
La tierra bajo los pies

Diálogo con Tomás Ruiz-Rivas sobre la obra “Fosa Común” y los desaparecidos de la guerra civil española y la dictadura franquista

La terre sous les pieds. Entretien sur l'installation "Fosse commune" et la question des disparus de la guerre civile espagnole

Tomás Ruiz-Rivas



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/conflits/14623>

DOI : [10.4000/conflits.14623](https://doi.org/10.4000/conflits.14623)

ISSN : 1777-5345

Éditeur :

CECLS - Centre d'études sur les conflits - Liberté et sécurité, L'Harmattan

Référence électronique

Tomás Ruiz-Rivas, « La tierra bajo los pies », *Cultures & Conflits* [En ligne], Inédits de Regards sur l'entre deux, mis en ligne le 13 janvier 2009, consulté le 27 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/conflits/14623> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/conflits.14623>

Ce document a été généré automatiquement le 27 août 2022.



CC BY-NC-ND

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/>

La tierra bajo los pies

Diálogo con Tomás Ruiz-Rivas sobre la obra “Fosa Común” y los desaparecidos de la guerra civil española y la dictadura franquista

La terre sous les pieds. Entretien sur l'installation "Fosse commune" et la question des disparus de la guerre civile espagnole

Tomás Ruiz-Rivas

“Sin embargo es indudable que la sociedad necesita construcciones simbólicas, y más cuando se enfrenta a hechos difícilmente asumibles por la razón. Y de esto es de lo que vamos a hablar hoy, mañana y pasado. Del papel que juega o puede jugar el arte en un debate más amplio sobre los desaparecidos, de la posibilidad de representación del horror, de los límites de esa representación y de su trascendencia, o intrascendencia, política, y también de si las artes visuales pueden construir ‘lugares’. Si pueden jugar algún papel en la restitución del desaparecido al tiempo histórico del que ha sido arrancado”¹.

Tomás Ruiz-Rivas

Esa palabra, “desaparecidos”, no siempre se ha aplicado a quienes siendo opositores al gobierno de Franco, o habiendo sido designados como tales, fueron asesinados y enterrados en fosas comunes durante la guerra civil y posteriormente a ella. El uso de la palabra -como el lugar que ha ido adquiriendo la cuestión en la sociedad española- es reciente y está estrechamente vinculado a la apertura de dichas fosas comunes a principios de los años 2000. Para muchos, entre ellos Tomás Ruiz-Rivas, ese acontecimiento marca una ruptura: “Yo personalmente no tomé conciencia de lo que había bajo mis pies, literalmente, hasta que leí, en el verano de 2000, la noticia de la primera exhumación realizada por la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, ARMH² en sus complicadas siglas. Una fosa con trece cuerpos en Priaranza

del Bierzo, un pequeño pueblo de León”³. La mayoría de los entierros en fosas comunes tuvieron lugar entre 1936 y 1948. Desde la primera exhumación en el año 2000 esta asociación ha recuperado más de un millar de cuerpos en más de doscientas fosas, la mayor parte ubicadas en León y Castilla la Vieja. Para dar una idea de la amplitud del fenómeno se puede subrayar el hecho de que en Andalucía se estima que hay 53 665 fusilados en 648 fosas comunes⁴.

Sobre el particular, la apertura de estas fosas, y, más allá, sobre lo que fue esta vertiente de la política coercitiva del franquismo, existen por lo menos dos importantes publicaciones, actualmente disponibles en castellano y en francés⁵. Este dossier no pretende dar cuenta de la complejidad del fenómeno que nuestra revista ha abordado en numerosas oportunidades desde diversas perspectivas⁶, tampoco dar cuenta de todas sus características e implicancias en España. Centrando la atención sobre la video-instalación que dirigieron Tomás Ruiz-Rivas (bajo el heterónimo de Tom Lavín) y Günter Schwaiger⁷, nos interesa hacer foco sobre esta experiencia y sus propias interrogantes. Por otra parte esta presentación recoge brevemente otras voces que desde distintos lugares se han visto involucradas en este episodio específico y mal conocido de la historia española contemporánea: la de Monserrat Sans (abogada que fuera representante de la ARMH ante la ONU); la de Marie-Paule Jeunehomme (cineasta, directora de la película “Los Nietos”⁸).

En la video-instalación “Fosa común” Tomás Ruiz-Rivas y Günter Schwaiger recogieron varios sacos de tierra⁹ de la fosa hallada en Santa Cruz de la Salceda. Con esa tierra, Tomás Ruiz-Rivas construyó un mapa de España en el suelo del estudio-galería que dirige en Madrid. El público caminaba sobre esa tierra desplegada. Mientras esto sucedía, varias proyecciones tenían lugar. Originalmente había cuatro canales de vídeo: uno difundía la película de Günter Schwaiger, “Santa Cruz por ejemplo”¹⁰, en pantalla grande y con audio; en los otros, se presentaba (sin sonido) un minidocumental dedicado a la recogida de tierra, también dirigido por Günter Schwaiger, fotos de desaparecidos reunidas por la ARMH y el monitor de la cámara de vigilancia (con el que se filmaba las reacciones de las personas ante el mapa desplegado en el suelo)¹¹. Este formato ha admitido ligeras modificaciones según los lugares donde ha sido presentado el trabajo¹². La entrevista que realizamos a distancia con Tomás Ruiz-Rivas¹³ se centró sobre un aspecto de este trabajo: el mapa diseñado con tierra de España.

C&C: He visto fotos de la instalación “fosa común” y en una de ellas alguien (¿vos?) está en cuclillas, con guantes blancos, esparciendo la tierra, formando el mapa de España. Ni bien vi esa imagen, se me vino en mente una canción, que es primero un poema de Rafael Alberti, dice “Las tierras, las tierras, las tierras de España, las grandes, las solas, desiertas llanuras”¹⁴. Aún ahora, no puedo pensar en este trabajo sin que esos versos copen todo el espacio. Vos me contaste que esa tierra, la tierra que vos y Günter Schwaiger usaron para esta instalación está actualmente en unas bolsas, en tu casa. Me gustaría que me hablaras de esa tierra. ¿Por qué la tierra? ¿Cómo se gestó la idea del mapa de España?

Tomás Ruiz-Rivas: Efectivamente, el que está en el suelo dibujando el mapa con la tierra soy yo. La idea de trabajar con la tierra fue anterior a la del mapa. Cuando volví de una estancia de tres años en México, en 2000, la ARMH hizo su primera exhumación, que tuvo una gran repercusión en la prensa. A mí me impresionó mucho, porque justo estaba centrado en una reflexión sobre el derrumbe de mi generación, las contradicciones del arte español y las perversiones de nuestras instituciones. Era un momento en que se estaban levantando museos por toda España, pero sin ningún contenido ni debate. En el curso de esa reflexión empecé a comprender la profundidad de las cicatrices que ha dejado la dictadura en la sociedad

española, y la aparición de los trece cuerpos de Priaranza me enfrentó a una dimensión del franquismo que es brutal, y al mismo tiempo muy simbólica. Decidí entonces que haría algo con la tierra de una fosa común, que haría caminar al público de una exposición sobre tierra de una fosa. Pero no supe cómo hasta que vi la película de Günter Schwaiger, “Santa Cruz por ejemplo...”¹⁵ Había estado dos años pensando qué hacer con la tierra, y de pronto lo tuve claro: un mapa de España. Uniría dos elementos de fuerte carga simbólica y emotiva para enfrentar a la sociedad española a sus fantasmas.

Las tierras, las tierras, las tierras de España,
las grandes, las solas, desiertas llanuras.
Galopa, caballo cuatralbo,
jinete del pueblo,
al sol y a la luna¹⁶.

Les terres, les terres, les terres de l’Espagne,
les grandes, les désertes, les plaines esseulées.
Galope, cheval aux pattes blanches
cavalier du peuple
au soleil et à la lune

C&C: Hablas de derrumbe de tu generación, es una expresión muy fuerte, a qué te refieres.

T. R.-R.: Es una valoración muy personal. Yo trabajé muy intensamente en Madrid entre 1990 y 1996. Este periodo coincide con una fuerte crisis económica, con el desgaste del partido socialista en España, y con el crack del mercado del arte. En estas circunstancias se formó en Madrid una escena alternativa con una identidad generacional más o menos fuerte. En 1993 y 94 dirigí el primer Ojo Atómico¹⁷, donde hice un programa de instalaciones de sitio específico, el primero que se hacía en Madrid. También empecé a articular mi pensamiento, y a adquirir una visión política del arte, con una influencia muy fuerte de Manuel Ludeña y Santiago Sierra. Uno de los temas que discutíamos a veces era la necesidad de hacer una revisión de los 80 (y por ende de la Movida), era una necesidad de tipo generacional. Entonces había dos factores importantes: la renovación de lenguajes, ya que el panorama estaba dominado por la pintura, y una revisión histórica con un fuerte contenido político. Cuando volví en 2000 la situación era difícil de entender para mí. Los artistas que habían renovado los lenguajes eran otros, pero su obra no tenía ningún contenido político ni se cuestionaban el trabajo de las generaciones anteriores. Y los artistas con quienes yo había trabajado habían desaparecido de la escena. Eso me comunicó la sensación de derrumbe, y la pregunta más obvia “¿qué nos ha pasado?” se sumó a las otras que me estaba haciendo. Fue cuando comprendí que como generación teníamos un rasgo común muy importante: éramos la generación de los 60, habíamos nacido y crecido en el régimen de Franco, algo que la siguiente, nacida en los 70, no había vivido. Pero esta referencia nunca estuvo en nuestras cabezas, y creo que ese vacío ha sido determinante para la deriva del arte español hacia el sin-sentido en que se encuentra.

C&C: ¿Cómo se sitúa “Fosa Común” en relación a tus otros trabajos?

T. R.-R.: Antes de mi estancia en México no era artista, es decir, aunque había estudiado bellas artes, mi campo era la curaduría independiente, en concreto había tenido un papel más o menos relevante en los 90, como impulsor de una escena alternativa que no había existido antes en Madrid. Mi experiencia en México, y el reencuentro con la sociedad española, me impulsaron a retomar la práctica artística. Lo que ha ocurrido es que he evolucionado de un análisis irónico, algo festivo, de la

identidad española, hacia un trabajo muy politizado sobre el fascismo. Por el momento sigo centrado en la memoria. Mi último proyecto, que aún no está cerrado, es el Museo de la Defensa de Madrid¹⁸, y tengo otros en la cabeza en la misma línea, pero también me interesa trabajar sobre el franquismo hoy, sobre el sustrato que ha dejado, y que uno puedo rastrear, por poner un ejemplo, en la urbanización de la costa mediterránea.

C&C: ¿Me podrías precisar un poco en qué fue fundamental esa experiencia mexicana a la que te refieres?

T. R.-R.: México me permitió comprender España, y por tanto muchas cosas de mí mismo. Es una sociedad que tiene una tradición moderna muy importante, desde la Independencia, y que en el siglo XX se refundó en una revolución. Es todo lo contrario de España, donde no ha habido modernidad, y donde nuestro triste mito refundador es el golpe de estado y la dictadura de Franco. Además tuve la fortuna de vivir un momento muy intenso del arte mexicano, la segunda mitad de los 90. Esta es una generación de ruptura, con muchas sombras, sin duda, pero que sí fue capaz de reinventarse a sí misma y de reinventar muchas cosas del imaginario mexicano. Ahí comprendí que en España, o al menos en Madrid, había faltado una generación de ruptura.

C&C: Bien, volviendo a la video-instalación "Fosa común". ¿Cuáles fueron tus motivaciones al iniciar este trabajo? ¿Cuáles eran las expectativas?

T. R.-R.: Esto ocurrió en 2005, un año antes del 70 aniversario del golpe de Estado del general Franco. Y coincidió que Günter estaba pensando en promover más actividades para estas fechas. El quería que hiciésemos algo en el Ojo Atómico, y yo quería proponerle que colaborásemos para hacer una video-instalación con el mapa de tierra y su documental. Nuestras motivaciones eran similares. En primer lugar la denuncia de una situación que aún no está resuelta, la de los desaparecidos españoles. Esta denuncia también era un apoyo a los miembros de la ARMH, quienes habían realizado la exhumación que Günter documentó, y que desde 2000 están haciendo un trabajo muy duro y difícil sobre esta cuestión. Ya han exhumado más de mil cuerpos. Pero para Günter, que es austriaco, la relación con el franquismo y su terror es naturalmente distinta. Creo que él ve la proyección del nazismo en su país adoptivo, vive hace unos quince años en España, y dispone de determinados recursos intelectuales y emotivos para enfrentarlo, ya que en su educación, desde la primaria, le han enseñado a asumir un pasado colectivo impregnado por el mal, y a convivir con eso. Nosotros no sabemos como manejar este pasado. Creo que especialmente la derecha tiene un problema más psicológico que político, porque aún no han sido capaces de asimilar que el abuelito podía ser un fascista asesino. Pero esto es otro tema. Mis motivaciones son muy complejas, porque incluyen un descenso a los infiernos de la conciencia colectiva española, que me resultaba necesario para seguir adelante con mi proyecto artístico, un análisis de la capacidad política del arte, tanto en lo que se refiere a la denuncia como a algo más sutil, que comprendí al ver las reacciones del público: la "gestión" del dolor, la capacidad de objetivar el dolor para convertirlo en algo manejable.

A corazón suenan, resuenan, resuenan
 las tierras de España, en las herraduras.
 Galopa, jinete del pueblo,
 caballo cuatralbo,
 caballo de espuma¹⁹.

Dans le cœur sonnent, résonnent, résonnent
 les terres de l'Espagne, sous les sabots
 Galope, cavalier du peuple,
 cheval aux pattes blanches,
 cheval d'écume

C&C: Concretamente, ¿cómo procediste para emprender tu trabajo? Me gustaría poder visualizar la escena. ¿De dónde viene la tierra que se esparce en el mapa? ¿Cuándo, cómo, con quién la fuiste a buscar?

T. R.-R.: En la primera conversación Günter y yo acordamos los dos elementos principales de la pieza: el mapa de tierra y la proyección de su película. La sala del Ojo Atómico tenía unos 120 metros cuadrados, y era fácil imaginarse el montaje. El mapa lo más grande posible, con el sur hacia la entrada de la sala de exposiciones, y casi tocando las paredes para que la gente no pudiese rodearlo. Y la proyección en la pared de frente a la entrada, al otro lado del mapa. Pero en sucesivas conversaciones fuimos matizando muchos detalles: para mí era importante que hubiese un documento que certificase el origen de la tierra, así que decidimos grabar en vídeo el acto de recogerla. Como Günter ya conocía a la gente de Santa Cruz de la Salceda, llamó para que el dueño de la finca donde estaba la fosa nos diese permiso, y a los familiares de las seis víctimas para asegurarnos de que el proyecto no hería sus sensibilidades. Todos nos apoyaron al 100%, y uno de los familiares, Luis Gonzalo, trajo herramientas y me ayudó a cavar y llenar sacos.

Además de esto incluimos otros elementos en la exposición: textos históricos, como las brutales declaraciones de los generales Mola y Queipo del Llano²⁰, la declaración de Naciones Unidas sobre desapariciones forzadas²¹, que España suscribe pero no cumple, un listado de las exhumaciones realizadas por el ARMH, un mapa de fosas...

Mi idea era que el público borrara parcialmente los contornos del mapa, para simbolizar esa desaparición de la memoria colectiva, y coloqué en alto una cámara de vigilancia para registrar el proceso. Lo cierto es que la gente pisa la tierra con mucho respeto, o no la pisa, y por tanto sólo se borró la punta de Tarifa, en el sur de España, que daba a la puerta. Pero los registros de la gente caminando sobre el mapa están muy bien.

A partir de la exposición en Salzburgo, que fue la tercera, decidimos que “dibujase” el mapa ante el público, y la pieza ha ganado en fuerza.

C&C: Sobre la cámara a la que te refieres. ¿La gente sabía, tenía conciencia de ser filmada? ¿Por qué filmar? ¿Qué alcance tiene o que implica para vos usar una cámara de vigilancia dentro de una perspectiva artística?

T. R.-R.: La cámara estaba conectada a un monitor, donde se veía la escena en tiempo real. Originalmente la idea era que si se borraba el mapa, por las pisadas de la gente, quedase un registro. Pero como la gente procuraba no pisarlo demasiado, lo que quedó fue un registro del público titubeando, rodeando el mapa sin pisarlo, o caminando por él con cuidado. En Salzburgo y en Toledo dibujé el mapa ante el público, y quedó todo registrado. En Toledo sólo las responsables de cultura de la Junta de Castilla la Mancha caminaron sobre la tierra, el resto de la gente no quiso hacerlo. En Salzburgo en cambio la gente entraba en el mapa con muchísimo respeto, conscientes de hacer algo muy importante.

C&C: Volviendo a algo que dijiste anteriormente, creo entender lo que evocas brevemente sobre la "capacidad política del arte". Ahora bien, teniendo en mente otras experiencias

persiste una duda: ¿y si el dolor fuera precisamente lo que no se puede jamás "gestionar"? ¿Ni desde el arte, ni desde las ciencias sociales? ¿Y no es acaso esa misma impotencia la que tenemos en común quienes trabajamos –desde perspectivas diferentes– sobre estas cuestiones u otras similares ligadas a los conflictos, por no decir, los desastres políticos?

T. R.-R.: Ahora que leo la palabra “gestionar” referida al dolor no me gusta mucho, cuando la escribí no quería detenerme a pensar un término más exacto. Creo que cuando el arte trata sobre el dolor, sobre el que inflingen unos seres humanos a otros, y más en concreto dentro del esquema de la lucha de clases, tiene la misma capacidad o impotencia que cualquier otra actividad política y cultural. Personalmente creo que sí tiene capacidad para articular el dolor con otras realidades políticas e históricas, y darle sentido. Se trata de algo más complejo que una ceremonia de duelo, en la que el arte puede tomar parte de todas formas. También la forma de actuar del arte es distinta, y tiene plazos distintos, que la acción política directa. Nosotros entendemos la realidad a través de símbolos, y en la misma medida el arte, en cuanto productor de símbolos, puede contribuir a cambiar nuestra percepción sobre hechos dolorosos, o sobre el dolor mismo.

Nadie, nadie, nadie, que enfrente no hay nadie;
que es nadie la muerte si va en tu montura.
Galopa, caballo cuatralbo,
jinete del pueblo,
que la tierra es tuya.

Personne, personne, personne, en face il n'y a personne;
la mort c'est personne si elle va sur ta monture.
Galope, cheval aux pattes blanches,
cavalier du peuple
car la terre est à toi.

C&C: ¿Cómo convive alguien con esas tierras de España... en su propia casa?

T. R.-R.: Bueno, los sacos están en un sótano, en un pequeño trastero, no en el salón de mi casa. Pero uno se distancia de los contenidos a fuerza de trabajar con el material. Debo decir que en general el trabajo sobre desaparecidos me provoca una fuerte angustia, pero no es la presencia de los sacos, sino la preparación de las exposiciones, la investigación histórica... cuando lees testimonios se te hiela la sangre.

C&C: Te cuento que he leído el libro de Emilio Silva y de Santiago Macías, y, efectivamente, cuando leo los testimonios “se me hiela la sangre”. La sensación es de agobio total. España pareciera una vasta fosa común. Y algo que me impresiona terriblemente, algo que distingue la historia española de la historia chilena y argentina, por ejemplo, es la gran, la enorme cantidad de testigos que hubo en su momento. Si he leído bien: Quienes asesinaron e hicieron desaparecer en España no se preocuparon especialmente por esconder sus actos. Entiendo que tu trabajo participa de un proceso de focalización sobre algo que no era totalmente desconocido sino de algo que no llegó a ser público, oficial, reconocido, asumido como verdad insoslayable de la guerra civil española y sus consecuencias. Tu trabajo, el de Günter, como, en otro ámbito, el de la ARMH pareciera asegurar un relevo de las memorias dispersas de familiares, y testigos que no apoyaron a Franco, que fueron opositores de Franco. Lo radicalmente distinto (a mis ojos, me dirás si me equivoco) es la posibilidad, hoy, de emprender acciones conjuntas, coordinadas, para que esos recuerdos, no perezcan junto con los testigos directos. ¿Tiene sentido para vos plantearlo así? ¿O estoy pasando al lado de alguna otra dimensión que para vos sea esencial?

T. R.-R.: Los responsables no ocultaban la masacre, efectivamente, porque el objetivo era sembrar el terror. Uno de los motivos de la encarnizada defensa de Madrid fue

que los refugiados que venían de Andalucía y Extremadura contaban tales horrores que la gente prefería morir a ser capturada. No sé si en el libro de Emilio cuentan el procedimiento que se usó en toda esa zona (Castilla-León), donde no hubo frente de guerra: los fascistas (y el cura) de cada pueblo hacían una lista con la gente que había que matar, y se la intercambiaban con los de otro pueblo, de esta manera no se veían en la situación de matar a personas próximas (aunque no sé si esto les importaba) y en el caso de que la zona llegase a ser tomada por los republicanos no sería tan fácil señalar a los culpables. Pero esto es otro asunto. En cuanto a tu pregunta, creo que el trabajo de las asociaciones por la memoria histórica, los foros por la memoria y de los artistas e intelectuales que nos dedicamos a esto, es muy importante en varios sentidos: por una parte acabar con la negación de la evidencia; construir otra imagen de nosotros mismos, como sociedad y como país, superar un trauma colectivo que ni siquiera está asumido como tal... Son muchas cosas, y se pueden abordar desde diferentes sucesos históricos. El más intenso es la cuestión de los desaparecidos, que además tiene un componente simbólico muy fuerte, por ser un problema enterrado, como los cuerpos de las víctimas, sobre el que caminamos sin saberlo. Pero se podría investigar sobre las incautaciones de bienes y su trascendencia en la formación de la burguesía franquista, que es la actual, sobre el trabajo esclavo, y los beneficios que reportó a esa misma burguesía... Los judíos víctimas del nazismo han conseguido en ocasiones indemnizaciones, la restitución de sus bienes y el reconocimiento del daño que han sufrido. Las víctimas del franquismo pueden preguntarse, y se preguntan ¿por qué nosotros no?

Para mí, desde el arte, es muy importante poner en cuestión un estado de cosas que se asume como cierto. Yo llegué a esta línea de trabajo intentado comprender por qué el arte español es tan banal, y lo que descubrí es que hay una serie de premisas que el mundo del arte ha aceptado inconscientemente. Es un tema largo, pero pone en evidencia cómo las estructuras de conocimiento, el sistema vertical de relaciones sociales, la obligatoriedad de la educación católica, etc. condicionan el pensamiento español en capas muy profundas. Hay algunos textos sobre esto, pero son temas que se han tratado insuficientemente. Podría decir, si me permites ponerme literario, que sin saberlo cada español tiene una fosa en su subconsciente, y que para avanzar, como intelectual o como artista, pero también como sujeto político, debe encontrarla y abrirla.

- 1 Documentos.- Manifiesto del ojo atómico, extractos²²El ser humano piensa con imágenes. ¿Qué significa esto? Que somos capaces de formar en nuestra mente representaciones de cosas que existen o que no existen, de otorgar a estas representaciones valores simbólicos, y de plasmarlas en un soporte para compartirlas. Este es el principio común y remoto de las artes visuales de todas las culturas, y se fundamenta en la naturaleza misma del ser humano. (...)
- 2 El Antimuseo es un centro experimental de arte contemporáneo. Consideramos que las artes visuales pueden y deben ser un instrumento de emancipación. Que en un panorama en el que las prácticas políticas tradicionales han perdido sentido, la subversión cultural es uno de los campos de acción más fecundos para generar espacios de resistencia, potenciar la democracia y preservar la diversidad social.

Nuestro objetivo es desarrollar nuevas formas de publicidad y de relación con la sociedad. Al contrario de los modos de visibilidad característicos de la industria cultural – como presencia en los medios de comunicación y fama – el Antimuseo trabaja en la

construcción de públicos. De comunidades comunicativas efímeras, pero capaces de producir sentido y de articular entre sí diferentes esferas contra-públicas. (...)

Documentos. Presentación del proyecto La Defensa de Madrid²³A partir de la video-instalación Fosa Común, expuesta por primera vez en 2005 en el Antimuseo, mi trabajo se ha centrado completamente en la investigación del franquismo y sus consecuencias en todos los aspectos y ámbitos imaginables (...). El Museo de la Defensa de Madrid es parte de este mismo proceso de trabajo, y tiene su origen en otra presencia subterránea: la de un refugio antiaéreo bajo la calle Juan Bautista de Toledo, muy cerca de donde el Ojo Atómico ha tenido su sede los cinco últimos años. El barrio de Prosperidad era en los años 30 una colonia periférica, donde no llegaba la red de metro, cuyos túneles fueron usados en el centro de la ciudad como asilo frente a los ataques de la Luftwaffe nazi. Este refugio está cerrado desde hace casi 70 años, y prácticamente todo el mundo lo ha olvidado.

- 3 Mi primera idea fue trabajar sobre el mismo emplazamiento, aprovechando el potencial simbólico que su mera existencia oculta supone. Recuperar su memoria a través de testimonios de ancianos y determinadas acciones, como símbolo de la heroica lucha contra el fascismo que protagonizó el pueblo de Madrid, condenada posteriormente al olvido por los sucesivos momentos históricos que acabaron por legitimar el franquismo: especialmente el pacto de Madrid en 1953 y la Transición en los 70.
- 4 Pero en seguida comprendí que la defensa de Madrid es un hecho histórico que rebasa ampliamente lo que yo podía plantear a partir del refugio. Resumiendo mucho, Madrid era en 1936 una ciudad indefendible militarmente, con un gobierno que había perdido el control de la situación y se había trasladado a Valencia y sin un ejército de verdad que pudiese hacer frente a las tropas sublevadas. Éstas estaban compuestas además en un alto porcentaje de mercenarios experimentados en las guerras coloniales de Marruecos, casi el 40%, y contaban con el apoyo de las aviaciones alemana e italiana. Frente a ellos civiles desarmados, algunos guardias civiles fieles al gobierno y muy pocos recursos.
- 5 Sin embargo Madrid resistió. Resistió el primer asalto, en noviembre de 1936, y todo 1937 y todo 1938, hasta su caída en marzo de 1939. Llegaron voluntarios del resto de España, los brigadistas internacionales e intelectuales antifascistas como Hemingway y Malraux, por no hablar de todos los escritores y artistas españoles que decidieron permanecer en la ciudad hasta el final. Madrid se convirtió en el símbolo internacional de la lucha contra el fascismo, en aquellos años oscuros del ascenso del nacional-socialismo y previos a la Segunda Guerra Mundial.
- 6 En el contexto político de los dos últimos años, de gran crispación y con un debate realmente encendido sobre la ley de la Memoria Histórica, la idea de plantear un Museo de la Defensa de Madrid me pareció obvia. En España no existen museos de la Guerra Civil, salvo uno privado, que un señor ha montado en el desván de su casa en un pueblecito llamado Mohedas de la Jara, en Toledo, y los memoriales son franquistas y/o católicos, valga como ejemplo el Valle de los Caídos. Aunque durante la preparación de mi trabajo se han recuperado algunos refugios, en Barcelona, Valencia y Almería, ningún municipio ni gobierno local se ha lanzado aún a crear un museo en condiciones, cosa que ocurrirá sin duda pronto. Pero en Madrid las dos administraciones públicas, Ayuntamiento y Comunidad Autónoma, están gobernadas por la derecha, que impide cualquier acción favorable a la recuperación de la memoria. De hecho es imposible obtener los permisos para visitar el mencionado refugio, y menos aún el bunker del

general Miaja, ubicado en el parque del Capricho, ambos de competencia municipal. He de añadir que desde el Ayuntamiento me han denegado las autorizaciones necesarias para mostrar el museo en espacios públicos, aunque no por eso he dejado de hacerlo, claro.

- 7 Barajé varias ideas para el museo. (...) Finalmente me decidí por un museo ambulante. Un objeto de naturaleza escultórica, pero que se activase sólo como performance, y que la gente pudiese interpretar tanto en su dimensión artística como política. Asumía la precariedad de la memoria histórica española en un objeto difícil de clasificar. Además había descubierto que la sociedad y la vida que se tejieron en la ciudad sitiada, con las bombas, el miedo y el hambre, pero también con la decisión inquebrantable de resistir, han dejado un sinnúmero de pequeñas marcas que los 40 años de dictadura no consiguieron borrar. Un museo ambulante podía desvelar in situ esas marcas y re-significar el espacio urbano. (...)

El Museo de la Defensa de Madrid es parcial: no pretende arrojar una mirada científica y supuestamente imparcial sobre el pasado, sino recuperar y enaltecer la memoria de los que lucharon por la libertad. (...)

- 8 Por otra parte decidí no incluir símbolos con vigencia política, como la bandera republicana, la hoz y el martillo o siglas de los diferentes partidos y sindicatos que tomaron parte activa en la defensa de la ciudad, porque he creído que a través de esos símbolos se establecerían nexos demasiado directos con cuestiones políticas actuales, y que eso limitaría la amplitud de registros que tiene la pieza.

No tengo prevista una fecha para el cierre de este proyecto. El museo está en activo, y seguiré aumentando sus fondos y sacándolo a la calle indefinidamente.

NOTES

1. Notas inéditas de Tomás Ruiz Rivas para el encuentro “Homo Sacer” (Buenos Aires, noviembre de 2007).
2. Sobre la Asociación por la recuperación de la memoria histórica ver: <http://www.memoriahistorica.org/>
3. Notas inéditas de Tomás Ruiz Rivas para el encuentro “Homo Sacer” (Buenos Aires, noviembre de 2007).
4. Según la investigación llevada a cabo por la asociación Memoria Histórica y Justicia Andaluza, la asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, el Foro Ciudadano para la Recuperación de la Memoria Histórica. Dicha investigación dio lugar a un documento presentado ante el Congreso Internacional ‘Historia y Memoria’ celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada (fines de noviembre de 2007).
Cf. <http://www.memoriahistorica.org/modules.php?name=News&file=article&sid=539>
5. Silva E. y S. Macías, *Las fosas de Franco*, Madrid, Edición Temas de hoy, 2003 (referencias francesas). Martínez-López F., *Guerrillero contre Franco. La guérilla antifranquiste du León (1936-1951)*, Paris, Syllepse, 2000.
6. Ver números 13-14, 24-25, 62, 63 et 67 de *Cultures & Conflits*.

7. Günter Schwaiger es realizador y director (de teatro y de ópera), nacido en Austria en 1965, reside en España desde 1991. Según sus palabras “centra su trabajo en el tema de la soledad y la incomunicación en una sociedad enajenada”. Entre sus trabajos más recientes se puede distinguir: “El Paraíso De Hafner”, realizo en 2007 - LM documental, Beta Digital, 74’, Color/bn (ver al respecto: www.hafnersparadise.com) - y “Santa Cruz, por ejemplo” documental dedicado a la apertura de las fosas comunes del franquismo, realizado en 2005 en colaboración con Hermann Peseckas (Beta SP, 65 min), por el cual recibió en el año 2006 el premio de artes y cultura de la ciudad de Salzburgo. Ver entrevista con Günter Schwaiger en el sitio Internet de la revista (*inédits de “Regards sur l’entre-deux”*).
8. Ver entrevistas en sitio Internet (*inédits de “Regards sur l’entre-deux”*).
9. Unos 300 kg fueron utilizados.
10. Cf. nota 7.
11. Completan la presentación textos tomados de declaraciones de la ONU, discursos, listas de exhumaciones y un mapa de fosas comunes en España.
12. El trabajo Fosa Común. fue presentado en El Ojo Atómico, Antimuseo de Arte Contemporáneo (diciembre, enero de 2006), en el Centro Cultural Español, México (agosto, septiembre 2006), en Salzburg (septiembre-octubre de 2006), en ECAT. Espacio Contemporáneo Archivo de Toledo (marzo de 2007). Fue objeto también de una conferencia en el Instituto Cervantes en París (junio de 2006) y de un encuentro en Buenos Aires (noviembre de 2007), titulado “Homo Sacer, el lugar de los desaparecidos en el arte”.
13. Ndr. Entrevista realizada por Antonia García Castro, en mayo de 2008 (Madrid y Buenos Aires). La primera etapa fue de visu vía cámara web, la segunda por escrito, vía correo electrónico, lo que explica algunas menciones a “lo escrito”.
14. Rafael Alberti, “Galope”, extracto.
15. Cf. nota 7.
16. Rafael Alberti, “Galope”, extracto.
17. Sobre el Ojo Atómico. Antimuseo de arte contemporáneo ver <http://www.ojoatomico.com>
18. Ver recuadro (documentos).
19. Rafael Alberti, “Galope”, extracto.
20. “*Por ello faculto a todos los ciudadanos a que, cuando se tropiecen a uno de esos sujetos, lo callen de un tiro. O me lo traigan a mí, que yo se lo pegaré. Ya conocerán mi sistema: por cada uno de orden que caiga, yo mataré diez extremistas por lo menos*”. Proclama de 23 de julio de 1936, General Gonzalo Queipo del Llano y Sierra. “*Se tendrá en cuenta que la acción ha de ser en extremo violenta para reducir lo antes posible al enemigo. A los militares que no se hayan sumado a nuestro Movimiento, echarlos y quitarles la paga. A los que han hecho armas contra nosotros, contra el ejército, fusilarlos. Yo veo a mi padre en las filas contrarias y lo fusilo. Cualquiera que sea abierta o secretamente defensor del Frente Popular, debe ser fusilado. Hay que sembrar el terror, crear sensación de dominio eliminando sin escrúpulos ni vacilaciones a todos los que no piensen como nosotros*”. Instrucción Reservada N° 1 de 25 de mayo de 1936 firmada por El Jefe (atribuida al General Emilio Mola Vidal). Fragmentos facilitados por Tomás Ruiz-Rivas, también citados en el libro de Emilio Silva y Santiago Macías, *op. cit.*
21. Existen actualmente distintos documentos internacionales relativos a la desaparición forzada, entre esos documentos la declaración de 1992 de la ONU sobre la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas (resolución 46/133) y, mucho más recientemente, la Convención internacional para la protección de las personas contra las desapariciones forzadas adoptada el 20 de diciembre de 2006.
22. Ver texto completo en el sitio del ojo atómico: <http://www.ojoatomico.com>
23. Extractos del artículo “Museo de la Defensa de Madrid”, publicado bajo el pseudónimo de Tom Lavin en *Ramona*, n° 78, marzo 2008, Buenos Aires, pp. 37- 41.

AUTEUR

TOMÁS RUIZ-RIVAS

Tomás Ruiz-Rivas (Madrid 1962) es fundador y codirector del “Ojo Atómico – Antimuseo de Arte Contemporáneo”. Como curador trabaja sobre los sistemas alternativos de exhibición de arte y formación de públicos. Desde 2000 trabaja también como artista visual, con el nombre de Tom Lavin. Su obra gira en torno a la identidad y la memoria histórica españolas.