



Miguel Ángel Sorroche Cuerva
Raúl Ruiz Álvarez (eds.)

ARQUITECTURA EXCAVADA Y PAISAJE CULTURAL

conversaciones entre territorios

Venta de Trevela
3° 14' 01" N
37° 19' 50" W

Dykinson, S.L.

ARQUITECTURA EXCAVADA
Y PAISAJE CULTURAL
Conversaciones entre territorios

Editores

MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA

RAÚL RUIZ ÁLVAREZ

Dykinson, S.L.

2023

ARQUITECTURA EXCAVADA Y PAISAJE CULTURAL:
CONVERSACIONES ENTRE TERRITORIOS

Diseño de cubierta: Cintia Álvarez Quirantes
© A partir del dibujo original de Tomás García Píriz,
Mario Martínez Santoyo y Alba Jiménez Navas
Maquetación: Cintia Álvarez Quirantes

© del texto: los/as autores/as
© de la presente edición: Dykinson S.L.
Madrid – 2023

ISBN 978-84-1122-901-2

Publicación financiada por la Mancomunidad de Municipios de la Comarca de Guadix
Los trabajos contenidos en este volumen han seguido un proceso de evaluación por pares ciegos (peer review).

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y autoras y no reflejan necesariamente la opinión de Dykinson S.L., ni de los editores de la publicación; asimismo, los autores y autoras se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

ÍNDICE

Prólogo	10
1. Arquitectura excavada y paisaje cultural: retos de la investigación, gestión y divulgación <i>Miguel Ángel Sorroche Cuerva / Raúl Ruiz Álvarez</i>	13
2. Un eremitorio rupestre inédito en Pareja (Guadalajara) <i>Luis Fernando Abril Urmente / José Manuel Vallejo Jorge</i>	28
3. En busca de lo común: estudio de las cuevas santuario como indicador patrimonial del territorio en la provincia de Jaén <i>María Alejo Armijo</i>	36
4. Hacer frente a los imprevistos. Niñez y circulación entre los ludar (“gitanos”) de los nortes de México <i>Neyra Patricia Alvarado Solís</i>	43
5. Hábitat excavado, memoria y patrimonio etnológico en andalucía <i>José Luis Anta Félez / Miguel Ángel Carvajal Contreras</i>	50
6. La performance sonora “Jabaluna”: interferencias en la cueva <i>Carlos Barberá Pastor / Elia Torrecilla Patiño</i>	59
7. Patrimonio excavado para la recolección de agua en las cuencas de Segura y Almanzora <i>Miguel Borja Bernabé Crespo / Encarnación Gil Meseguer / José Marcelo Bravo Sánchez / José María Gómez Espín</i>	68
8. Espacios excavados en la ciudad de Logroño: bodegas, lagares y cuevas en 1819 <i>Miguel Ángel Bringas Gutiérrez</i>	78
9. La arcilla en las manos de quienes aprendieron a construir, desde cuevas a palacios, iglesias y catedrales <i>Manuel Cortés Magán</i>	92
10. Un estudio del espacio cuevero a través de la memoria en femenino <i>Maribel Díez Jiménez</i>	100
11. Turismo cultural y sostenibilidad en territorios singulares: la ruta de Ibn al-Jatib <i>El Legado Andalusi</i>	110
12. El pueblo gitano y las cuevas como habitat <i>Dolores Fernández Fernández</i>	115
13. Uso de los espacios cavernarios naturales y excavados en el Valle de Lecrín. Una perspectiva espeleo-arqueológica <i>Carmelo García Campoy / Rocío Iglesias de Haro</i>	122

14. Nombres orográficos en la toponimia de la comarca de Huéscar (Granada)	
<i>María Teresa García del Moral Garrido</i>	131
15. Jabaluna. Cosmogonía audiovisual en una cueva	
<i>Carlos García Miragall / Francisco Sanmartín Piquer / Jorge Sánchez Dabaliña</i>	144
16. Los atributos físicos y demográficos para un acercamiento al hábitat troglodítico de Purullena (Granada)	
<i>Mónica García Moya / Juan Francisco Calandria Hernández</i>	152
17. Cartografías relacionales del patrimonio excavado. La cueva “Venta de Trevela” en Darro. (Granada)	
<i>Tomás García Píriz / Mario Martínez Santoyo / Alba Jiménez Navas</i>	162
18. La puesta en valor de los oficios y saberes rurales del semidesierto en General Cepeda (Coahuila, México). Una aproximación desde la permacultura	
<i>José Luis García Valero / María Lucía Blanco Canales / Ana Sofía Rodríguez Cepeda</i>	170
19. Patrimonio y desarrollo socioeconómico en entornos rurales	
<i>José García-Vico</i>	179
20. Introducción a la materialidad afectiva. Apuntes sobre la acción Jabaluna en las cuevas de Benamaurel (Granada)	
<i>Cristina Ghetti / Mar Garrido Román / Paz Tornero Lorenzo</i>	185
21. La regulación jurídica de las cuevas de Guadix	
<i>María José González Alcalá</i>	194
22. La visibilidad jurídica de las cuevas. El tránsito de una infravivienda a una vivienda protegida y protegible frente a terceros	
<i>María José González Alcalá</i>	203
23. Pleitos por los recursos naturales en el Valle de Parras en el período novohispano	
<i>José Gustavo González Flores</i>	210
24. Memoria del desierto: viesca, coahuila y las voces de sus mujeres en el siglo XXI.....	216
<i>María de Guadalupe Sánchez de la O</i>	216
25. Museos en la arquitectura excavada. La casa-cueva como agente para la difusión de la educación patrimonial	
<i>María Luisa Hernández Ríos / María de la Encarnación Cambil Hernández</i>	223
26. Performance audiovisual: resonando la casa cueva. Jabaluna	
<i>Raúl León Mendoza / Jaime Munárriz Ortiz</i>	233
27. Senderos culturales a través de acequias históricas en el altiplano granadino: el proyecto Incultum	

<i>José María Martín Civantos / Elena Correa Jiménez / Julio Miguel Román Punzón / José Abellán Santisteban / María Teresa Bonet García</i>	239
28.Las viviendas-cueva y la problemática de su urbanización. Experiencias en la provincia de Granada (España)	
<i>Ricardo Martín Polo / Francisco Javier García Martínez</i>	247
29.Estudio particular de estabilización global en el barrio de viviendas-cueva en Galera (Granada, España)	
<i>Ricardo Martín Polo / Juan Luis Torres Sánchez</i>	255
30.El arte de habitar el paisaje. Estudio constructivo de las técnicas y materiales de la arquitectura troglodita entre Canarias y Matera	
<i>Lara Martínez Díaz</i>	263
31.Sobreviviendo al despojo: conflictos sociales y paisajes de vida en el arroyo San Miguel, México	
<i>Claudia Cristina Martínez García</i>	274
32.Revalorización de desechos de tierra en la reforma del hábitat de cuevas de Guadix	
<i>Rubén Martínez Olivencia</i>	280
33.Desarrollo comunitario en una barriada de cuevas. El plan social de Baza	
<i>María José Mateos Redondo</i>	291
34.Hábitat excavado en el Valle de Lecrín (Granada): tipologías y ejemplos más destacados	
<i>María Aurora Molina Fajardo</i>	301
35.La cueva como recurso para el desarrollo local. El caso del norte de la provincia de Granada	
<i>Francisco Antonio Navarro Valverde / Juan Carlos Maroto Martos / Eugenio Cejudo García</i>	312
36.Paisaje, identidad y turismo alrededor de los salares de Uyuni, Bolivia y Atacama, Chile	
<i>Manuel Olivera Andrade / Mauricio Lorca</i>	320
37.Bioculturalidades en territorios semiáridos de la provincia de Granada. Manejo de especies arbustivas	
<i>Antonio Ortega Santos / Chiara Olivieri</i>	328
38.Ciencia y patrimonio se encuentran en el centro de interpretación cuevas de Guadix	
<i>Marta Pedraza Rodríguez</i>	335
39.Hábitat de tierra: del origen a la vivencia	
<i>Antonia Pérez Lázaro / F. Antonio González Navarrete / Jesús Pérez Villoslada / Ana María Nuñez Negrillo / Jean Pierre Liegeois</i>	345
40.Experiencias profesionales compartidas	
<i>Antonia Pérez Lázaro / F. Antonio González Navarrete / Jesús Pérez Villoslada / Jean Pierre Liegeois / Ana María Nuñez Negrillo</i>	355

41.El paisaje troglodita de Guadix en la pintura francesa e inglesa de los siglos XIX-XX <i>Antonio Reyes Martínez</i>	367
42.La influencia del desierto en las haciendas del noreste colonial. 1720-1820 <i>Ricardo Martín Rodríguez de León</i>	378
43.En las raíces de un paisaje cultural. Las cuevas medievales del Geoparque de Granada en el área de la mancomunidad de Guadix <i>Miguel Ángel Sorroche Cuerva</i>	385
44.Habitar el Geoparque de Granada: características y utilidades de la arquitectura doméstica e industrial en Purullena, Cortes y Graena según el Catastro de Ensenada <i>Raúl Ruiz Álvarez</i>	398
45.Percepción social del patrimonio cultural de la provincia de Granada <i>Raúl Ruiz Álvarez / María José Ortega Chinchilla / Ana Vega Rivas</i>	428
46.Las casas-cueva de la provincia de Granada en la cartografía del Catastro de Ensenada <i>Ana Luna San Eugenio</i>	440
47.Bioconstrucción y bioconstructores en las cuevas <i>Bárbara Sheehy</i>	449
48.El desierto como categoría de acción política <i>Pedro Tomé Martín</i>	453
49.Establecimiento de sinergias entre destinos para afrontar la masificación turística. El caso de la ciudad de Granada <i>Julio Vena Oya / José Alberto Castañeda García / Miguel Ángel Rodríguez Molina</i>	459
50.El empleo de la corteza de la Yuca en la vivienda vernácula en el sureste de Coahuila (México) <i>Arturo Eduardo Villarreal Reyes / Marco Antonio Flores Verduzco</i>	464

LA PERFORMANCE SONORA “JABALUNA”: INTERFERENCIAS EN LA CUEVA¹

Carlos BARBERÁ PASTOR

Universidad de Alicante

carlos.barbera@ua.es

Elia TORRECILLA PATIÑO

Universidad Miguel Hernández

etorrecilla@umh.es

1. INTRODUCCIÓN

Aterrizamos y atravesamos el umbral. Comienzan las interferencias.

Con motivo del *International Congress Excavated Habitat and Cultural Landscape_ International Desert Culture Colloquium*, el jueves 24 de marzo de 2022 se llevó a cabo una *performance* colectiva titulada *Jabaluna*. La acción tuvo lugar en una casa-cueva del pueblo de Benamaurel, en Granada.

En el momento que se lleva a cabo la *performance*, la casa deja de ser vivienda y se convierte en el espacio para la acción. En ella, los elementos propios de la casa cueva, tales como mobiliario, decoración o utensilios, conviven con los diferentes instrumentos y materiales que forman parte de la instalación-acción sonora.

Los cuerpos, tanto de los visitantes —participantes externos— como de los *performers*, se convierten en un hipertexto móvil que conecta y activa, a través de un recorrido previamente establecido, las diferentes estancias intervenidas.

Es por ello, que en este texto se entretienen un conjunto de interrupciones textuales como reflejo y registro de las interferencias allí producidas. Contaminaciones y cruces entre medios, tiempos, espacios, acciones e intervenciones. Sonidos e imágenes que, en su solapamiento y encadenamiento, dieron lugar a una pieza audiovisual intermedia compartida y colaborativa.

2. SEÑALES

Tratamos de (inter)conectar e interceptar señales radiofónicas. Sintonizamos: ¿nos recibes?

En principio, recorriendo el espacio de la cueva hay algo que intuimos, pero requiere del tiempo para apreciarlo. Las frecuencias que hacen vibrar el aire, de un modo casi imperceptible, pero de forma manifiesta, no sólo son apreciadas a través de los oídos intensificando la *performance*, sino que se activan los sentidos y esto hace que aquello que vemos y oímos, o el espacio, se convierta en otra cosa, en un cúmulo de ideas que permiten vincular unos objetos con otros, unos sonidos con otros, o la instalación en sí.

Es un registro de huellas sonoras que estamos seguros continúan reverberando en el interior de la cueva, en unas frecuencias que el oído humano no puede percibir. La *performance* es un arte del aquí y el ahora, y todo lo que escapa del momento presente forma parte de otras

¹ Este texto forma parte del Proyecto ARGOS. *Performances* audiovisuales desarrolladas a partir del sonido y del espacio escénico (ref. PID2020-116186RA-C32).

clarividencias. Ahora, los sonidos allí generados, buscan cobijo entre las grietas de sus paredes para reposar en el eco de la eternidad. El espacio nunca se libra de lo allí acontecido. Como alude Tornero en una cita a Ascott², “*es principal establecer una estética tecnoética que, en consorcio con este nuevo medio, permita a los artistas abordar las cuestiones fundamentales de nuestro tiempo*”.

3. MAGNETISMO

Conectando con la fuerza de atracción desde la superficie. La manipulamos con nuestras manos-antenas. La imagen fluida se remueve en forma de píxeles acuosos.

Esta expresividad que aporta cada acontecimiento ofrece un significado. Una reciprocidad entre acciones las podemos encontrar en los distintos sentidos que se le puede dar al tiempo. A esta acepción vamos a darle forma según la expresión de las propuestas. Vamos a referirla a según cómo transforman el espacio los objetos, los sonidos, el movimiento...

Nada más entrar, lo primero que uno se encuentra de la *performance*, además de ser recibido por las frecuencias sonoras que ocupan todo el espacio de la cueva y que salen al exterior, es una televisión de tubo de rayos con una cámara enfrentada. Estas piezas —instaladas por Jorge Dabaliña y Raúl León—, desde la concepción del objeto mismo y según define Graham Harman, donde “*el espacio es la mutua exterioridad de los objetos parcialmente conectados, mientras que el tiempo es el interior de los objetos mismos*”³, aluden a una repetición del acontecimiento, a una reiteración de la imagen que es mostrada constantemente en la pantalla (figura 1). Es algo parecido a las primeras experimentaciones realizadas por Bruce Nauman. Los objetos reflejados y proyectados en las pantallas se convierten en deformaciones fantasmagóricas que producen desdoblamientos: una pared de cristal atraviesa el espacio en profundidad y lo divide en dos mitades: dentro y fuera.

Si se acerca la mano al espacio entre la pantalla y la cámara, para percibir qué muestra, se podrá observar de un modo difuso que el movimiento que hace la mano es repetido en la pantalla con un leve retardo en el tiempo. La cámara plantea un bucle, una repetición de la imagen que se va sucediendo en las consecuentes pantallas provocadas por el resto de las cámaras. Existe un bucle de repetición de imágenes, de modo que, si se pasa la mano entre la pantalla y la cámara, la mano va a presentarse en un espacio repetitivo y difuso dentro de la propia pantalla. Si de algún modo podemos exponer esta alusión del objeto a la repetición progresiva y posterior en el espacio enmarcado, más bien, podría aludir a esa línea del tiempo a la que Walter Benjamin apunta, en la que el presente es la repetición del pasado. La imagen queda sumida en una reiteración en el espacio proyectado que se repite hasta el infinito en una figuración casi imperceptible. La alteración de la imagen modifica una realidad tras el cristal, como un despliegue de imágenes en movimiento, formando una especie de película muda e inquietante que abre paso a una “magia del umbral”, que es experimentada a través de la mirada.

² TORNERO, Paz. (2018). “Ontología de la temporalidad anacrónica en el ciber mundo: Arte, internautas y nostalgia”. *Contra-narrativas. Revista de estudios visuales*, 1, págs. 96-113.

³ HARMAN, Graham. (2019). “Espacio, tiempo y esencia desde un enfoque orientado a los objetos”. *Hacia el realismo especulativo*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, págs. 147-181.

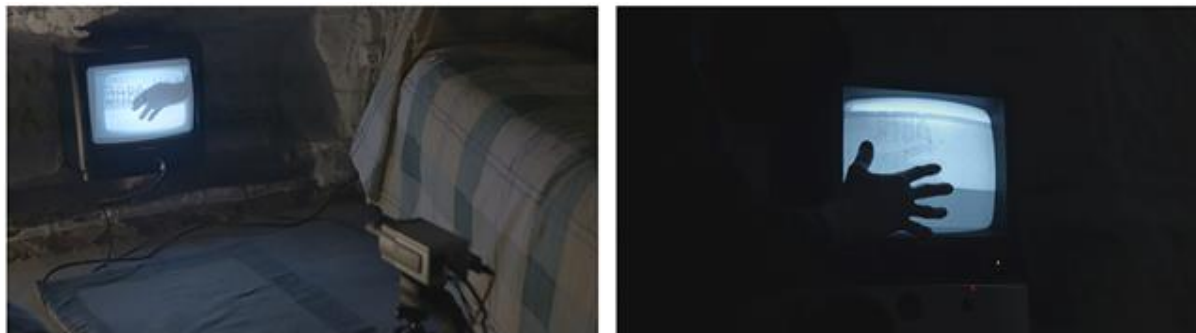


Figura 1. Cámaras enfocando a distintas pantallas con imagen en bucle casi imperceptible de la mano moviéndose.
Instalación de Jorge Dabaliña y Raúl León.

En sí, esta transformación del espacio de la cueva mediante la acción, esta metamorfosis que trata de mostrar el cambio en el propio lugar, contrasta con estas cámaras. Mediante los objetos que permiten percibir la repetición de un movimiento desde la entrada hasta el fondo de la cueva, se expone que el intento por transformar el espacio no es tal, que todo continúa en un bucle de repetición de un eterno presente que copia literalmente nuestro pasado. De algún modo, la serie de pantallas en el interior de la cueva muestra la dificultad por transformar nada, expone la repetición de las acciones que suceden entre la pantalla y la cámara, en una serie de objetos analógicos que contrastan con el planteamiento de transformar el interior del espacio. Es una especie de contradicción a la que nos exponemos constantemente en nuestras vidas. Sin que pueda percibirse literalmente se sucede sin mostrarse de un modo evidente, escondiendo el mantenimiento de un mismo modo de actuar. La instalación de pantallas, en cierta manera, expone la serie de repeticiones constantes que impiden la transformación de las cosas.

4. EL ESPEJO

Es la máquina consigo misma. La retroalimentación produce un sistema de equilibrio inestable. Nuestras manos relajan el canal emisor. El espectro en estado latente. El fantasma despierta.

La instalación de las cámaras tiene un papel singular ante los nuevos objetos que dan paso a las distintas acciones e instalaciones en cada una de las salas de la cueva. Por un lado, la instalación para la proyección de las imágenes o de los instrumentos de grabación denotan una expresión en la que todos los aparatos son un medio que dan a entender el lugar como un laboratorio. Pantallas de televisión, proyectores de video, altavoces, ordenadores, sintetizadores, guitarras, teclados..., luces o cables y aparatos, —algunos fabricados de forma artesanal—, participan como instrumentos que son utilizados para generar una atmósfera donde las frecuencias o el movimiento de las *performers* presentan este modo de investigar el espacio de forma que hay una especie de interacción entre los objetos y las personas.

5. DES(APARICIÓN)

Somos agua. El cuerpo se vuelve pantalla. Cristal líquido, transparente, invisible y parpadeante.



Figura 2. Proyección de transparencias sobre los cuerpos de las performers en una instalación del interior de la casa-cueva, Cristina Ghetti y Elia Torrecilla interactuando entre el público.

En distintos momentos se sucedieron otros acontecimientos presentados por el grupo NoDOS(3), formado por Cristina Ghetti y Elia Torrecilla.

En una de las salas de la casa-cueva, apartada de la habitación de la instalación sonora, mientras se oye de fondo algún sonido producido desde la habitación más alejada, Cristina Ghetti y Elia Torrecilla se insertan prótesis en sus brazos y caras para tapar su cuerpo y convertirse, a su vez, en pantallas de imágenes fijas que se mueven. Como si se trataran de reflectogramas andantes y cegadas por su propia imagen, abandonan su propia representación para transformarse en puro reflejo. Placas sensibles en movimiento que aterrizan en la cueva para dejar de ser, se desvanecen en un cosmos lumínico.

La imagen de una cara, presentada con transparencias realizadas por Paz Tornero, es fragmentada por el movimiento, apareciendo distintas partes en las prótesis sustentadas por los brazos y la frente (figura 2). Muestran la mutilación de la fotografía, presentado en un momento una boca de labios pintados, en otro un ojo que mira al espectador, o partes de la barbilla o la frente, en otro instante. Entre los fragmentos de una cara inconexa se superpone el texto de un poema andalusí, moviéndose a su vez entre los plafones que se abren y cierran. La configuración impide la lectura continua de una palabra tras otra que, al proyectarse las letras, reclaman e imposibilitan, a la vez, su comprensión. Los fragmentos de una cara y las palabras del poema, partes de una misma cosa que se proyectan sin mostrar el todo, parecen ser recitados sin oírse. La imagen proyectada, de nuevo no es capaz, siquiera, de poder descubrir el sentido de uno y otro. La mutilación es presentada para impedir dar a entender el significado, proyectados sin pronunciación. Muestran el impedimento de mostrar un contenido. Se trata de presenciar el fragmento de la imagen, de perfilar un pedazo. Lo que se proyecta sobre las prótesis son los pedazos que tratan de expresar la imposibilidad de recitar el poema. No obstante, son el intento por dar a entender algo o, más bien, son el intento con el que expresar la imposibilidad de transmitir ese algo. Al fin y al cabo, nos está hablando sobre los contenidos de una transformación, sobre el significado de la alteración de las cosas. Tratan de presentar y proponer la sofisticación del significado y los procesos que ejerce cualquier funcionamiento cuando es impedido por quien se mantiene en un infinito presente.

6. PROYECCIÓN

Como ofrenda, el soporte. Lo extendemos. Buscamos su esporádica nitidez. El agua fluye en la superficie y se desvanece. Placa sensible que abraza el fluido.

En esta instalación de las proyecciones cabría aludir a las connotaciones sobre la fragilidad de la imagen cuando se fragmenta o se mueve, y habría que añadir que, *"en condiciones de incremento exponencial de la cantidad y circulación de imágenes en la vida cotidiana, crece en idéntica proporción la deflación de las imágenes. En este sentido, podemos afirmar que hay escasez de imágenes, es decir, de operaciones de consumo"*

*colapsando cualquier praxis que introduzca un dinamismo conflictivo. La inflación visual es al mismo tiempo un empobrecimiento del significado, de la creación y multiplicación de sentidos*⁴. De ahí que la *performance* sea sonora, con la que llenar el espacio de frecuencias que transformarían la casa-cueva en una instalación que se inicia y acaba con sonidos.

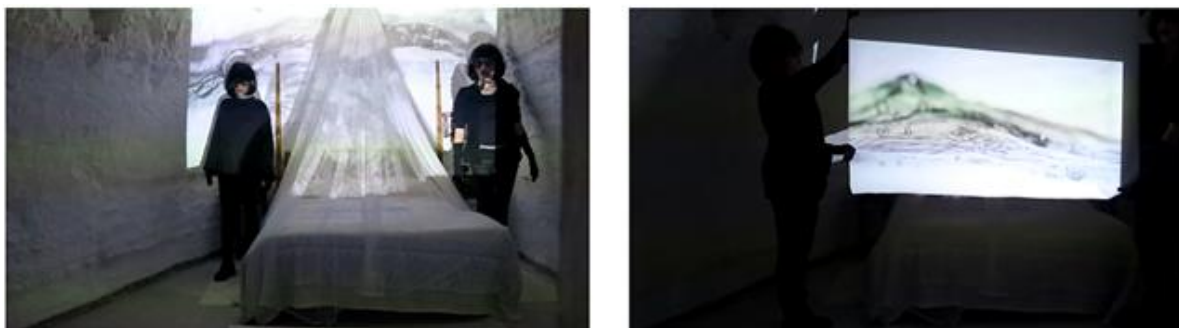


Figura 3. Proyección de imagen de video con olas sobre la tela por encima de una cama y sobre el cuerpo de las *performers* en un momento de la instalación del interior de la casa-cueva. Cristina Ghetti y Elia Torrecilla interactuando entre el público.

Cristina Ghetti y Elia Torrecilla también interactúan con la proyección de video realizado por Mar Garrido (figura 3). Unas olas con algún sonido del líquido en movimiento se proyectan sobre sus cuerpos. La línea de las olas coincide con la altura de sus caras, quedando estas entre la diferenciación que supone estar por arriba o por debajo del líquido. Cuando nuestras cabezas quedan por debajo del fluido proyectado, cuando una ola tras otra nos golpea pasando ininterrumpidamente por encima de sus cabezas, ¿qué impide o interrumpe constantemente? Obviamente la respiración. Respecto a esta alusión, parece que los cuerpos se encuentren en un estado límite, entre esa línea que marca la posibilidad para respirar o el ahogarse. La respiración es aquí el hilo conductor que fluye porque es la muestra de la energía vital que envuelve los límites personales en el espacio y el tiempo; es la energía que extiende una vida entre las múltiples paredes de la cueva. Sin embargo, el movimiento de las olas, batiendo las cabezas, presenta el estado de una situación extrema, aquella que perturba y obstaculiza. Muestra ese estado entre dejar y no dejar respirar, como si todo tuviera que ver con el control por saber cómo es la respiración de uno, en esa energía vital que queda cortada cuando excede la inspiración que permite soltar el aire tan necesario para vivir o moverse.

7. SONIDOS, LUCES Y SOMBRAS

Los espectros #ff0000 y #961ee2 comienzan a vibrar. Nos dejan entrever los flashes lumínicos. Unas gafas, unas antenas. Recibido. Que la sombra nos desvele.

Antes de acceder a la instalación donde Carlos Miragall, Francisco Sanmartín, Jaime Munárriz, Jorge Dabaliña y Raúl León configurarían el espacio mediante los instrumentos sonoros y la luz de las proyecciones sobre las paredes de la casa-cueva, hay una instalación —realizada por Carlos Barberá— que, de algún modo presenta unas referencias al paso del tiempo más cercano enfrentado al pasado más lejano. El visitante es quien activa una pantalla. Se muestra una labor de un pasado que no se ve, y aunque no se plantea querer desvelar nada, la intención de la propuesta es presentar estos hechos de cuando se preparó el proyecto de la cueva —tiempo pasado— en relación al tiempo presente experimentado por los asistentes. Esta pantalla referida al pasado se enfrenta a otra pantalla analógica con una continua muestra del ruido que produce una televisión

⁴ SOTO, Andrea. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.

sin señal. La pantalla dispone de una antena que recoge los ruidos y las frecuencias que alojan el eco del Big Bang. Las dos pantallas presentan un enfrentamiento. Establecen una relación entre el tiempo más inmediato con el tiempo pasado que tiende al infinito. Esta instalación será también experimentada por las dos *performers*. Antes de entrar a la instalación sonora activarán la pantalla, también mediante otros objetos que no son sus cuerpos, como aros que recuerdan a un movimiento continuo. La sala, únicamente está iluminada por las pantallas, recibiendo los cuerpos, de algún modo, la luz proveniente del pasado más lejano.

Al salir, Cristina Ghatti y Elia Torrecilla, iluminarán el espacio a través de unos anillos en sus dedos, como si buscaran un medio distinto al que nos enfrentamos. En este momento de la *performance*, el sonido se sucede con notas de guitarra y bajo, teclado y sintetizadores, con sonidos repetidos a su vez en bucle. Es cuando desde los procesos establecidos con instrumentos y software se pueden “*cambiar conexiones entre ellos, construyendo un sistema siempre activo. No es extraño que esta nueva filosofía en el software invite a explorar las posibilidades de la construcción de sistemas en tiempo real. Los artistas vislumbran las posibilidades de este tipo de práctica, y se lanzan a explorarlas en performances experimentales*”⁵. El fuego comienza a arder.

8. MENSAJES OCULTOS

Tizas líquidas para escribir el tiempo. ¿nos recibís? Sabemos que sois varios. Vamos hacia allá. Os vemos. Os oímos. Buscamos las pausas, los espacios en blanco, los silencios.

“*Las referencias culturales sobre las que se construye el giro performativo escapan de aquello de lo que pueda dar cuenta una teoría, un concepto o un discurso. Desde un punto de vista epistemológico, el giro performativo obliga a confrontar el conocimiento con el espacio inestable y vivo producido por la inmediatez física*”⁶. Desde esta premisa tratamos de plantear este manuscrito, entre otras.



Figura 4. Interacción desde dos puntos de vista en la instalación sonora entre las performers Cristina Ghatti y Elia Torrecilla en la instalación sonora conformada por Carlos Miragall, Francisco Sanmartín, Jaime Munárriz, Jorge Dabaliña y Raúl León.

La realización de la instalación en un espacio conformado y limitado por la piedra tallada en el interior del terreno, en el mismo casco urbano de la población de Benamaurel, conforma el espacio escénico (figura 4). La roca que define el fondo y las texturas del espacio interior es “*de origen calizo, ya que provendría de depósitos arenosos del Eoceno y areniscas pliocénicas depositadas durante la Era Terciaria*”⁷. De algún modo, la roca, el propio material que envuelve a las personas en el interior de

⁵ MUNÁRRIZ, Jaime. (2019). “Del lienzo en blanco al playback. Modelos de improvisación libre en el arte tecnológico”. *Revista Bellas Artes*, 14, págs. 51-67.

⁶ CORNAGO, Óscar. (2016). El giro performativo. “Todo hacer es conocer y todo conocer es hacer”. En *Giros epistemológicos de las artes. La creación de significado*. Madrid: Ediciones asimétricas, págs. 73-98.

⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Losa_de_Tarifa [Access date: 04-25-2022].

https://es.wikipedia.org/wiki/Era_cenozoica [Access date: 04-25-2022].

<https://es.wikipedia.org/wiki/Eoceno> [Access date: 04-25-2022].

la cueva es, a su vez, el nexo de los tiempos más remotos. Si la sala anterior hacía referencia al momento del Big Bang, esta lo hará a un tiempo de hace millones de años, que es cuando se juntan estas dos placas rocosas, — desde la era terciaria que se inició hace unos 66 millones de años y se extiende hasta la actualidad.

Como a la materia cuando se encuentra solidificada no podemos entrar, por ser contraria al espacio, por ser compacta y no permitir el desplazamiento entre sus partes..., como a partir del cuerpo de la persona que ocupa un sitio únicamente podemos ponernos en contacto con la roca al tocar los límites de la sala, conformada por la consolidación de las arcillas desde hace millones de años, también la *performance* aludirá a los límites espaciales conformados de piedra. Sin embargo, una capa de pintura de cal cubre todo el paramento del espacio interior impidiendo un contacto directo. Es por lo que la propuesta también plantea inundar el espacio de las frecuencias que salen de la roca. La misma roca de la que está conformada la cueva sirve para añadir sonidos al resto de las frecuencias sintetizadas de la instalación.

9. EL FUEGO

Tripulación a bordo. En la profundidad, se expande la llama para liberar toda partícula ajena. En comunión, sentimos el fuego y tiene lugar el (re)encuentro. Escuchamos la llamada. Sí, nos reciben. Desaparecemos entre las ondas sónicas y la fraternidad cósmica.



Figura 5. Interactuación de la piedra jabaluna en las secuencias sonoras de la performance.

Un fragmento de ‘jabaluna’ hace vibrar las cuerdas de una guitarra o el instrumento artesanal de Jaime Munárriz —una especie de tocadiscos con un piezoeléctrico que al girar capta las vibraciones ocasionadas por la piedra— emiten sonidos que impactan literalmente con los cuerpos, con las personas que forman parte del evento para acabar sumergido de otro modo en la roca que conforma el terreno. El sonido del mineral —las vibraciones que recoge el, llamémosle, ‘giraobjetos’ o el generado mediante las cuerdas de una guitarra con la laja—, produce un efecto impactante en la sonoridad, entorno a las frecuencias (figura 5). En este sentido, la propuesta performativa propone estar inmerso y rodeado por las frecuencias que produce la roca. Los sonidos que colman el espacio interior, moviéndose por la sala a la vez que se mueven los cuerpos de las personas, colisionan con los distintos cuerpos de quienes lo ocupan, estimulando sus sentidos.

Si un momento antes, las condiciones lumínicas de la pantalla analógica de la instalación anterior ponían en relación el inicio de los inicios, mediante el eco del Big Bang, en este caso, mediante frecuencias sonoras, la *performance* nos pone en relación con la formación de la cueva, que aunque posterior al Big Bang es el tiempo inconmensurable al que queda referido. Sin embargo, un tiempo al que se refiere la *performance* es el de la experiencia, el tiempo presente de la acción que, en sí, es el que se relaciona con el conocimiento y la propia investigación al permitir desde las instalaciones generar la contextualización del evento.

Por otro lado, las proyecciones de las imágenes en el interior de la cueva, generadas por los mismos sonidos conformados por los instrumentos, transformaban la iluminación del interior, posibilitando la mirada de los sucesos, desde esta otra condición cambiante que acentúa el motivo de la transformación espacial de la *performance* en otro sentido: “*Esto conlleva que la relación principal que se establece entre el sonido y la imagen es a través de la propiedad de intensidad, estableciendo la correspondencia intensidad sonora e intensidad visual*”⁸.

10. EL ESPEJUELO Y SU REFLEJO

Un *souvenir* de las entrañas de este planeta. *Lapis specularis*. Piedra de la luna o reluz en la cueva-cristal que toma al visitante como receptáculo.

Estos vínculos con el terreno, no solo quedaba referenciado a las lajas que generaban frecuencias sonoras, sino también a través de lo matérico, como los espejuelos. Se tratan de unas piedras de yeso recogidas de los alrededores que, en un momento de la *performance* donde el público sigue a Cristina Ghetti y Elia Torrecilla, son proyectadas mediante un proyector de transparencias en la misma roca tallada de la casa-cueva. En cierta manera, es otro modo de mostrar la conformación interna de la roca que, aunque no sea el mismo tipo de piedra que la roca del terreno sobre la que se construye la casa-cueva, son piedras del lugar que confrontan a su vez el tiempo desde su formación mediante el paso de luz a través de sus vetas. Mostrar las vetas, en cierta medida, supone llenar mediante frecuencias lumínicas el espacio que queda entre las paredes de la casa-cueva, contribuyendo a ampliar el palimpsesto a través del audiovisual. Toda proyección de luz hace brillar imperceptiblemente las motas de polvo y los elementos que componen el aire. Todas las proyecciones, aunque el fin sea trasladar la imagen sobre una superficie, también supone la iluminación de todo el espacio interior. Esto, se relaciona de algún modo, con los contenidos que plantea la instalación definida mediante sonidos y luz. Es una especie de lo que Anta y Montijano⁹ definen como “*laboratorios artísticos, ideacionales y creativos como nuevos espacios de y para la investigación social, artística y política*”. Esta *performance* sonora generada en el interior de la cueva, a modo de laboratorio creativo, se ha constituido como un proceso libre, colaborativo e impredecible, dando lugar a nuevas alternativas de creación basadas en el diálogo y el intercambio en la que el grupo aporta y apoya diferentes niveles de contacto y conexión. En este sentido, la confección colectiva se trata de “*un conjunto de procesos que permiten realizar una actividad creativa y alcanzar un objetivo común entre varios individuos que, siendo diferentes, comparten motivaciones y experiencias, con independencia de la forma de organización y relación que se establezca entre ellos*”¹⁰.

“*Estamos ante un nuevo mundo, particularmente interesante y con metodologías, suposiciones personales y estrategias de investigación que trastocan muchos de los principios canónicos de la manera de entender la ciencia y el arte, así como la disputa entre ambos ámbitos por el dominio de la subjetividad contemporánea*”¹¹. Así pues, la *performance* podría definirse como una forma explicativa de construcción y reconstrucción de referencias al tiempo desde una condición política, desde “*vínculos colaborativos con el fin de encontrar respuestas a similares preocupaciones. Esto dota al arte actual de una práctica mucho más dinámica y heterogénea donde, afortunadamente, ya no es principal el objeto resultante de esta convivencia, sino los discursos que durante los procesos de creación emergen, que son de*

⁸ GARCÍA, Carlos; SANMARTÍN, Francisco. (2016). “De números a números: Visualización del sonido por métodos relacionales de muestreo en directo”. *AusArt Journal for Research in Art*, 4, págs. 105-117.

⁹ ANTA, José Luis y MONTIJANO, Marc. (2021). *La performatividad, el laboratorio y el arte*. Madrid: Brumaria.

¹⁰ MARÍN, T. (2007). “Estrategias de creación colectiva en el arte contemporáneo”. En Marín, T. y Krakowski, A. (Coords.). (2007). *Tecnologías y estrategias para la creación artística*. Universidad Miguel Hernández: Alfa ediciones gráficas.

¹¹ ANTA, Joé Luis; MONTIJANO, M. (2021). *Op. cit.* Madrid: Brumaria.

interés”¹² La transformación del interior espacial recuerda la condición del tiempo del pasado como dominación y represión.

Finalmente... nos hemos comunicado con seres de otros mundos.

¹² TORNERO, Paz. (2020). “Arte y ciencia en la contemporaneidad: el laboratorio tierra y la ‘artista intrusa’”. *Paisajes artificiales: virtuales, informales y edificados*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, págs. 223-240.