

## LA MEMORIA IMAGINADA

[Francisco Carpio]

*"...Más allá de seis ríos y tres cadenas de montañas surge Zora, ciudad que quien la ha visto una vez no puede olvidarla más. Zora tiene la propiedad de permanecer en la memoria punto por punto, en la sucesión de sus calles, y de las casas a lo largo de las calles, y de las puertas y de las ventanas en las casas, aunque sin mostrar en ellas hermosuras o rarezas particulares (...) Esta ciudad que no se borra de la mente es como una armazón o una retícula en cuyas casillas cada uno puede disponer las cosas que quiere recordar: nombres de varones ilustres, virtudes, números, clasificaciones vegetales y minerales, fechas de batallas, constelaciones. De modo que los hombres más sabios del mundo son aquellos que conocen Zora de memoria (...) Pero inútilmente he partido de viaje para visitar la ciudad: obligada a permanecer inmóvil e igual a sí misma para ser recordada mejor, Zora languideció, se deshizo y desapareció. La Tierra la ha olvidado..."*

[*Las Ciudades Invisibles*. Italo Calvino]

## ENTROPÍAS

Una de las líneas de trabajo que ha estado presente de manera casi continua, conceptual y visualmente, en la obra de Rosell Meseguer, ya desde sus primeros proyectos y exposiciones, ha sido la de reflexionar, comprender y capturar lo que yo llamaría una suerte de "entropía iconográfica y espacial". En efecto, los diversos lugares, edificios, construcciones y asentamientos habitados y utilizados por el hombre a lo largo del tiempo, es decir, de la historia, han ido sufriendo un paulatino proceso de degradación y desuso, una pérdida de energía vital, histórica, e incluso, funcional. Como Zora, languidecen, se deshacen, y terminan por ser olvidados...

Pues bien, ese proceso ciertamente entrópico ha interesado, en cantidad y en calidad, a nuestra artista. Un proceso que actúa casi como un auténtico virus temporal, o para ser más exactos: espacio-temporal, afectando, contagiando, enfermando y deteriorando el tejido de la historia que, irremediablemente, acaba rimando con memoria... Sobre este último concepto me interesa volver más adelante.

Desde hace ya cierto tiempo Rosell viene trabajando en un conjunto de obras en las que el protagonismo compositivo, formal e incluso conceptual, lo juegan diversas construcciones arquitectónicas vacías, despojadas de toda huella humana, posiblemente liberadas de sus propias potencias de habitabilidad, que se convierten en arquetipos del vacío y del silencio. Estas estructuras, a la vez sencillas y a la vez rotundas, surgen en distintos territorios y paisajes, siempre provistos de una alta temperatura de memoria, referencias e identidad.

Naturaleza (re)construida, desprovista pues de prácticamente cualquier rastro de inocencia edénica, que se conforma en función de la presencia -y también de la ausencia- de la huella humana. Una presencia y una huella que, curiosamente, ha estado siempre más sugerida que palpable, más intuida que evidente, y que envuelve y acompaña –casi sin ninguna explicación tangible- buena parte de sus obras. Vestigios de espacios (des)habitados que tratan de establecer un complejo aunque sutil diálogo con el tejido natural en el que se insertan, y que provocan en nuestro ánimo, pese a su aparente lógica formal y espacial, una extraña e inexplicable sensación de inquietud, de desasosiego, que refuerza y subraya la carga veladamente misteriosa de sus creaciones.

Creaciones que nos proponen la construcción de diversos espacios metafóricos. Metáforas de un vacío que es, a su vez, metáfora y emblema de un silencio de representación y de pensamiento. Un silencio que actúa como hilo conductor, estableciendo paradójicos –pero plausibles- ejercicios de diálogo, en una línea muy próxima a las mecánicas de pensamiento de Beckett, quien venía a reconocer el imperativo del silencio, y al mismo tiempo la imposibilidad de enmudecer. No tenemos nada que decir pero necesitamos decirlo. Así, estas fotografías se nos aparecen como escenografías desnudas, desposeídas de todo aquello que puede ser secundario y/o prescindible. Lo que, en cierto modo, vendría a reforzar ese linaje de no lugar, que las convierte en auténticas cartografías de una no memoria, de una no referencialidad, en paisajes para el silencio.

Michel Foucault especuló sobre la idea de que la historia, en su forma tradicional, transforma los lugares del pasado en documentos, haciendo hablar esas huellas, que muchas veces dicen, en silencio, otra cosa de la que dicen. Según Foucault, un edificio ligado al pasado -cualquier pasado, incluso reciente- ya no es un objeto, sino aquello que deviene cuando una mirada determinada, una conciencia determinada del tiempo se posa sobre él.

Y hablando también de fotografía, me interesa recordar ahora, por lo que pueda iluminar su proceso de trabajo -en el que el lenguaje fotográfico, como soporte, asume el papel de eje fundamental-, la aportación conceptual que Robert Smithson, en su teoría del no-sitio, propone, en un acercamiento arqueológico a la Naturaleza a través del filtro fotográfico. Para Smithson el sitio es el espacio bruto, sin límites concretos: “La fotografía hace de la Naturaleza un concepto imposible. Lo pone todo en el mismo plano, de manera que la idea romántica de ir hacia el más allá, hacia el infinito, fracasa”.

No resulta en modo alguno casual que sea pues la fotografía el lenguaje elegido para capturar estos espacios-no espacios. Fotografías que se construyen desde la distancia de una objetividad nunca absoluta, y que se sirven de una sintaxis de representación compuesta por estrategias simétricas y excluyentes, dotadas, al mismo tiempo, de una sutil atmósfera de (micro)relato(s) y de misterio.

Y hablando de lugares, no hay duda que –del mismo modo que puede rastrearse en otros creadores- las conocidas teorías de Marc Augé respecto al concepto de “no-lugar” –en especial cuando establece una relación metafórica entre ruina y memoria- han influido e influyen en la obra de Rosell Meseguer. Aunque en su caso concreto pienso que operan desde unas mecánicas que podrían ser definidas como paradójicas, al mismo tiempo que dialécticas.

Recordemos que, en esencia, los no-lugares son aquellos espacios que no existían en el pasado pero que ahora aparecen como ubicación innegable en el devenir del hombre contemporáneo. Se caracterizan por su propia condición de enclaves anónimos para hombres anónimos, ajenos por un período de tiempo a su identidad, origen u ocupaciones.

Como afirma el antropólogo y etnólogo francés en su libro *Los no-lugares. Espacios del anonimato*, "Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos."

Para Augé, entre los paradigmas de no-lugares se encuentran, "las autopistas y los habitáculos móviles llamados medios de transporte (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados..."

En realidad, justamente los lugares en principio opuestos a los que Rosell tiende a capturar en sus imágenes. Y sin embargo, sí existe esa vinculación, esa lectura paralela, desde el momento en que la mirada que ella posa sobre los "lugares", es la de ese individuo moderno –o, mejor aún, sobremoderno, por remitirnos de nuevo a Augé-, habitante y actor (pasivo) de los "no-lugares", y aquejado de lo que yo calificaría como auténtica "nostalgia de la memoria". De ahí ese interesante, y de algún modo contradictorio diálogo visual y conceptual entre el pasado-presente y el presente-futuro.

#### NEURONAS, MILISEGUNDOS, OBSOLESCENCIAS Y VIGENCIAS

Y seguimos hablando, en este caso, de memoria. Si atendemos simplemente a puros y duros datos fisiológicos, la memoria humana es la función cerebral resultante de incontables conexiones sinápticas entre neuronas, mediante la cual el ser humano puede retener experiencias pasadas.

Sabemos también que nuestra memoria, a diferencia de la de los animales, que actúa principalmente sobre la base de sus necesidades presentes, puede además contemplar el pasado y planear el futuro. Respecto de su capacidad, se ha calculado que el cerebro humano puede almacenar información que llenaría unos veinte millones de volúmenes, esto es, un flujo de conocimiento equivalente al de las mayores bibliotecas del mundo...

Del mismo modo, sabemos igualmente que el almacén icónico de la memoria se encarga de recibir la percepción visual. Se considera a éste un depósito de líquido de gran capacidad en el cual la información acumulada es una representación isomórfica de la realidad de carácter puramente físico y no categorial. Esta estructura es capaz de mantener nueve elementos aproximadamente por un intervalo de tiempo muy corto, alrededor de 250 milisegundos.

Pues bien, todas estas consideraciones se agolpaban en la memoria de mi memoria al reflexionar sobre el trabajo de Rosell Meseguer. No hay duda de que este proyecto, como ya hemos visto en otros anteriores, se ha sumergido, ha nadado y ha buceado en ese húmedo almacén icónico –colectivo e individual- y ha salido de nuevo a la superficie, chorreando elementos (muchísimos más de nueve...), que se mantienen vivos y presentes ante nuestros ojos, nuestro cerebro y nuestros sentimientos, durante muchísimo más de 250 milisegundos, en lo que es una auténtica y caleidoscópica reivindicación de la memoria histórica y personal, de los orgánicos (y por ello finitos y caducos) tejidos industriales y, en general, de la cultura humana y sus múltiples narraciones.

Regreso al origen del pasado, que es igualmente regreso al presente, y también al futuro. Regreso a una geografía íntima y universal, cartografiada por estas imágenes, por estos objetos, por estos documentos, y que está a ambos lados del cuerpo de quien la conquista y la construye, y también de quien la siente y la percibe: dentro, y a la vez, fuera.

A diferencia de otros artistas, Rosell no se limita a arrojar sobre el emulsionado papel fotográfico una mirada pura y duramente testimonial y documental, sino que también trata de reflejar una temperatura emocional y algo más subjetiva, más teñida por la huella –visible o invisible– del hombre. Una huella –ya lo hemos señalado antes– que siempre aparece flotando (como un extraño e intangible perfume) en los escenarios que fotografía, y con la que establece un diálogo de presencia-ausencia con el espacio, con el tiempo y consecuentemente con la historia, como el resultado de una memoria colectiva formada por la suma de muchas memorias anónimas.

Desde los inicios de su trayectoria artística, las excursiones e incursiones realizadas por el húmedo territorio de los recuerdos del pasado, han sido siempre pues una de sus señas de identidad referenciales. Pienso así en el proyecto *Batería de Cenizas*, iniciado en 1999, en el que documentaba fotográficamente una serie de búnkeres y construcciones militares, alineadas a lo largo del litoral mediterráneo. Espacios abandonados y desposeídos de su inicial finalidad defensiva, que se erigían en sugerentes metáforas de una memoria histórica, de un inquietante *locus*, desnudo e inerme tras la batalla. Más tarde, serían determinados lugares de Roma y Cartagena (su ciudad natal), igualmente henchidos de una memoria que conectaba la Historia con su propia historia personal, los que le servirían para escenificar similares metonimias de la conexión axial entre pasado y presente.

Ahora, con esta nueva propuesta, *Tránsitos del Mediterráneo al Pacífico*, vuelve a establecer una vinculación dialéctica entre la obsolescencia y la vigencia, fijando su atención, en este caso, sobre ciertas analogías y equivalencias existentes entre los yacimientos mineros de Cartagena, ya abandonados, y ciertos enclaves de la industria minera en Latinoamérica (Chile y Bolivia), que aún hoy día continúan en funcionamiento, y que complementa con una reflexión visual y conceptual de la industria ballenera chilena. Una mirada que sigue siendo “arqueológica”, y a la que suma igualmente otros puntos de vista complementarios: sociales, políticos, económicos, culturales...

Dejemos que ella misma brevemente nos explique el espíritu y el cuerpo de este proyecto: “Desde la alquimia hasta nuestra actual ciencia, nos hemos convertido en cirujanos de la tierra. Mientras que la fotografía analógica pierde espacios ganados por lo digital, nuestras viejas industrias como la minería dejan de ser rentables; lo que fue una mina se convierte en Parque Temático o centro turístico. Este proyecto se centra en la visión de paisajes artificiales nacidos de los tijeretazos de la ciencia, la industria y la tecnología. Su materialización se basa en procesos fotográficos antiguos como la cianotipia, técnica fotográfica del siglo XIX cuya característica principal es ser siempre de color azul, usada en libros de minería y tecnología así como el uso de la fotografía digital y la producción audiovisual”

Un proyecto –nos detendremos en él más adelante– que se divide en tres bloques: Quintay, Luna Cornata, y La montaña que come hombres vivos.

## POETAS Y TRAPEROS

Todo acto de creación acaba convirtiéndose en un oficio de luces (y de sombras). Rosell busca con su linterna de arqueóloga de la memoria cotidiana del pasado, y va encontrando huellas, restos, indicios, reliquias e improntas, escondidos entre las capas estratificadas del día a día, en los sedimentos de lo que, alguna vez, tuvo el hálito de la vida, y ahora reposa su duermevela en los mercadillos, en las ruinas, en los contenedores, en las viejas postales, en los edificios abandonados, en los recortes de prensa, en las antiguas fotografías, en los papeles descoloridos que un día brillaron con la luz de lo que estaba vivo. Con toda esta miscelánea iconográfica arma un archivo visual y conceptual que le ayuda a aprender y a aprehender la historia de unos lugares que ahora hibernan pero que, no hace mucho, tuvieron el calor de la vida.

Recuerdo que Walter Benjamin, en su obra *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, contaba que el autor de *Las Flores del Mal* llegó a establecer una singular analogía entre la figura del poeta moderno –del artista- y la del trapero. Así, a ambos “les concierne la escoria, persiguen, con una mirada ciertamente ornamental, prodigios que sólo a ellos se les revelan cuando los demás se abandonan al sueño...”

Del mismo modo, creo que Rosell Meseguer es capaz también de bucear en la vigilia del sueño, para escuchar la otra música de los objetos, de las imágenes, de las viejas fotografías y papeles. Con la mirada atenta y transgresora del alquimista, halla nuevos acentos, nuevas visiones, nuevas historias, nuevas voces, transmutando en material creativo y evocador lo que, ante otros ojos, sólo se aparece como ganga de hierro, como escoria.

Así, en este proyecto, junto a esas imágenes fotográficas -unidas a una rítmica batería de diapositivas proyectadas-, despliega un amplio muestrario de papeles, fragmentos, tickets, cartas, recibos y documentos varios, ahora descoloridos y sepia, pero que en algún momento llegaron a brillar con la luz de la vida; restos que ha ido recogiendo personalmente en una auténtica labor de campo, entre arqueológica y antropológica, en los diversos enclaves y lugares que dibujan el escenario de estos relatos visuales reconstruidos. A ellos añade, incluso, la presencia objetual y orgánica de distintos elementos como la sal, el carbón o algunas plantas autóctonas, que presenta igualmente como si fueran testigos (semi)mudos de esas latentes narraciones.

Otra de las estrategias creativas que se ajustan perfectamente a este espíritu de archivo y de almacén icónico, que va construyendo a través de sus viajes (inmóviles y exteriores), es el concurso de los libros de artista. En sí mismos notables piezas plásticas, albergan en sus páginas, como si fueran una suerte de vitrinas expositivas (otra mecánica de muestra que, por cierto, también emplea aquí) los más variados y diversos registros documentales y visuales. Auténticos cuadernos de bitácora que dibujan, definen y anotan el curso de sus travesías artísticas.

## DE CRIADA A GRAN DAMA

Atrás –felizmente- quedaron los tiempos en que Baudelaire, con su estudiado gesto de *dandy* y su mirada de *'enfant-flâneur'* terrible, reclamaba para la fotografía el papel de criada de las artes, una mera función de reproducción de las obras artísticas consagradas. Curiosamente, muchos años después Walter Benjamin –a quien no se puede acusar en

absoluto de decadente- situaría precisamente en el carácter de reproductibilidad la aportación auténticamente innovadora de la fotografía.

El aura de la obra de arte (lo mismo que el Dios nietzscheano) aparentemente había muerto para siempre. Pero, en realidad, lo que nacería es un nuevo lenguaje y, probablemente también, un nuevo concepto aurático, un nimbo diferente y aprehensible; en definitiva, un nuevo halo... de haluros de plata.

Más de un siglo después de esa boutade del solemne baudelariano la fotografía, lejos de seguir siendo una criada, ha salido por el contrario respondona, y se ha convertido en una gran dama-lenguaje totalmente asumida y asimilada por gran número de creadores dentro del Planeta Arte.

Creadores –y de aquí viene todo lo anterior- como Rosell Meseguer. No obstante, tengo la impresión de que en su obra, la fotografía (en apariencia su vehículo expresivo), no es sólo un medio elegido para dar cuerpo a sus productos, sino también, y sobre todo, un instrumento de reflexión sobre el propio lenguaje fotográfico y sus procesos. Unos procesos, todo hay que decirlo, realmente diversos y plurales que conviven en equilibrada armonía y diálogo dentro de su imaginario personal. Así, la fotografía analógica, que incorpora en ocasiones algunos de sus procesos artesanales iniciales y pictoricistas (gelatinas, Kalitipias, cianotipias...), comparte mesa y mantel fotográfico con los modernos procesos digitales, dando lugar a un curioso y dual guiño cómplice lanzado hacia el espectador, al utilizar, por un lado, medios “nuevos” para expresar temas y motivos “viejos” y, por otra parte, al contrario: empleando estos procesos antiguos y obsoletos para representar espacios antiguos y obsoletos...

De esa forma, en ocasiones construye sus obras sobre la brillante y especular piel de los granos de plata, y otras veces, es el eléctrico paisaje de los pixels el que se convierte en territorio de miradas digitalizadas. Obras que concibe fundamentalmente articuladas en series, combinando grandes formatos –a menudo mostrados como dípticos, trípticos, e incluso polípticos-, con otras medidas más reducidas, más ajustadas a la escala humana.

Haluros o códigos binarios, un cuerpo químico o el intermitente sonido visual del 0 y del 1, en realidad, una misma voluntad, un mismo juego de visiones y emulsiones. Imágenes fotográficas convertidas en ocasiones –como tantas veces señalara Roland Barthes- en metáforas y alegorías de la muerte, o por decirlo de otro modo, del tiempo. Una inmersión a fondo en las aguas abisales del recuerdo. Una cartografía barthesiana y emocional, acotada por las curvas de nivel del pasado (estudiado, comprobado, inventado, soñado).

Un medio, pues, al servicio de una(s) idea(s); fascinantemente mestizo, híbrido y “contaminado”, con toda su versatilidad y riqueza de posibilidades, con su mixtura de técnicas, soportes y estrategias, que alejan a Rosell de caer en la mera y simple taxonomización de fotógrafa, y le acercan, a mi juicio, a una mecánica creativa más pictórica, a una voluntad de acción, más física que química, por materializar fotográficamente su propia mirada. Es por ello por lo que la fotografía (tal vez la más profunda y perfecta prolongación del eje cerebro-ojo), se posa y se encuentra en cada una de estas visiones personales.

## QUINTAY

No hay ni la más mínima duda: Cuando nuestro consciente individual empieza a procesar, a través de sus húmedos y rugosos circuitos cerebrales, cualquier tipo de información que contenga la idea-palabra “ballena”, inmediatamente establece una

analogía, un link mental y memorioso con nuestro inconsciente colectivo, que le lleva irremediable y literariamente a la idea-palabra "Moby Dick".

El mito de la ballena blanca, feroz, libre e inalcanzable, ha pasado ya a formar parte de nuestro imaginario. Inmortalizada en su hiperconocido libro homónimo por el escritor norteamericano Herman Melville, sin embargo es menos conocido que la génesis de su novela tuvo como referencia histórica el relato publicado en 1839 por la revista Neoyorquina «Knickerbocker». Escrito por un oficial de la armada de EE.UU., Jeremiah Reynolds, narra el enfrentamiento real de balleneros en contra de un cachalote albino conocido como *Mocha Dick* cerca de la isla Mocha en Lebu, Chile, frente al río y actual poblado de Tirúa. Como Moby-Dick, escapó incontables veces de sus cazadores durante más de cuarenta años, por lo que llevaba varios arpones incrustados en su espalda. Los balleneros contaban que atacaba furiosamente dando resoplidos que formaban una nube a su alrededor; embestía los barcos perforándolos y volcándolos, matando a los marineros que se atrevían a enfrentarlo. Según el marinero que contó la historia publicada en la revista, para lograr matar a *Mocha Dick* se requirió la unión de distintos barcos balleneros de distintas nacionalidades.

Pero aún mucho menos conocido es el hecho de que en Chile, en la mitología araucana existe la leyenda de Trempulcahue, redescubierta por el historiador Tomás Guevara en 1898, después de ser citada por el jesuita Diego de Rosales, en el siglo XVII. Cuatro ballenas llevaban las almas de los mapuches que morían hasta la Isla Mocha, desde donde partían en una balsa fúnebre hacia una ignota región situada a Occidente.

Según la leyenda las cuatro ballenas eran viejas mujeres mágicamente transformadas en cetáceos, que realizaban su tarea a la caída del sol de cada día, pero que ningún ser humano podía ver. Cada alma de los difuntos debía hacer una contribución en "*llancas*" (piedrecillas de color turquesa) "que los aborígenes valoran más que los diamantes", según Diego de Rosales, y que depositaban al lado del muerto, utilizándolas para pagarle sus servicios al barquero.

Estas referencias al icono-concepto ballena, una obvia: la blanca Moby Dick melvilliana, la otra, mucho más sorprendente: la también albina y araucana Mocha Dick, nos viene como anillo (legendario) al dedo (visual) para contextualizar la mirada que Rosell Meseguer ha arrojado –como un arpón– sobre la yaciente industria ballenera en Chile, cuyos últimos coletazos –de cetáceo– ha capturado en una serie de fotografías, mapas y recortes de prensa.

No me resisto a recoger de nuevo sus –muy bien escritas– palabras: "Desaguar en alguna parte los ríos o corrientes, formar un hueco en alguna cosa. Vaciar en los mares del sur, sobre olas de sal y agua: el Pacífico, como fin y principio de la tierra. El Finisterre, que algunos creyeron profundidad de tinieblas y que convirtió el plano en esfera, su sur en nuestro norte; un punto y final de la historia sobre la industria ballenera y su decadencia en el lugar durante mucho tiempo llamado: la nada..."

Y en esa búsqueda del sur y sus mares, en ese "huir del invierno" –citando a Luís Antonio de Villena–, en esa concepción del Pacífico como alfa y omega, como Finisterre de ida y vuelta, se sirve, como ya hemos apuntado, de un variado espectro de imágenes y documentos para levantar acta notarial de lo que alguna vez fue una industria, y también fue una épica: la lucha del hombre contra el Leviatán; lucha salada, desmedida, simbólica.

## LUNA CORNATA

Desde la antigüedad se conocía que las sales de plata oscurecían bajo la acción de la luz. Los alquimistas medievales llamaban al cloruro de plata la "luna cornata". En 1727 el alemán Schulze descubrió la propiedad de ennegrecer a la luz que tenía una mezcla de tiza, aguafuerte y nitrato de plata. El físico francés Jacques-Alexandre-César Charles obtuvo la primera silueta sobre un papel impregnado de sales de plata. En el año 1802 el inglés Thomas Wedgwood mejoraría esos experimentos, pero las imágenes aún no podían fijarse, y sólo era posible contemplarlas a la sombra y durante escasos minutos.

Más tarde, en 1819, el astrónomo John Herschel descubre que podía utilizarse hiposulfito de sosa como fijador de las sales de plata, aunque no lo aplicó a los experimentos de Wedgwood.

Finalmente sería Joseph Nicéphore Niépce quien por primera vez consigue, en 1826, la fórmula química que permitirá fijar una imagen de un modo permanente.

De los granos de sal del nitrato de plata que bañan la piel del papel fotográfico emulsionado, sensibilizándolo a la luz de la luz, hasta otro tipo de granos, en este caso los del nitrato de sodio, que secan la piel de la tierra, Rosell recorre un metafórico viaje salino por el mar de la memoria.

Y del mismo modo que el Mar –esa húmeda metonimia del tiempo- arroja y deposita sobre las playas un incesante y abigarrado universo de objetos, detritus, restos y materiales, la Vida –otra húmeda metáfora- también descarga sobre la arena de la memoria (colectiva e individual) su particular acumulación de recuerdos, cosas, instantes, minutos.

Así, nuestra artista sigue mojando sus pies en esas playas –alegórica y literalmente-, buscando y encontrando esos restos que, si sabemos leerlos, acaban formando un complejo puzzle narrativo; un fresco de relatos vividos y/o imaginados.

Nitrato de plata versus Nitrato de Chile. Un viaje "a las abandonadas ciudades de la industria del salitre y a la actual situación de la industria salinera mediterránea y boliviana..." Un viaje más, al presente del pasado. Al pasado del presente.

## LA MONTAÑA QUE COME HOMBRES VIVOS

Y los escope muertos, envueltos en baba de plata... Terrible-hermoso-inquietante título. Como un redivivo Saturno de rocas, tierra y piedras, una montaña que devora a sus

hijos, antes de que éstos –cruel paradoja- traten a su vez de devorar los yacimientos mineros de sus entrañas...

"Llaman así –ella misma nos informa- a Cerro Rico en Potosí, Bolivia, hoy aún una mina en explotación pero con sistemas ancestrales que contrastan con las minas tecnológicas de Chile, y recuerdan a la minería de la costa mediterránea española, en el campo de Cartagena-La Unión y Almería, hoy una minería de diccionario que ha pasado a ser centro de estudiosos, curiosos y turistas".

Cerro Rico, en quechua *Sumaq Urdu* ("cerro hermoso"), una montaña de los Andes, famosa por albergar en la época colonial las vetas de plata más importantes del mundo. A unos setenta metros de altura, el "Tío" -representación del demonio o deidad horrenda



poseedora de las minas, a quien se hacían ofrendas para sacar el metal de su vientre- vigila, amenaza, observa.

Mina hermanada por el arte de magia del arte, con algunas de las minas de la Sierra de Cartagena-La Unión; también propietarias de hermosos, curiosos y evocadores títulos: El Cansancio. Qué sé yo. Siete Dolores. Yo lo pienso. La Verdad de un Artista. Rosa de Jericó. El Acabóse. La Tarántula. La Sin Duda. Catacumbas. Víbora. La Guillotina. Potosí....! (y se cierra el círculo). De nuevo, pasado en presente visualizado. La memoria imaginada.