

APROXIMACIÓN A LA ARQUEOLOGÍA PÚBLICA DESDE LAS NARRATIVAS ESPACIALES CONTEXTUALIZADAS EN EL ESPACIO URBANO¹

Gloria Lapeña Gallego

Pedro Ortuño Mengual

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia

<http://dx.doi.org/10.5209/NOMA.53293>

Resumen.- El objetivo de este trabajo es analizar la narrativa espacial como género artístico, dentro del Arte en el espacio público y valorar su contextualización en la ciudad donde se ponen en evidencia huellas y restos, al mismo tiempo que queda vinculada a nuevas formas de Arqueología Pública implicando la participación ciudadana. Pretendemos establecer las bases teóricas de una propuesta artística de nuestra Tesis Doctoral, el *álbum caminado*. Partimos de la hipótesis de que la narración, relato textual o de imágenes ordenados con una relativa coherencia, situada en el espacio real, adquiere una nueva dimensión que extravasa el ámbito literario. De manera similar la excavación arqueológica y exhibición de los restos en el lugar al que pertenecieron formando parte del presente, se aparta del carácter lineal de la Historia. Las narrativas espaciales y distintas formas de Arqueología Pública muestran elementos comunes tales como ubicación en el espacio en el que se contextualizan implicando un desplazamiento *in situ* para participar de la obra o del resto arqueológico, su estructura narrativa multilineal y multitemporal y su temática social.

Palabras clave.- *Arte en el espacio público, Narrativa espacial, Arqueología Pública, ciudad, álbum caminado.*

Abstract.- The aim of this paper is to analyze the narrative as an artistic genre, in the Public Art, and assess their contextualization in the city where you bring out traces and ruins also it is linked to new forms of Public Archeology. We intend to establish the theoretical bases of an artistic proposal of our PhD, the *album walked*. We hypothesized that the narrative story or textual images ordered with relative consistency, located in real space, acquires a new dimension out the Literature. Similarly the archaeological excavation and display of the ruins departs from the linear character of history. The narratives and different forms of Public Archeology show common elements such as location in space that are contextualized in an *in situ* involving displacement to participate in the work or the archaeological remains, its narrative structure and multi-temporal and multi-line social issues.

Keywords.- *Public art, Narrative, Public Archeology, urban space, walked album.*

Introducción

La naturaleza y función de las producciones artísticas contemporáneas han sido tema de reflexión a lo largo de las últimas décadas. El debate ha girado en torno a dos preguntas: la mercantilización del Arte y su vinculación a la vida social cotidiana, de manera que su doble función, utilitaria y estética, comienza a acortar distancias entre el productor, la obra y los espacios de representación a partir de las vanguardias modernistas. Surgen las primeras acciones, danza y teatro, combinadas con objetos de arte, pintura y escultura, que tienen lugar en espacios abiertos de la

¹ Este trabajo de investigación forma parte de la Tesis Doctoral de la doctoranda Gloria Lapeña Gallego, financiada con una ayuda predoctoral (19099/FPI/13) con cargo al Programa de Formación del Personal Investigador de la Fundación Séneca, Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del III PCTRM 2011-14, bajo la dirección y tutela del Dr. Ortuño Mengual.

ciudad con una función social y de reivindicación cultural. El Arte en el espacio público es producido por un artista experimentador, informador, analista o activista, para la observación y el consumo por parte del transeúnte el cual percibe y siente el espacio como un lugar social en el que se siente identificado (Gómez Aguilera, 2004).

Del mismo modo que las obras de arte salen del espacio institucional democratizándose en el Arte en el espacio público, el límite entre la Arqueología y lo público se diluye para dar paso a la denominada Arqueología Pública fuera de las vitrinas de los Museos. En un sentido amplio, se trata de una disciplina preocupada por estudiar y criticar los procesos de producción y consumo de las mercancías arqueológicas (Moshenska, 2009). El concepto se presenta por primera vez en los años 70 (McGimsey, 1972), destacando las publicaciones posteriores de Merriman (1991; 2004). Se sitúa a medio camino entre el viejo positivismo de la arqueología nacional y el nuevo constructivismo de la arqueología múltiple (Gnecco, 2012) y trata de poner al servicio de la sociedad una ciencia que clásicamente ha estado restringida a eruditos.

En ambos ámbitos de conocimiento, Arte en espacio público y Arqueología Pública, el objeto –pieza artística o resto del pasado- se ubica en un espacio concreto relacionándose con una o varias ideas que deben ser reconstruidas por el espectador, público o turista, dentro de un contexto específico. Su lectura o su participación implican un recorrido marcado en el espacio con el fin de completar un relato cuyo hilo conductor pertenece al propio lugar. En el caso del Arte en el espacio público, nos situamos dentro del género narrativas espaciales en las que el artista lleva los textos literarios escritos, reales o ficticios, a un escenario tridimensional multiplicando las historias en varias direcciones. En el caso de la Arqueología Pública, surgen distintas arqueologías contemporáneas ligadas a las políticas de identidad que acaban con la estructura lineal propia de la Historia para presentar el objeto arqueológico como parte del presente, permitiendo la persistencia simultánea de diferentes temporalidades. Las denominadas arqueologías menores (Alonso González y Aparicio Martínez, 2011) implican a la sociedad de una manera muy similar a como ocurre con las narrativas espaciales.

El interés del artista por intervenir el espacio urbano mediante acciones con o sin producción del objeto material no es algo nuevo ni original teniendo en cuenta la relación entre el Arte y las diferentes Ciencias Sociales. Así, mientras que la ciudad ha sido concebida por el arquitecto y el urbanista desde un punto de vista técnico, en la actualidad el estudio del espacio urbano pertenece a un ámbito multidisciplinar (Delgado, 2007). Resulta cada vez más frecuente la inclusión de proyectos artísticos en ámbitos disciplinarios que tratan distintos aspectos de los grupos sociales y de los seres humanos en sociedad, desde el momento que la producción artística pierde el elitismo y se hace más participativa. El tema de investigación de nuestra Tesis Doctoral surge precisamente por el interés sobre los problemas de la sociedad actual y la configuración de la ciudad como espacio y como tejido vivo, en base a un pasado que persiste aún mediante huellas, ruinas o recuerdos. Existe una amplia bibliografía de sociólogos, antropólogos, filósofos, arqueólogos, estudiosos del espacio urbano desde numerosos puntos de vista, así como artistas que desarrollan proyectos utilizando diferentes herramientas, e historiadores y críticos de arte que analizan el significado y la finalidad de cada obra, corriente y estilo en el que se ubica. Con el fin de acotar el tema nos planteamos un estudio teórico sobre las narrativas espaciales como forma de intervención artística del espacio urbano con

especial atención de aquellas que precisan realizar un recorrido. Como aplicación práctica proyectamos una producción artística, que hemos denominado *álbum caminado*, constituido por un álbum ilustrado como elemento narrativo formado por escritura e imagen que marca diferentes recorridos por un escenario real, la ciudad de Murcia en la Edad Media. Se ponen en evidencia así sus ruinas y restos arqueológicos, conservados e incluso invisibles, ocultos, como elementos evocadores de recuerdos subjetivos, y dota al espectador de las características propias del arqueólogo.

El objetivo de este artículo es presentar los resultados teóricos previos para la definición del concepto *álbum caminado*, un producto que utiliza por una parte la narrativa espacial como género artístico dentro del Arte en el espacio público; por otra, el álbum ilustrado como formato u objeto físico que soporta escritura e imagen; y en fin, el acto de caminar por el escenario real como acción por parte del ciudadano o del turista con el fin de descubrir y valorar el patrimonio arqueológico *in situ* y reflexionar en torno a las disyuntivas destruir-conservar, progreso-respeto, futuro-pasado. Ponemos de este modo en evidencia la relación y características comunes que soportan las narrativas espaciales contextualizadas en el espacio urbano y la Arqueología Pública que les hace confluir hacia intereses compartidos al servicio del ciudadano. Con el fin de alcanzar este objetivo estructuramos el artículo en una serie de apartados que conducen a exponer las características, situación y origen de nuestra propuesta *el álbum caminado* que se nutre de la narrativa espacial, del álbum ilustrado y de la Arqueología Pública como tema de reivindicación social y cultural, incidiendo sobre los puntos de conexión y elementos comunes de las narrativas espaciales en el contexto urbano y la Arqueología Pública. Por último, además de reseñar las conclusiones del artículo, vislumbraremos las distintas líneas a seguir en nuestra Tesis Doctoral.

La narrativa espacial como género artístico

Si atendemos al diccionario de la Real Academia Española, tanto el término *narrativa* como el término *espacial*, en su primera acepción, son adjetivos: *narrativa* (Del lat. *Narrativus*), perteneciente o relativo a la narración, y *espacial* perteneciente o relativo al espacio. Por tanto, según su significado etimológico, *narrativa espacial* es todo aquello que pertenece al mismo tiempo a la narración y al espacio, o mejor dicho, aquella parcela de las narrativas que se llevan a cabo en tres dimensiones. En el ámbito artístico nos referimos a narrativas espaciales cuando hablamos de todas aquellas prácticas que implican la lectura o audición de una narración en el espacio físico, cuyas características específicas (demográficas, históricas, sociales) contribuyen a completar y a dotar de sentido al relato, y éste a su vez interviene la realidad de una manera poética re-significando el espacio. Resulta fácil comprender la unión de manera natural de la narrativa literaria con las prácticas artísticas en el espacio público. Desde el punto de vista de las ciencias cognitivas, hay dos formas distintas de pensar: la lógico-formal, basada en argumentos, y la narrativa, fundada en los relatos. Ambas pueden utilizarse para convencer al receptor, pero mientras que el argumento debe asentarse sobre la verdad propia de la ciencia, la narrativa únicamente necesita parecer verosímil o creíble, por lo que es más universal, está ligada a la creatividad y a la interacción entre la escritura y la imagen más allá de la duplicidad. Es por ello que la narrativa no solo ha sido objeto de estudio desde la lingüística o la literatura, sino que también ha despertado interés en otros ámbitos,

como el filosófico, el educativo y el artístico en todas sus áreas. Los humanos siempre hemos contado historias de forma oral primero, después a través de imágenes en las paredes de las cuevas, más adelante por medio de la escritura, y hoy mediante todo tipo de pantallas y lenguajes. Esta presencia de la narrativa ha ocasionado que el estudio de la narratología que se remonte a Aristóteles se amplíe en el siglo XXI a historias que van desde los relatos orales hasta los videojuegos, pasando por novelas, cuentos, largometrajes, series televisivas y cómics (Scolari, 2013).

La importancia del contexto para conseguir una buena recepción por parte del espectador no es exclusiva de las narrativas espaciales. Toda imagen extraída del *Cubo Blanco* de la galería y concebida para nuevos lugares no institucionales, en los que el artista toma en consideración factores relativos a la ciudadanía, como el contexto político, social y cultural, se encuadra dentro del *site specific*. Un ejemplo de *site specific* es *El Conjunto monumental de Tirgu-Jiu*, un pueblo rumano a 220 kilómetros al norte de Bucarest, realizado en 1938 por Constantin Brancusi en homenaje a los soldados caídos durante la Primera Guerra Mundial (Maderuelo, 1990). Dispuestas a lo largo de un mismo eje en un recorrido de más de un kilómetro de longitud denominado *La Avenida de los Héroes*, el monumento está compuesto por tres esculturas: *La mesa del silencio*, de piedra circular, rodeada de doce sillas en alusión a la Última Cena, representa la mesa alrededor de la cual se reunían los soldados antes de enfrentarse al enemigo; *La puerta del Beso*, de mármol travertinos, similar a un arco de triunfo, presenta en las facetas de cada uno de los pilares la forma estilizada de la pareja de enamorados besándose y simboliza la transición a la otra vida, el triunfo del amor sobre la muerte; de esta puerta parte una calle que cruza la ciudad hacia *La Columna sin Fin*, obra de veintinueve metros de altura y acero inoxidable, representando el camino de las almas de los soldados héroes.

Las obras *site specific* son proyectadas cada vez más con carácter efímero, es decir, no solo están destinadas para ocupar un espacio, sino también para tener lugar en un tiempo muy concreto. Podemos citar el proyecto *El arca de las aguas del trono* (Lapeña Gallego, 2012), una intervención en la plaza de la Catedral de Murcia expuesta la noche del 17 de diciembre de 2012, fecha en la que se conmemora en la ciudad turca de Anatolia el fallecimiento del filósofo Rûmî (17 de diciembre de 1273) por medio de los conocidos giros de los Derviches Girovagos. La Mezquita Mayor de Murcia fue demolida para levantar la actual Catedral gótica (1394-1467). El primero de los propósitos de la intervención es ocultar la luz que ilumina la Catedral, construida sobre la Mezquita para materializar la imposición de la ideología cristiana. Lo que encuentra el ciudadano que pasea por la plaza es una serie de macetas colocadas boca abajo sobre las catorce luces de suelo que iluminan la fachada de la Catedral. Si se acerca, podrá observar a través del orificio de cada maceta, gracias a la luz procedente del foco, una imagen que forma parte de una secuencia fotográfica. La lectura de la secuencia genera el desplazamiento físico del espectador, de derecha a izquierda, particularidad de la escritura árabe. Cada una de las macetas lleva escrito en su interior fragmentos del poema titulado *El Arca en las Aguas del Trono* de Ibn Arabi, inspirado en el retorno o vuelta al origen, el viaje circular de una nave por las aguas sin orillas.

Los dos ejemplos citados de *site specific* implican un movimiento para realizar el recorrido por el espacio en el que están contextualizado. Este recorrido es consecuencia de la magnitud del espacio que ocupan por lo que su lectura requiere

un desplazamiento por parte del observador. Esto no quiere decir que las obras que impliquen un desplazamiento sean siempre *site specific*. La serie de cuatro cuadros individuales de 1483, con los que Boticelli ilustró *La historia de Nastagio degli Onesti*, tomada de Decamerón de Giovanni Boccaccio (Yarza Luaces, 2004) y el Tapiz de Bayeux, un gran lienzo bordado de casi 70 metros de largo del siglo XI que relata mediante imágenes los hechos previos a la conquista normanda de Inglaterra (Manzanares, 2007) cuentan historias que son independientes del lugar en el que se sitúan. Es decir, funcionan de la misma manera que las obras expuestas en los museos, pudiéndose ubicar en distintos contextos. Son piezas en sí mismas obras de arte sin necesidad de contextualizarse en un lugar concreto. Las narrativas espaciales, además de encuadrarse dentro del *site specific*, contextualizan la propia narrativa en el recorrido por el espacio cualquiera que sea su naturaleza. El espectador no solamente lee la obra como hiciese con una narración literaria, sino que además participa de la obra y accede a las distintas partes de la historia, generándose un atractivo añadido.

La necesidad de marcar el recorrido en el propio espacio con el fin de que se lleve a cabo el desplazamiento para completar todo el relato, ha contribuido a la utilización de la telefonía móvil, la reproducción multimedia y las tecnologías de detección de la ubicación (GPS). Es por esta razón que el concepto de narrativa espacial, traducido del término anglosajón *terrative*, se viene utilizando clásicamente como obras en el espacio público que utilizan como herramientas los medios locativos. Epstein (2009) sitúa su origen en los audios-guías de los museos de los años 50 y los terminales de telefonía conocidos como *theatrophone* para transmitir las representaciones de ópera y teatro a audiencias remotas a través del cable telefónico. Sin embargo, podemos encontrar situaciones en las que confluyen las características de las narrativas espaciales atendiendo a su origen etimológico, en diferentes épocas, movimientos y áreas del arte y no de manera exclusiva en los proyectos que hacen uso de las nuevas tecnologías. Así, muchas de las primeras narrativas espaciales forman parte de monumentos arquitectónicos, frecuentemente funerarios, con el doble objetivo de proclamar la grandeza del difunto y de perpetuar su memoria para conseguir su inmortalidad. El arte monumental y arquitectónico se apodera de determinados puntos propicios en los que poder adaptar sus historias, las cuales tienen una relación estrecha con el lugar en el que se encuentran insertadas. Un ejemplo es la narración adaptada la Columna de Trajano, dedicada en el año 113 por el Senado y el pueblo de Roma a este Emperador. Se trata de una gran columna de treinta metros de altura, rodeada veintitrés veces por un friso de doscientos metros de longitud. El relieve narra dos victorias de Trajano contra los dacios mediante escenas que se suceden en forma helicoidal y cronológicamente sin un marco de separación entre un asunto y el siguiente. La crónica se desarrolla por medio de diversas escenas, como la vida en el campamento, la construcción de un acueducto o el asedio a una ciudad. Trajano es el protagonista de todas las escenas; aparece retratado en más de setenta ocasiones, ordenando las marchas, dirigiendo las construcciones e interviniendo en las batallas. Ante tales características, cabe pensar que la columna es un monumento conmemorativo de las hazañas de Trajano. Realmente es uno de los propósitos. Tras una parálisis por un ataque de apoplejía, en el año 117 deja la armada en Siria y muere. Sus cenizas, selladas en una urna dorada, fueron depositadas en la base de la Columna hasta que fueron robadas en la Edad Media. Por otra parte, el diseño y la decoración de este monumento funerario están íntimamente relacionados con el segundo objetivo de perpetuar la memoria del difunto. La columna se eleva en el patio del Foro de

Trajano y se rodea a poca distancia de la Basílica Ulpia, las bibliotecas griega y latina y el Templo de Trajano Divino, por lo que para seguir la narración hay que caminar alrededor de la columna, formando un círculo en torno a la tumba. Este desplazamiento obligado del lector genera un rito relacionado con la perpetuación de la memoria, o lo que es lo mismo, la inmortalidad de Trajano (Davies, 1997). Otro ejemplo arquitectónico que implica desplazamiento para la lectura de la narración lo encontramos en La Alhambra de Granada. Sus muros, arcos y paños son como las páginas de un libro con datos históricos y artísticos legibles *in situ*, que la convierten el lugar con la mayor colección de poesía mural árabe clásica. Las obras nazaríes se distinguen por convertir la poesía en un elemento inseparable de la arquitectura. Los poetas de la Alhambra componían sus textos para recitarse en el lugar en celebraciones oficiales como el fin del ayuno, el nacimiento del Profeta, bodas, campañas militares y ceremonias fúnebres. Así, en la Puerta del Mexuar, bajo el alero, se encuentra un friso de madera con un poema de Ibn Zamrak (1333-h. 1393) que ensalza a Muhammad V, representante de Dios en la Tierra, que abre su puerta como símbolo de victoria. En el alero de madera que corona la Fachada de Comares, de nuevo un poema de Ibn Zamrak de cuatro versos aparece inscrito en cuatro cartelas separadas por conchas. El poema personifica, de manera metafórica, al alero como corona real símbolo del poder, especialmente del poder de Occidente, origen del Islam y de la luz. El segundo verso pide la apertura de la puerta sobre la que se sitúa, para dar paso a la victoria de Muhammad en la batalla de Algeciras. En el tercer verso la puerta está esperando la luz del amanecer representada por el soberano, y el último verso establece un paralelismo entre el Profeta y el monarca que habita La Alhambra (Puerta Vílchez, 2010).

El álbum ilustrado como formato

La narración literaria es un relato ordenado de sucesos reales o ficticios que guardan una relativa coherencia. Supone una forma intrínseca a la capacidad de comunicación del ser humano, por medio de la cual podemos comprender mejor el mundo que nos rodea. Sus características fundamentales son la pertenencia al lenguaje escrito, estable y homogéneo, y la situación de las acciones en un espacio determinado, sucediéndose dentro de unos límites temporales precisos (Pozuelo Yvancos, 1994). La composición de la narrativa requiere dos actos distintos: el de cifrar, relacionado con la escritura, y el de descifrar o de lectura. Por tanto, mientras que al oyente en una comunicación oral hay que saber mantenerlo, en la comunicación escrita es necesario captar primeramente su atención, y después continuarla (Bértolo Cadenas, 1998). Las condiciones del género narrativo como forma de escritura implican rigurosidad en cuanto a la contextualización en el espacio y en el tiempo, reales si se trata de una narración histórica y ficticias si se trata de una narración literaria (Núñez-Villavicencio, 2007). Para ello, la escritura cuenta con una serie de recursos, como son el tema, su organización y estructura, la expresión clara y comprensible, y el formato referido al diseño, la tipografía y la incorporación de imágenes.

En la Edad Media el aprendizaje de la escritura era un privilegio exclusivo de unos pocos, fundamentalmente sacerdotes, dirigentes de los primeros estados y algunos miembros de la realeza. Por esta razón, las representaciones plásticas son utilizadas por la Iglesia para transmitir el conocimiento teológico al pueblo llano en lugares públicos (Larrañaga Zulueta, 2015). Así pues, en sus orígenes, las imágenes tienen

una voluntad didáctica sobre la estrictamente decorativa, de manera similar a la función de las ilustraciones de los libros como facilitadores de la comprensión. Se elaboran a manera de repetición de lo ya dicho en momentos concretos del texto, sin ofrecer ninguna aportación original a la historia sino la de hacer el relato comprensible.

Las narrativas exigen ser contadas incluyendo los hechos pasados y futuros del relato, por lo que no pueden estar constituidas por una sola imagen. Mientras que el texto narrativo presenta una sucesión cronológica que permite exponer los hechos en un marco temporal más o menos dilatado, la imagen pertenece al ámbito de la simultaneidad, de forma que el espectador lo abarca todo con una mirada (Bartual Moreno, 2012). Para resolver esta dificultad, de manera paulatina los códigos y significados de los primeros dibujos evolucionan hacia ilustraciones secuenciadas, de manera que cada una refleja lo que ha sucedido en la página anterior y anticipa lo que ocurrirá en la siguiente. Una de las cuestiones que debe resolverse, por tanto, al intentar traducir los textos en imágenes, es el abismo temporal de una forma secuencial. Esto se consigue mediante una serie de imágenes contiguas que producen en el espectador una ilusión de diacronía. El tiempo interno del relato se introduce visualmente dentro de la lectura, obligando a desplazar la mirada del lector, como si se tratase de un texto capaz de transmitir mensajes narrativos completos (Durán Armengol, 2005). El texto puede incluso llegar a desaparecer, generándose un límite indefinido entre el escritor y el artista narrador de historias en el formato editorial denominado álbum ilustrado o simplemente álbum que es definido como “uno de los géneros literarios más ricos afectivamente, y por tanto más emocionante” (García Sobrino, 2006), o como “arte visual de imágenes secuenciales fijas e impresas afianzado en la estructura de libro, cuya unidad es la página, la ilustración es primordial y el texto puede ser subyacente” (Bosch, 2007). En el mundo editorial, el álbum es considerado simplemente un formato de publicación, “usualmente de 24 ó 32 páginas, en el cual la gran mayoría (casi siempre las dobles páginas) contienen ilustraciones” (Silva-Díaz, 2005).

Si sustituimos el desplazamiento de la mirada del lector por el propio desplazamiento de su cuerpo, introducimos el elemento espacio, convirtiéndose la narración literaria, de un único espacio dentro de la narración, en una narrativa espacial, en la que la narración cristaliza en el espacio externo. Se crea de este modo un itinerario visual que precisa de un cierto tiempo para completarse, y en el que el espectador realiza un recorrido espacio-temporal simultáneo a la lectura. Este caso concreto de narrativa espacial a partir de un texto escrito y/o una secuencia de imágenes no es en ningún caso una adaptación del libro al espacio como ocurre con la puesta en escena de una obra teatral o el rodaje cinematográfico de una novela. Por el contrario, está pensada desde su concepción para ser practicada mediante un recorrido en el lugar. La inserción de una narración en un espacio concreto, y no en otro cualquiera, viene dada por su estrecha relación con el entorno. Se produce, por tanto, una perfecta simbiosis entre la narrativa y el lugar, un *site specific*. A diferencia de la narrativa escrita, ubicada en el escenario que incluye el propio autor en el texto, la narrativa espacial es una acción *in situ* que da cabida a que se produzcan acontecimientos reales en los espacios, acciones que contaminan o modifican el desarrollo de la historia (Farman, 2013).

El *álbum caminado*. Entre la narración literaria y la narrativa espacial

Las narrativas espaciales pueden desarrollarse tomando como hilo conductor el de un relato de una narración textual o de secuencia de imágenes contextualizadas en un espacio concreto que es recorrido mediante la unión los *site specific* donde ocurren las diferentes acciones. Basándonos en estudios teóricos previos (Lapeña Gallego, 2013a,b, 2014a,b) nos planteamos elaborar como parte práctica de nuestra Tesis Doctoral una narrativa espacial que hemos denominado *álbum caminado*. En tanto que proceso creativo, el *álbum caminado* está orientado a la elaboración de un álbum ilustrado (objeto), perteneciendo al área de la literatura y del dibujo o ilustración. Sin embargo, a diferencia del álbum ilustrado, el “lector” participa de la obra en el espacio urbano (acción) pudiendo elegir entre varias líneas narrativas. Derivada de esta conjunción objeto-acción presente en diferentes géneros de arte colaborativo contemporáneo, el *álbum caminado* reúne una serie de características. El primer lugar, la temática es de interés social, comprensible y perteneciente a lo cotidiano puesto que debe implicar al participante. En segundo lugar, atendiendo a su ubicación dentro de las narrativas, la secuencia de imágenes guarda la estructura de planteamiento, nudo y desenlace al mismo tiempo que está condicionada por la subjetividad y elección del espectador en la interacción relato ilustrado y contexto. Por último, la realización del recorrido está garantizada por la necesidad de recoger en diferentes puntos del espacio, generalmente urbano, la información necesaria para completar el relato relacionado con el pasado del lugar y las sociedades que lo habitaron.

Esta última característica nos permite situar el origen del *álbum caminado* en el turismo literario. Se trata de la reacción natural de los lectores a la búsqueda de los lugares que han conocido a través de sus libros. Es una modalidad de turismo cultural que se desarrolla en lugares relacionados con los acontecimientos de los textos de ficción o con las vidas de los autores. Los itinerarios literarios añaden valor a la experiencia lectora, pues proporcionan un contacto real y sensitivo con los elementos del universo literario. La manera de transitar por la ciudad que proporciona el turismo literario permite una especial relación intelectual y emocional con el lugar, que previamente ha “visto” a través de los ojos del autor. Por tanto, lo importante no es el lugar en sí, sino aquello que se cuenta que ha ocurrido en él. Hay lugares que pasan desapercibidos, pero que están vertebrados por los surcos invisibles de las rutas literarias, únicamente perceptibles por los lectores (Madagán Díaz, y Rivas García, 2012). Una de las novelas que inauguraron la práctica del turismo literario es *Ulises*, de James Joyce, publicada en 1922. En 1918, durante una conversación con Frank Budgen, el propio Joyce afirmó que si alguna vez Dublín fuese destruida, la ciudad podría volverse a reconstruir piedra a piedra, siguiendo los pasos de su novela. La historia se desarrolla durante el 16 de junio de 1904 desde las 8 de la mañana hasta la madrugada del día siguiente en Dublín y relata el paso por la ciudad de su personaje principal, Leopold Bloom. Desde 1954, cada 16 de junio muchos turistas se dan cita en la capital irlandesa con *Ulises* bajo el brazo y reproducen el mismo itinerario, buscando los lugares descritos en la novela para leer *in situ* el fragmento correspondiente (Johnson, 2014). Son muchas las obras literarias que están ligadas a determinadas ciudades: *El Código Da Vinci* de Dan Brown con París, *El Padrino* de Mario Puzo con Sicilia, *Sherlock Holmes* de Arthur Conan Doyle con Londres, o la *Trilogía Milenium* de Stieg Larsson con Estocolmo. A pesar de que, inicialmente, ninguna de estas novelas ha sido pensada

ni imaginada para fomentar la llegada de viajeros al destino, han terminado incluso sustituyendo a las guías turísticas.

En otras ocasiones, el turismo se asocia a la práctica del peregrinaje, donde el destino llega a convertirse en un lugar de culto al universo que sirvió al escritor como fuente de inspiración (Arias Argüelles-Meres, Herrero Montoto, Madagán Díaz, Murias Ibias, Rivas García, y Valle Cobreros, 2015). Peregrinar, del latín *per ager*, atravesar campos, es ir a un santuario y también atravesar terrenos a pie. Esta relación entre religión y acto de caminar ha existido desde la Prehistoria, época en la que se erigen dólmenes y túmulos a lo largo de los caminos, los cuales se asocian con el ir más allá de los límites del lugar donde se habita, con la muerte y con el culto a los muertos (Millán Vázquez de la Torre, Morales Fernández, y Pérez Naranjo, 2010). Sin embargo, las razones religiosas que impulsan el acto de caminar por parte del peregrino se acompañan cada vez más (o se sustituyen) por motivos de tipo turístico y cultural. Así, el Camino de Santiago, que tiene su meta en las reliquias del Apóstol en la Catedral de Santiago de Compostela, debe ser recorrido a pie o a caballo para entenderlo en conjunto, entrar en contacto con la naturaleza y, en fin, hallar el hilo que une todos los monumentos. Se consigue así una percepción del espacio-tiempo imposible de manifestarse sin el acto de caminar en el recorrido trazado en el espacio concreto (Soria y Puig, 1989).

Arqueología Pública como forma de intervención artística en el espacio urbano

De manera general, la Arqueología se encarga del estudio del pasado a través de los restos materiales producidos en generaciones ya desaparecidas y sociedades del pasado (Díaz-Andreu, 2014). Desde su inicio se interesa por el pasado a través de los restos materiales, de tal manera que clasifica en edades las sociedades según el material empleado para su tecnología: piedra, bronce y hierro. Se trata de la Arqueología Prehistórica europea, una ciencia empírica basada en la Historia de la cultura material que se limita a acumular datos y descripciones taxonómicas con el único objetivo de conocer las coordenadas cronológicas (Renfrew y Bhan, 2007). Ha caminado paralelamente al Nacionalismo como forma de sociedad controlada en espacio y tiempo, desterrando toda forma de alteridad como algo oscuro Gnecco (2012). Una situación similar ocurre con el turismo tradicional (Díaz-Andreu, 2014). El turista se siente atraído de forma desigual por las reliquias mostrando más interés hacia los periodos más gloriosos para el pasado de una nación. Las instituciones invierten con frecuencia en la presentación de este tipo de objetos como forma de propaganda ya que la interpretación étnica de los restos arqueológicos depende de cómo se enseñan al turista. Los primeros viajeros del *Grand Tour* buscan las ruinas del mundo clásico para experimentar el pasado y absorber su sabiduría. Alrededor de los viajes turísticos surgen otras actividades paralelas como el coleccionismo y los recuerdos de objetos arqueológicos, cuadros con reproducciones de paisajes y escenas como las ruinas realizadas por el artista Piranesi, y guías u obras literarias de utilidad para los viajeros. Todas ellas se mercantilizan a partir de los años 70 del siglo XX con la llegada del fenómeno de masas, hecho que afecta, según Díaz-Andreu (2014) a la Arqueología de tal manera que solo vale aquello que crea valor económico. Una de las consecuencias de este hecho es la ocultación o destrucción ante el descubrimiento de una ruina durante excavaciones para la construcción de nuevos edificios de los cuales se va a obtener más rendimiento que en la explotación turística.

A partir del siglo XIX, al igual que todas las ciencias sociales se ve afectada por los paradigmas de moda, lo que ha ido produciendo una cierta homogenización en cuanto a las formas de mirar el mundo. Dos de las escuelas de influencia a finales del siglo XIX y principios del XX son la positivista, en la que Comte y Stuart Mill postulan que la observación es la base de todo conocimiento, y la neopositivista que defiende el método de verificación empírica. Ambas escuelas se corresponden con una Arqueología procesual contraria a la Arqueología prehistórica europea. La Arqueología busca una única forma metodológica de hacer ciencia común a otras áreas, no solo pertenecientes a las ciencias sociales sino también a las ciencias físico-naturales. Este modelo, que supuso en un principio un importante avance para la disciplina por su posición como ciencia, experimenta una fractura a partir de la segunda mitad del siglo XX marcada por sendas crisis políticas. En Estados Unidos, las desigualdades producidas por el sistema capitalista y el rechazo a la Guerra del Vietnam en los años 70, y en Europa el mayo francés de 1968, son movimientos radicales que convergen hacia una actitud antipositivista basada en teorías marxistas. La escuela de Frankfurt y su teoría crítica desarrollada por Max Horkheimer, propone que el científico está influenciado por la situación socioeconómica y que las ciencias sociales no pueden abordarse del mismo modo que las ciencias naturales puesto que es el hombre el principal protagonista y es necesario considerarlo, además de cómo ser productivo, como persona en su totalidad (Villafañez, 2011). El desequilibrio a favor de las ciencias naturales y la metodología científica es contrarrestado por el giro social postprocesualista apareciendo nuevas tendencias que se afianzan por todo el mundo.

A diferencia de la Historia o la Antropología, la originalidad de la Arqueología radica en que traslada los restos y las consecuencias políticas y sociales del pasado al presente. Es por ello que resulta comprensible el desarrollo desde la Arqueología unilineal, sujeta a barreras cronológicas, hacia una Arqueología multilineal capaz de abordar temporalidades múltiples así como la evolución del arqueólogo tradicional hacia el que muestra interés por la influencia de las sociedades del pasado en el presente a través de la persistencia e insistencia material (González-Ruibal, 2012). Gnecco (2012) habla de una arqueología multicultural en la que ha desaparecido esa necesidad original de utilizar objetos neutros para dar una continuidad o unir en el tiempo lo ancestral, o Estado, con lo nuevo de la modernidad, o Nación. Las opciones de la Arqueología a partir de los años 70 del siglo XX son dos: o seguir contando la historia de una sociedad homogénea con un reconocimiento de lo multicultural sin cambiar la disciplina (viejo positivismo), o escribir una nueva historia múltiple y plural que incluya la alteridad (nuevo constructivismo).

Simultáneamente al posicionamiento antipositivista, el concepto de Arqueología Pública se presenta por primera vez en los años 70 (McGimsey, 1972), destacando las publicaciones posteriores de Merriman (1991; 2004). Su intención es la de investigar todas las relaciones entre los objetos arqueológicos y la sociedad actual, pero a diferencia de las etnografías arqueológicas y las teorías post-procesualistas que buscan la reflexión y el conocimiento, la Arqueología Pública lo difunde y lo comparte con la propia sociedad (Alonso González y Aparicio Martínez, 2011). Almansa Sánchez (2010) en la presentación del volumen 0 de la revista *AP: Online Journal in Public Archaeology* de la que es editor, deja constancia del aumento de publicaciones dentro de la Arqueología Pública. El objetivo de esta revista no es solamente acoger artículos de las investigaciones de los diferentes autores que se dedican a este campo, sino también el de definir sus límites. Su ámbito de estudio

abarca la teoría, aún poco desarrollada según apunta este autor, y la acción sobre problemas políticos, sociales y económicos estrechamente relacionados y que constituyen una herramienta para fortalecer la propia Arqueología (McGuire 2008). La configuración del conocimiento de la Arqueología Pública huye de centrarse únicamente en narrar los acontecimientos del pasado para contribuir a la transformación social en un compromiso de responsabilidad con la construcción de un mundo mejor. La Arqueología Pública para Gnecco (2012) aborda sociedades post-nacionales multiculturales caracterizadas por el reconocimiento del valor de las otras culturas y la autonomía de los grupos culturalmente diversos aunque siempre dentro de unos límites culturales y territoriales. Se sitúa, por tanto, a medio camino entre positivismo y constructivismo incluyendo el estudio y la crítica de los procesos de producción y mercancías arqueológicas (Moshenska, 2009), así como las políticas de identidad y la socialización de la Arqueología (Walker, 2010). Dentro de la crítica, las “arqueologías alternativas” como por ejemplo la arqueología indígena (Smith y Wobser, 2005) se adaptan a la multiculturalidad. En el ámbito de las políticas de identidad y la socialización de la Arqueología, la denominada “arqueología menor” se refiere al contexto sociopolítico amplio en el que se hibridan otras disciplinas además de la Arqueología con una participación de periodistas, sociólogos, fotógrafos, documentalistas y mediadores sociales (Alonso González y Aparicio Martínez, 2011).

La puesta en práctica de las bases teóricas de la Arqueología Pública responde a necesidades sociales actuales para involucrarse con públicos más amplios (Merriman, 2004) y este público no se limita a mirar desde la valla cómo el arqueólogo realiza las excavaciones, sino que participa en la creación del conocimiento (Ayán y Gago, 2012). Por su parte, el arqueólogo tiene como función de hacer ver que la prioridad de un túmulo megalítico frente a la construcción de un edificio moderno no solo tiene que ver con el valor histórico sino también con el identitario. Es al mismo tiempo algo del pasado que tiene actualmente un significado y una aportación en las relaciones sociales, comunidad, memoria y espacio (Connerton, 2009). Como ejemplo de práctica de la Arqueología Pública, Alonso González y Aparicio Martínez (2011), exponen el caso de las excavaciones del Yacimiento arqueológico de A Lanzada (Galicia, España) en el que se implican niños y otros colectivos de la comunidad local mediante una participación activa programada con la finalidad de restituir el yacimiento a la sociedad y evitar la marginación del conocimiento tras su intervención como mano de obra. Según indican estos autores, las cuestiones de identidad, multivocalidad, inclusión, difusión, permiten mediante esta acción sobre los objetos del pasado generar discursos con validez en el presente.

Esta relación estrecha, propia de la Arqueología Pública, entre el arqueólogo con la sociedad y la puesta en práctica de la Arqueología con una participación de la diversidad, es muy similar a la que se establece en el Arte Público. El artista analiza las características del lugar a intervenir como espacio habitado y experimenta junto con el transeúnte el cual se implica al sentirse plenamente identificado. La pieza arqueológica o el objeto de arte, fuera del Museo o galería neutros interactúan, además, con el espacio en el que están contextualizados y en el que se produce la acción bastante alejada del original turista observador de una cultura sesgada basada en el enaltecimiento de la Nación. El hilo conductor que marca la acción es una narración, la propia historia real, objeto de estudio de la Historia, o ficticia basada en hechos observables sujetos a crítica, de las sociedades y generaciones

anteriores que ocuparon ese mismo lugar en un pasado más o menos reciente y que tiene su incidencia en la sociedad contemporánea. El álbum caminado (*Tahta al-zará, Bajo la tierra*) que planteamos como parte práctica de nuestra Tesis Doctoral es una narración materializada en un álbum digital cuyas ilustraciones surgen de varias acciones parciales en colegios de Educación Primaria y que han sido expuestas en salas (Murcia, 2015 y París, 2016) como “obras” en espacio neutro (Lapeña Gallego, 2015). La narración se situará en diferentes puntos físicos de interés histórico de la ciudad de Murcia, contextualizada en el año 1266, momento que marca el final de la Reconquista de esta ciudad. Invita al ciudadano y al turista actual a recorrer a pie el espacio con el fin de descubrir y valorar su patrimonio arqueológico *in situ* y conocer personajes de una sociedad multicultural (musulmana, cristiana y judía). El relato sonoro y los diferentes recorridos están geolocalizados por lo que se accede a ellos a través de un dispositivo móvil. Ello supone una ayuda a sumergirse en el relato y se le proporcionan los medios para comparar y evaluar aquello que se le está contando. El reto es conseguir que el público deje de ser un consumidor pasivo y pase, de alguna manera, a convertirse en un “productor” del pasado. El recorrido horizontal o físico de desplazamiento se funde con un viaje vertical evocador y poético para constituir una obra artística que en esencia comparten el hecho de caminar y en estética viene a ser una consecuencia de las herramientas/técnicas del contexto en el que se ubica el artista frente a la ruina (Lapeña Gallego, 2014b). El proceso, o gesto arqueológico, se asemeja a una excavación continua para acercarnos a nuestro propio pasado sepultado (Benjamin, 1992).

Conclusión y perspectivas

Los ámbitos de estudio encuadrados dentro de las Humanidades y las Ciencias Sociales han experimentado un acercamiento al público con el fin de escuchar y analizar los problemas de una sociedad contemporánea. El Arte no escapa del fin del elitismo y sale de las galerías y los espacios privados para ponerse al servicio del ciudadano en un espacio urbano abordado desde diferentes puntos de vista. Las narrativas espaciales, como género artístico que se desarrolla en el espacio público, parten de relatos lineales que al contextualizarse en un escenario y hacer partícipe a la sociedad, adquieren una dimensión hacia la multilinealidad en cuanto que dejan al participante actuar según su propia subjetividad. Cuando el objeto de la narrativa son los restos, huellas, ocultos del pasado y la acción es similar al de la excavación arqueológica, podemos establecer un paralelismo entre las narrativas espaciales y la Arqueología Pública, ambas con una finalidad social y con un desarrollo *in situ*.

En base a las primeras conclusiones teóricas desarrollaremos nuestro proyecto y abordaremos las diferentes relaciones que se establecen en su puesta en práctica. La relación objeto (tecnología) y acción de caminar, la relación texto (imagen y sonido) e imágenes en el espacio urbano y la relación entre la excavación *in situ* y la rememoración personal, son algunos de los parámetros que estarán sujetos a análisis derivados del desplazamiento de las narrativas lineales a las narrativas espaciales en el escenario urbano.

Bibliografía

- Almansa Sánchez, J. (ed.) (2010). Toward a Public Archeology. *AP: Online Journal in Public Archeology*, 0, 1-3.
- Alonso González, P. y Aparicio Martínez, P. (2011). Por una Arqueología Menor: de la producción de discursos a la producción de subjetividad. *Revista Arqueogazte*, 1, 21-36.
- Arias Argüelles-Meres, L., Herrero Montoto, M., Madagán Díaz, M., Murias Ibias, A., Rivas García, J. y Valle Cobreros, A. (2015). *Literatura y turismo*. Oviedo: Septem Ediciones.
- Ayán, X. y Gago, M. (2012). *Herdeiros pola forza*. Ames: 2.0 Editora.
- Bartual Moreno, R. (2012). Los orígenes de la narración visual. Hacia un análisis forma. *Goya. Revista de Arte*, 341, 279-289.
- Benjamin, W. (1992). *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Bértolo Cadenas, C. (1998). Algunas reflexiones en torno a la expresión escrita. En L.A. Cuenca y col. (Eds.), *Aspectos didácticos de lengua y literatura* (pp. 67-86). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Bosch, E. (2007). Hacia una definición de álbum. *AILIJ. Anuario de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil. Universidad de Vigo*, 5, 25-45.
- Connerton, P. (2009). *How modernity forgets*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Davies, P. (1997). Las políticas de perpetuación: La Columna Trajana y el Arte de la Conmemoración. *American Journal of Archaeology*, 101(1), 41-65.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas*. Barcelona: Anagrama.
- Díaz-Andreu, M. (2014). Turismo y Arqueología. Una mirada histórica a una relación silenciada. *Anales de Antropología*, 48(2), 9-40.
- Durán Armengol, T. (2005). Ilustración, comunicación, aprendizaje. *Revista de Educación, núm. extra*, 239-253.
- Epstein, M. (2009, April 24-26). Moving Story. *Media in Transition 6: Stone and Papyrus. The mobile city conference*. Cambridge, USA. Descargado de <http://web.mit.edu/comm-forum/mit6/papers/Epstein.pdf>
- Farman, J. (ed.) (2013). *The Mobile Story: Narrative Practices with Locative Technologies*. London: Routledge.
- García Sobrino, J. (2006). Todos los cuentos. *Peonza*, 75/76, 140-141.
- Gnecco, C. (2012). Arqueología multicultural. Notas intempestivas. *Complutum*, 23(2), 93-102.
- Gómez Aguilera, Fernando (2004). Arte, ciudadanía y espacio público. *On the w@terfront*, 5, 36-51.

- González Ruibal, A. (2012). Hacia otra arqueología, *Complutum*, 23(2), 103-116. doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_CMPL.2012.v23.n2.40878
- Johnson, N. (2004). Fictional journeys: paper landscapes, tourist trails and Dublin's literary texts. *Social and Cultural Geography*, 5(1), 91-107.
- Lapeña Gallego, G. (2012). The ark on the waters of the throne. En *4th EMUNI Research Souk. Multiconference*. (pp. 563-568). Murcia: Campus Mare Nostrum.
- Lapeña Gallego, G. (2013a). Intencionalidad estética y narrativa de la doble página en el Álbum Ilustrado. *ALLIJ: Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 11, 81-92.
- Lapeña Gallego, G. (2013b). El tiempo (re)velado. *Arte y Políticas de Identidad*, 7, 243-253.
- Lapeña Gallego, G. (2014a). La frontera entre la palabra y la imagen en *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino y Pedro Cano: el proceso de construcción del álbum ilustrado. *Escritura e Imagen*, 10, 37-52. doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESIM.2014.v10.46400
- Lapeña Gallego, G. (2014b). El caminar por la ciudad como práctica artística: desplazamiento físico y rememoración. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 6(1), 21-34. doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2014.v6.n1.45321
- Lapeña Gallego, G. (2015). *Tahta al-zará*. Murcia: El Niño de Mula.
- Larrañaga Zulueta, M. (2015). Orden e imágenes en la Edad Media. *Eikón Imago*, 4(2), 311-382.
- Madagán Díaz, M. y Rivas García, J. (2012). *El libro como atractor turístico*. Oviedo: Septem Ediciones.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Barcelona: Mondadori.
- Manzanera, L. (2007). La conquista de Inglaterra según el tapiz de Bayeux. *Clío: Revista de historia*, 71, 48-51.
- McGimsey, Ch. (1972). *Public Archeology*. New York: Seminar Press.
- Merriman, N. (1991). *Beyond the glass case: The Past, the Heritage and the Public in Britain*. Leicester: Leicester University Press.
- Merriman, N. (ed.) (2004). *Public Archaeology*. London: Routledge.
- Millán Vázquez de la Torre, M.G., Morales Fernández, E. y Pérez Naranjo, L. (2010). Turismo religioso: estudio del camino de Santiago. *Gestión Turística*, 13, 9-37.
- Moshenska, G. (2009). Wath is Public Archaeology? *Present Past*, 1, 46-48.
- Núñez-Villavicencio, H. (2007). Narración histórica y narración literaria, una cuestión posmoderna. *Ciencia ergo sum*, 14(1), 81-92.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (1994). Teoría de la narración. En VV.AA. *Curso de teoría de la literatura* (pp. 219-240). Madrid: Taurus.
- Puerta Vílchez, J.M. (2010). *Leer la Alhambra. El monumento a través de sus inscripciones*. Granada: Patronato de la Alhambra.

- Renfrew, C. y Bhan, P. (2007). *Arqueología. Teoría, métodos y práctica*. Madrid: Akal ediciones.
- Scolari, C.A. (2013). *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto S.A. Ediciones.
- Silva-Díaz, C. (2005). *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario*. Tesis de licenciatura del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y de las Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Smith, C. y Wobst, M. (eds. (2005). *Indigenous archaeologies: decolonizing theory and practice*. Routledge: Londres.
- Soria y Puig, A. (1989). Caminar como forma de conocimiento: la recuperación del Camino de Santiago. *Estudios Turísticos, núm. extra*, 7-18.
- Villafañez, E.A. (2011). Entre la geografía y la arqueología: el espacio como objeto y representación. *Revista de Geografía Norte Grande*, 50, 135-150.
- Yarza Luaces, J. (2004). El Decamerón y la historia de Nastagio degli Onesti de Boticelli. En S. Alpers (Ed.) *Historias inmortales* (pp. 139-156). Barcelona: Galaxia Gutenberg.