena para poder contener toda su envergadura. Estudié las necesidades y las diferentes ópticas que me podían ser útiles, finalmente y según la casuística del entorno delimité mi experiencia al gran angular comentado anteriormente para los casos de distancia reducida y para los más alejados un objetivo fijo.

Tras varias visitas a Benicàssim tenía ya algunos resultados. En este punto había tomado la decisión de recoger las imágenes en un foto-libro, por lo tanto el resultado final iba a ser impreso sobre papel así que era necesario ver cómo iba a quedar la fotografía sobre un medio que no fuera la pantalla luminosa de cualquier dispositivo, normalmente esto puede despistar sobre la luminosidad del resultado final. Imprimí las imágenes en pequeño formato, con este experimento pude ver si había demasiada disparidad entre las que habían sido tomadas en diferentes sesiones y en condiciones lumínicas cambiantes. Si había mucho salto a nivel formal, podía quedar alterado el resultado final de la secuencia. Esta práctica me ayudó mucho ya que decidí repetir algunas imágenes. Hice los ajustes necesarios para homogenizar las imágenes y configurar así un estilo visual cohesionado. Matizar los contrastes cromáticos más evidentes típicos de estilos más publicitarios, y ajustarlos a conceptos más apropiados para este discurso. Los tonos que habían quedado demasiado dispares entre fríos y cálidos adaptarlos para que finalmente la lectura sea conjunta y el relato que toda la serie emita sea al unísono.

Fig. 57. Meritxell A. C. *Villa Vicentica · Ernst Thaelmann · dormitorio 1937 - 1938*, de la serie *Villas para la memoria*, 2016.

Fig. 58. Meritxell A. C. *Villa Amelia · Buenaventura Durruti 1937 - 1938*, de la serie *Villas para la memoria*, 2016.

Fig. 59. Meritxell A. C. *Álvarez de Vayo · dormitorio 1937 - 1938*, de la serie *Villas para la memoria*, 2016.



6.2.3. Elaboración del contenedor expositivo: El Foto-Libro

Para la visualización del resultado final de la serie fotográfica se ha considerado la elección de dos aspectos formales distintos. Una forma de visionado es mediante la exhibición en un espacio expositivo de las fotografías impresas en formato 50x60, pero en este trabajo optaremos por desarrollar la segunda opción que consiste en un foto-libro impreso donde se recogen las mismas obras con el mismo discurso, pero en formato editorial.

Tras varias pruebas se consideró que las medidas idóneas del libro eran 21x21, ya que al tener un pie de foto con el que interactuar precisaba de un espacio más grande arriba y abajo que generara aire donde pudieran dialogar los elementos ahí dispuestos. Podía funcionar mucho mejor que un formato apaisado donde quizá se tiende un poco más a recortar espacio, ese lugar neutro a modo de lienzo en blanco, vacío donde no nos vemos más que avocados a generar más preguntas sobre lo observado.

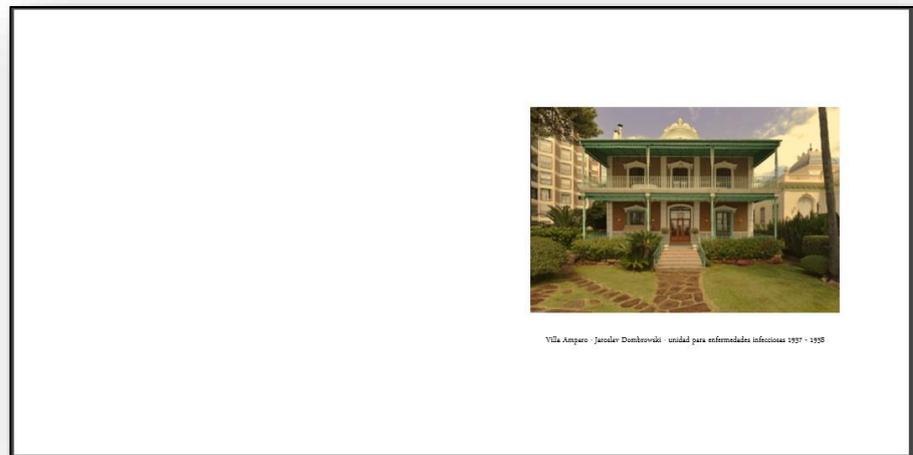


Fig. 60, Fig. 61. Pliegos interiores Foto-Libro *Villas para la memoria*, 2016.

Cada imagen ocupa un pliego de la hoja, y cuando pasas las páginas una tras otra vas surcando por un recorrido predeterminado donde la serie fluye, recorriendo las diferentes edificaciones, sumando aspectos y detalles a la narración global. Este ejercicio puede generar un acto pausado de visionado que favorezca al trabajo, porque también nos permite en un mismo elemento incluir una breve introducción donde se contextualice la obra que se va a visualizar. Consiste en un pequeño apartado histórico que aporte más nociones interesantes. Es una forma de incluir contexto sin que la obra se vea afectada, simplemente introduce y coloca un marco.

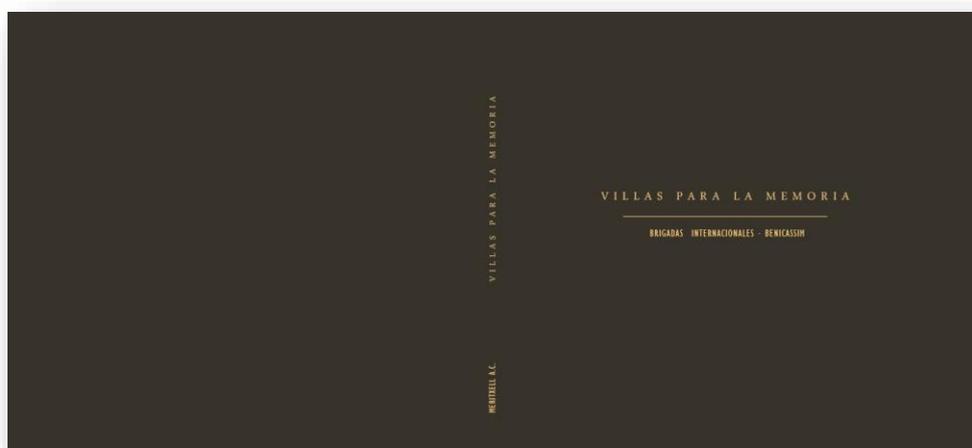
Respecto al contenedor, tras explicar el contenido y el formato, trataré el tema del diseño. Para la portada he buscado colores neutros, un gris para el fondo y un crema que se fusionara para las letras, no buscaba mucho el contraste, simplemente definir el título. El trasfondo del trabajo es un tema serio e histórico y disponer unas letras modernas o colores vibrantes podría haber confundido, opté por algo más sobrio y clásico, con un acabado aterciopelado al tacto.

Fig. 62. Cubierta Foto-Libro *Villas para la memoria*, diseño pre-impresión, 2016.

Fig. 63. Foto-Libro *Villas para la memoria*, 2016.

Fig. 64. Detalle portada Foto-Libro *Villas para la memoria*, 2016.

Fig. 65. Foto-Libro *Villas para la memoria*, 2016.



7. CONCLUSIÓN

Una guerra, una posguerra, una dictadura... quizá estos son los términos más duros, y con más cargas posibles que una sociedad puede padecer. Van siempre acompañadas de connotaciones tristes, de pérdida, de impotencia, son los restos de la barbarie.

Han pasado 80 años, y hoy en día todavía hay reductos que se sienten latentes de esos años, personas que aún cuentan en primera persona su dura infancia, y otras que simplemente tenemos marcados esos relatos orales de hambrunas, de miedo, de escondites anti-bombardeos, de muertes indiscriminadas... todo ello parece casi inconcebible como si de un relato ficcionado se tratara. Desgraciadamente no fue un cuento, resultó ser desgarrador. Hoy en día, las formas en que nos enfrentamos a ese relato, cómo nos postulamos, y las acciones que se desencadenan a nivel social y artístico han sido mi foco de interés. Este es probablemente el núcleo del arranque, haber observado la cotidianidad como algo desperejo de unos acontecimientos próximos terribles, algo injustamente latente que no se verbaliza, síntoma de una herida abierta que aun sangra, en definitiva, un trauma que hace en su más estricta definición de la palabra, alusión a lo no resuelto.

Esto nos ha dejado la evidencia de que hay un relato que aún se mantiene vivo y dolorido al margen de las narraciones oficiales provistas desde la perspectiva de los vencedores, situación que crea un contexto de descompensación injusta

Hemos visto en las justificaciones teóricas de este trabajo la diferencia entre el relato oficial propio de lo que entendemos como Historia reglada, hermética y lineal, contrapuesta al campo de las vivencias de la memoria. Estas últimas hacen alusión a todas esas historias al margen de que no son reconocidas en los grandes relatos, el caso del hospital de campaña que las Brigadas Internacionales tuvieron que formar en Benicàssim no es diferente. Por allí pasaron muchos enfermos, algunos fallecieron, y hoy en día en el propio lugar no hay nada que recuerde estos hechos. No supone esto un caso aislado, a escala nacional los memorandums y los homenajes a los combatientes que vinieron desde tan lejos para apoyar a la lucha contra el fascismo, han sido tardíos y escasos comparados con otros países. Todos estos acontecimientos han constituido el marco donde trabajar en pro de su visibilización. Tras concebir que la imagen es un vehiculador del recuerdo que nos trasporta del presente al pasado gracias a su poder catalizador en un acto de memoria, diríamos entonces que esto nos abre la posibilidad -dentro de un tiempo líquido y abierto,acrónico y en constante cambio como defienden las teorías de Walter Benjamín-, a que nuestros actos si importen, incluso a que lleguen a

incidir considerablemente en lo sucedido, no simplemente haciendo un extracto en forma de recuerdo conmemorativo, sino actuando en consecuencia y aprendiendo de ello. Por eso es una cuestión política, porque opera en el terreno de la acción presente. El conjunto de la serie fotográfica donde aparece cada villa nos reformula continuamente el problema del espacio tiempo. Al verlas en su conjunto entendemos la trayectoria de esa casa burguesa ostentosa, convertida en sala de operatorios, o en un tanatorio y que finalmente ha acabado siendo objeto de la especulación urbanística. Las imágenes no solo constituyen un reflejo propio de la realidad tangible, sino un resquicio de muchas épocas y vivencias. Las prácticas que promueven este tipo de ejercicios o de actos de memoria dentro del terreno artístico pretenden potenciar una forma de interactuar con la obra donde su intencionalidad no resida solamente en recordar a los fallecidos de una terrible guerra, sino a que su propósito no sea una enseñanza perdida.

Esta obra ha tratado de colarse por los vacíos de la historia para conseguir que se conozcan un poco más estas vivencias que permanecen al margen, estas vidas de combatientes y trabajadores del hospital que descansan lejos de sus países de origen en una tierra que todavía no ha sido honesta con todo lo que ocurrió. Vamos poco a poco intentando desentrañar los relatos hegemónicos que perpetúan una lógica de vencedores y vencidos, donde en esa partida, hay fallo a favor del olvido, si dejamos de hacer memoria vuelven a morir por segunda vez, porque más allá del crimen, no dejemos que mueran también en el olvido.

*La historia está llena de sombras. Por eso hay que pasarle el cepillo a contrapelo*⁸³

⁸³ HERNANDEZ, M. Á. *Op. Cit.* p. 51.

8. BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS:

ÁLVAREZ, J. I. *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2007.

BARTHES, R. *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Edición Paidós Ibérica S.A., 1989.

BENJAMIN, W. *Sobre la fotografía*. Madrid: Pre-Textos, 2004

BENJAMIN, W. *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. México: Ítaca, 2008.

BRODEK, A. *Memorias Vivas, Brigadas Internacionales*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2014.

CAMIL, R.; et al. *Les Brigades Internacionals a Benicàssim: Trobada Internacional de Memoria Histórica 2010 - 2011*. Valencia: Cultiva Libros, 2013.

CARTIER-BRESSON, H. *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Pili Editorial, 2003

CARTIER-BRESSON, H. *Ver es un todo: Entrevistas y conversaciones 1951-1999*. Barcelona: Gustavo Pili Editorial, 2014.

ESCRIVÀ, C.; COLOMER, J.C. (eds.), *Las Brigadas Internacionales en Benicàssim 1937 – 1938: III Jornadas Internacionales de Memoria Histórica*. Benicàssim: El Petit Editor, 2014

FONCUBERTA, J. *La cámara de Pandora, La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Pili Editorial, 2010.

HERNANDEZ, M. Á. *Materializar el pasado, El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas Editorial, 2012.

REQUENA, M.; SEPÚLVEDA R.M. (Coord.) *La sanidad y las Brigadas Internacionales*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.

SCHNAITH, N. *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2011.

SHORT, M. *Contexto y narración en fotografía*. Barcelona: Gustavo Pili Editorial, 2013.

SONTANG, S. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Random House Mondadori, S.A, 2008.

SOUGEZ, M. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2011.

ARTÍCULOS EN REVISTAS Y EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

BENEGAS, J.M. La ley de Amnistía de 1977. En: *El Siglo de Europa.es* [en línea]. España: El Punto Prensa, 2007-05-11. [Consulta: 2016-09-17]. Disponible en: <http://www.elsiglodeuropa.es/siglo/historico/2007/761/761benegas.html>

BENLLOCH, P., Espacios de represión franquista. Fotografías de Ana Teresa Ortega. En: *Universidad de València Vicerrectorado de Artes, Cultura y Patrimonio* [en línea]. [Consulta: 2016-08-10] Disponible en: <http://www.uv.es/cultura/c/docs/expcartografiessilenciades10cast.htm>

CASAÑ, G. El hospital de Benicàssim en el contexto del Servicio sanitario de las brigadas internacionales (Guerra Civil, 1936-1939). En: *Aula Militar* [en línea]. España [Consulta: 2016-08-14]. Disponible en: <http://www.aulamilitar.com/benicassim.hts>

CLEMENTE, J. L. Ana Teresa Ortega, Cartografías Silenciadas. En; *El Cultural, El Mundo* [en línea]. 2010-11-05 [Consulta: 2016-08-10]. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Ana-Teresa-Ortega/28109>

COLOMER, F. Brigadistas en Benicàssim. *El País* [en línea]. España: Grupo Prisa, 2004-11-14. [Consulta: 2016-05-11]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2004/11/14/cvalenciana/1100463479_850215.html

FERRER, E. Las villas de Benicàssim: de la Belle Époque al hospital de las Brigadas Internacionales Nivel B2/Terminología Histórica. En: *Erasmus Geografía e Historia, El Blog de la Facultad de Geografía e Historia* [en línea]. Valencia: 2014. [Consulta: 2016-05-14] Disponible en: <http://www.erasmusgeografiaehistoria.org/2014/07/las-villas-de-benicassim-de-la-belle.html>

ROJAS, B. Villas de Benicàssim. En: *Antropología –Castellón de la Plana y su entorno, Blog para el curso de antropología cultural de nuestro entorno* [en línea]. Castellón, 2012. [Consulta: 2016-08-03]. Disponible en: <http://mayores.uji.es/blogs/antrop/2012/02/05/1881/>

TORREGROSA A. Un paseo en recuerdo de las Brigadas Internacionales. En: *El Levante el Mercantil Valenciano* [en línea]. Castellón [Consulta: 2016-07-20] Disponible en: <http://www.levante-emv.com/castello/2011/03/05/paseo-recuerdo-brigadas-internacionales/787895.html>

WHITE, M. Edgard Ruscha twentysix gasolina Stations 1963. En: *National Gallery of British Art* [en línea] 2013. [Consulta: 2016-08-20]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/about/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>

TESINAS DE MÁSTER:

CÁCERES, I. *Campos, Muros, Rostros. Una propuesta expositiva sobre fotografía, guerra y memoria histórica* [tesina fin de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012.

PAGINAS WEB:

GENERALITAT VALENCIANA. *Turismo en la Comunitat Valenciana*. Valencia: Las Villas Benicàssim, del infierno a la corte celestial, 2014. [Consulta: 2016-06-14]. Disponible en: <http://comunitatvalenciana.com/actualidad/benicassim/noticias/las-villas-benicassim-desde-del-infierno-la-corte-celestial>

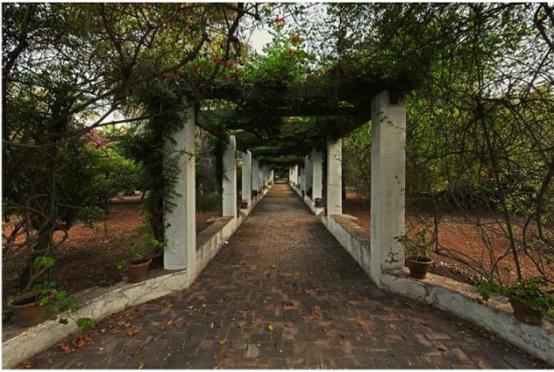
AUDIOVISUALES:

CARTIER BRESSON, H. (dir.) *Victoria de la vida*. [Película documental] Francia: Frontier Films, 1937, Restaurado por los Archivos franceses de cine del Centro nacional de la cinematografía, Ministerio de cultura.

GRANELL, P. Las Villas. En: You Yube. Benicàssim (ES): You Tube, 2013-04-17. [Consulta: 2016-08-01], Disponible en: <http://www.youtube.com/user/LasVillasWebserie>

GRANELL, P. Paseo Coloma. En: You Yube. Benicàssim (ES): You Tube, 2014-05-25. [Consulta: 2016-08-01], Disponible en: <http://www.youtube.com/user/paseocoloma>

SERIE FOTOGRÁFICA COMPLETA:



Villa Amelia · Buenaventura Durruti 1937 - 1938



Villa Laura 1937 - 1938



Villa Gracia · Maurice Thorez · dormitorio 1937 - 1938



Villa Pons · Jacques Duclos 1937 - 1938



Villa Amparo · Jaroslav Dombrowski · unidad para enfermedades infecciosas 1937 - 1938



Villa Paquita 1937 - 1938



Villa Virgen del Rosario · Henri Vuillemin 1937 - 1938



Villa Tatán · Álvarez de Vayo · dormitorio 1937 - 1938



Villa de los Gens · Gaston Sozzi · dormitorio 1937 - 1938



Los Naranjos Apartamentos · Edgar André · Luise Michel · Joannes Ponteille
espacio administrativo carpintería 1937 - 1938



Edificio Gurugú · Mª Luisa 1937 - 1938



Villa Ana · Thomas Masaryk 1937 - 1938



Villa Josefa · Guido Picelli 1937 - 1938



Mas de Vilaroig · obrador de pasteleria 1937 - 1938



Villa María · Dmitry Pavlov · sala de operaciones sala rayos "X" 1937 - 1938



Villa Koral · Concha · calabozo 1937 - 1938



Estelmar · Eulalia · taller de fontaneria 1937 - 1938



Villa Rosita · Marcel Cachin 1937 - 1938



Villa Mª Julia 1937 - 1938



Álvarez de Vayo · dormitorio 1937 - 1938



Villa Aznar - Lola 1937 - 1938



Benimar Apartamentos - Rosa Luxemburgo 1937 - 1938



Villa Victoria - Máximo Gorki - biblioteca centro cultural 1937 - 1938



Oliag Apartamentos - André Marty 1937 - 1938



Villa Socorrito 1937 - 1938



Villa Méndez Vigo - Álvarez de Vayo - sala de operaciones 1937 - 1938



La Torreta - General José Miaja - tanatorio 1937 - 1938



Comunidad de Hermanas Oblatas del Santísimo Redentor - Convento 1937 - 1938



Convento Santa Mª del Mar Hermandades del Trabajo · Hans Beimler 1937 - 1938



Villa Cristina · Pallarés 1937 - 1938



Villa de los Vilaplana · Ralph Fox · dormitorio 1937 - 1938



Villa del Mar · Club Azaña · cantina 1937 - 1938



Villa Isabel · Giuseppe Garibaldi · dormitorio 1937 - 1938



Hotel Voramar · Francisco Largo Caballero / Frente Popular
dormitorio comedor cocina 1937 - 1938



Torremar Apartamentos · Elvira · Antonia · Joseph Jacquemotte 1937 - 1938



Carvict Apartamentos · John Reed · dormitorio 1937 - 1938



Villa Carpi · Djuro Djakovic 1937 - 1938



Villa Vicentica · Ernst Thaelmann · dormitorio 1937 - 1938



Villa Carmen · Mathyas Rakosi · dormitorio 1937 - 1938



Villa Margarita · Dolores Ibárruri · intendencia almacén de alimentos 1937 - 1938



Villa Rafaela 1937 - 1938



Garaje del Hotel Voramar · Teatro Henri Barbusse · teatro 1937 - 1938



Villa Elisa · Lina Odena · Hogar de Huérfanos de Milicianos
farmacia gabinete dental 1937 - 1938



El Palasiet Termas Marinas Balneario · Práxedes 1937 - 1938

FOTOLIBRO



