

Retolaza, I. & Serrano Mariezkurrena, A. (2015). A peza artística-audiovisual Gernika Lemoizen: lugares de memoria en tensión. In Freire, M. P., Herrero, N. & Agrelo, E. (eds.). Novo espazo público: a emerxencia cultural : 151-172 . ©
Universidade de Santiago de Compostela

A peza artística-audiovisual *Gernika Lemoizen*: lugares de memoria en tensión

La pieza artística-audiovisual Gernika Lemoizen: lugares de memoria en tensión

The artistic-visual piece Gernika Lemoizen: sites of memory in tension

IRATXE RETOLAZA GUTIÉRREZ¹ <iratxe.retolaza@ehu.eus>
AMAIA SERRANO MARIEZKURRENA² <amaia.serrano@ehu.eus>
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

RESUMO. A comezos deste século, moitas disciplinas enfatizaron a necesidade de reflexionar sobre o suxeito encarnado e o coñecemento encarnado, e a necesidade de corporeizar o pensamento. Nese contexto obsérvase un interese crecente pola danza como expresión cultural –en todas as súas manifestacións–, e o pulo da produción de espectáculos coreográficos e intervencións coreográficas nestes últimos anos. Ao mesmo tempo, no ámbito peninsular medraron os discursos sobre a memoria colectiva e os actos conmemorativos. A peza artística que se presenta neste artigo, *Gernika Lemoizen* [Gernika en Lemoiz] dirixida por Irati Gorostidi, responde ao duplo interese actual: a inqueda pola corporeización do pensamento e a (re)construción da memoria colectiva vasca. Nesta intervención artística alén de converxer o coreográfico e o poético-musical, crúzanse tres lugares de memoria do imaxinario colectivo vasco: o bombardeo de Gernika, a central

¹ Trabajo vinculado al proyecto de investigación «La poesía actual en el espacio público. Intervención, transferencia y performatividad», con financiación pública del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (FFI2012-33589).

² Trabajo vinculado al proyecto de investigación «Literatura Vasca Contemporánea», con financiación del Gobierno Vasco (IT 851/13).

nuclear de Lemoiz e o cantautor Mikel Laboa. Esta peza artística realocaliza estes símbolos e activa cuestións sobre a memoria cultural, sobre o carácter público/privado dos lugares de memoria e sobre a corporeización das prácticas conmemorativas/rememorativas.

Palabras-chave: performatividade, danza, lugares de memoria, Mikel Laboa, bombardeo de Gernika, central nuclear de Lemoiz

RESUMEN. A comienzos de este siglo, muchas disciplinas han enfatizado la necesidad de reflexionar sobre el sujeto encarnado y el conocimiento encarnado, y la necesidad de corporeizar el pensamiento. En ese contexto se vislumbra un interés creciente por la danza como expresión cultural –en todas sus manifestaciones–, impulsando en estos últimos años la producción de espectáculos coreográficos e intervenciones coreográficas. Al mismo tiempo, en el ámbito peninsular han proliferado los discursos sobre la memoria colectiva y los actos conmemorativos. La pieza artística que se presenta en este artículo, *Gernika Lemoizen* [Gernika en Lemoiz] dirigida por Irati Gorostidi, responde a ese doble interés actual: la inquietud por la corporeización del pensamiento y por la (re)construcción de la memoria colectiva vasca. En esta intervención artística además de confluir lo coreográfico y lo poético-musical, se cruzan tres lugares de memoria del imaginario colectivo vasco: el bombardeo de Gernika, la central nuclear de Lemoiz y el cantautor Mikel Laboa. Esta pieza artística realocaliza estos símbolos y activa cuestiones sobre la memoria cultural, sobre el carácter público/privado de los lugares de memoria y sobre la corporeización de las prácticas conmemorativas/rememorativas.

Palabras clave: performatividad, danza, lugares de memoria, Mikel Laboa, bombardeo de Gernika, central nuclear de Lemoiz

ABSTRACT. At the beginning of this century, a lot of disciplines have emphasised the need of reflecting on the embodied subject and the embodied knowledge as well as the need to embody the thought. In this context, a growing interest on dance as a cultural expression in all its manifestations can be noticed, and it has motivated the production of choreographic performances and interventions in the last few years. At the same time, the discourses about the collective memory and the commemorative ceremonies have proliferated in the Iberian Peninsula.

The artistic piece introduced in this article, called *Gernika Lemoizen* [Gernika in Lemoiz] and directed by Irati Gorostidi, responds to that double interest: the concern for the embodiment of the thought and for the (re)construction of the collective memory.

In this artistic intervention, both the choreography and the poetry-music merge, as well as three sites of memory from the collective imaginary of Basques: the bombing of Gernika, the nuclear plant of Lemoiz and the singer-songwriter Mikel Laboa. This artistic piece relocates those symbols, and boosts questions about cultural memory, the public/private nature of the sites of memory, and the embodiment of commemorative/remembrance practices.

Keywords: performativity, dance, sites of memory, Mikel Laboa, bombing of Gernika, nuclear plant of Lemoiz

1. Introducción³

La pieza artística-audiovisual *Gernika Lemoizen* [Gernika en Lemoiz], dirigida por Irati Gorostidi, recrea una intervención artística realizada en 2013 en las ruinas de la central nuclear de Lemoiz. La creación y diseño de esta pieza es el fruto de la colaboración entre la directora de la pieza audiovisual Irati Gorostidi, y la coreógrafa Manuela Carretta. El público accede a la intervención coreográfica gracias a la mirada y a la captura audiovisual que Irati Gorostidi proporciona. En esta pieza, Manuela Carretta interpreta coreográficamente la composición *Gernika* de Mikel Laboa, entrelazando el componente coreográfico y el poético-musical.⁴

Gernika Lemoizen es una pieza que en su brevedad⁵ sugiere y activa múltiples reflexiones sobre la (re)configuración de los lugares de memoria. Esta cápsula audiovisual se presentó en abril de 2014, en el marco de los actos conmemorativos del bombardeo de Gernika.⁶ No obstante, esta obra no emerge sólo del interés por rememorar el bombardeo, sino que surge también y sobre todo como (re)activación o rememoración de la poética de Mikel Laboa.⁷ Es un gesto de reconocimiento al cantautor donostiarra, que se articula dentro de las políticas culturales de la Cátedra Mikel Laboa de la UPV/EHU.⁸ Como si de una matriusca se tratara, en esta pieza se incorpora otra composición conmemorativa: la canción *Gernika* de Mikel Laboa, que evoca el bombardeo de Gernika. Por consiguiente, en la intervención artística se entrecruzan y se confrontan tres símbolos emblemáticos del imaginario colectivo vasco⁹: el bombardeo de Gernika, la central nuclear de Lemoiz y el cantautor Mikel

³ Agradecemos a Juan Kruz Igerabide, director de la Cátedra Mikel Laboa, habernos facilitado una copia de la pieza audiovisual.

⁴ *Gernika Lemoizen* es una obra colaborativa: Irati Gorostidi se encargó del diseño audiovisual y Manuela Carretta del diseño coreográfico; y ambas se responsabilizaron de la realización: Irati Gorostidi se ocupó de la realización y edición audiovisual y Manuela Carretta de la realización y ejecución coreográfica.

⁵ La composición musical *Gernika* demarca la duración de la pieza audiovisual, que se prolonga durante doce minutos.

⁶ Para evitar confusiones, indicaremos *Gernika* en cursiva al referirnos a la obra musical de Mikel Laboa.

⁷ Mikel Laboa (Donostia, 1934-2008) es uno de los referentes culturales principales de la nueva canción vasca de la década de los 60.

⁸ Junto a la Cátedra Mikel Laboa, Juan Gorostidi ha sido el productor de esta pieza audiovisual.

⁹ Como indica Joaquim Noguero, «cada pieza genera un espectador propio, lleva implícito un tipo concreto de receptor dentro» (Noguero 2011: 35); y añade: «para que un espectador sea plenamente activo debe poder acercarse lo máximo posible a la categoría del «receptor implícito» perfilado por cada creación» (Noguero 2011: 36). En estos espectáculos, entre otras características, se perfila un receptor implícito que (re)conoce estos lugares de memoria: Gernika, Lemoiz y Mikel Laboa.

Laboa. Es ese juego de espejos el que genera cuestiones sobre la (re)construcción de la memoria cultural y sobre la interrelación entre los diferentes rituales conmemorativos.

A continuación, presentaremos las reflexiones que nos ha suscitado la pieza audiovisual, y para ello, nos aproximaremos a esta propuesta artística desde la perspectiva de la memoria cultural y los lugares de memoria.

2. Memoria cultural: lugares de memoria y lugares de reconocimiento

Jan y Aleida Assmann distinguen dos tipos de memoria: por una parte, definen la memoria comunicativa como una práctica oral y cotidiana, que se transmite de generación en generación, y que puede perdurar únicamente durante tres o cuatro generaciones (Assmann 1995: 127); por otro lado, la memoria cultural es una práctica institucional, que articula una materialización de las prácticas memorísticas. Se puede considerar, por tanto, que si la memoria comunicativa no se pronuncia como memoria cultural, puede desvanecerse tras algunas generaciones.

En ese sentido, como indica Jan Assmann (2006: 8), las prácticas conmemorativas no se sustentan únicamente en soportes sociales, sino que son cruciales los soportes culturales. Es decir, la mediación simbólica es un eje primordial de la memoria colectiva, puesto que ésta perdura también gracias a estructuras simbólicas y culturales y a la repetición de ritos culturales que la reavivan. Desde esa perspectiva teórica, Assmann (2010: 111) hace referencia a algunas características de la memoria cultural. Mencionaremos únicamente las características que consideramos más pertinentes para el análisis de esta obra conmemorativa:

- *La memoria cultural es una práctica especializada, que realizan agentes culturales.* En este caso, esa especialización se aprecia en el carácter institucional de la pieza conmemorativa, puesto que es un producto realizado en colaboración con la Cátedra Mikel Laboa de la UPV/EHU.
- *La memoria cultural es reflexiva, reflexiona sobre sus propias dinámicas y prácticas.* En *Gernika Lemoizen*, esa reflexividad se aprecia tanto en la interpretación realizada por el productor Juan Gorostidi (2014), como en las presentaciones públicas de la pieza audiovisual, en las que se impulsó un debate y diálogo sobre la intervención y el acto conmemorativo.
- *La memoria cultural materializa el conocimiento que se quiere compartir.* La misma pieza audiovisual y la captura de la intervención artística recrea y corporeiza esa materialización de los símbolos en disputa.

- *La memoria cultural es un sistema de valores que se transmite mediante la formación y los patrones de comportamiento.* Según la función de los símbolos que se articulan en ese sistema de valores, hay símbolos que ocupan un lugar central y hay otros periféricos, de segundo nivel. En *Gernika Lemoizen* es justamente esa jerarquía la que genera las tensiones entre los símbolos que se cruzan en la intervención artística.
- *La capacidad de (re)construirse y actualizarse.* Esta pieza artística, al poner en diálogo diversos símbolos culturales, promueve la necesidad de actualizar y renovar las interpretaciones de esos símbolos memorísticos.

Como indica Pierre Nora, articulamos prácticas memorísticas justamente porque hay acontecimientos que pueden pasar al olvido y creamos espacios que activen esa memoria y que nos inviten a recordar: *lieux de mémoire* o lugares de memoria. Los lugares de memoria no hacen referencia a los acontecimientos, sino que se refieren a una interpretación concreta de dicho acontecimiento (Nora 1997: 42). Se caracterizan por ser materiales –porque son prácticas que se insertan en marcos y contextos materiales tangibles–, simbólicos –porque responden a prácticas imaginarias y axiológicas–, y funcionales –porque se vinculan a prácticas rituales (Nora 1997: 37).

Ulrich Winter (2005: 25-26) ahonda en la perspectiva teórica de Pierre Nora y distingue dos tipos de lugares, según el grado de consagración y de acuerdo que dichos lugares han adquirido en la memoria colectiva de una comunidad. Por una parte, considera que los lugares de memoria presuponen en la comunidad un pacto sobre la interpretación de los acontecimientos pasados.¹⁰ Como bien lo expresa Ulrich Winter, no solamente los acontecimientos, también las personalidades pueden funcionar como lugares de memoria:

Pueden formar lugares de memoria acontecimientos históricos como la Guerra Civil o hechos simbólicos como la novela *Don Quijote*, personajes históricos como Federico García Lorca al igual que objetos materiales y funcionales del mundo cotidiano o del patrimonio nacional, como por ejemplo el Seat 600 o el Valle de los Caídos, siempre que plasmen una «metáfora» de la historia (conflictiva) de la nación. (Winter 2006: 12-13)

¹⁰ «La existencia de lugares de memoria en el discurso conmemorativo de una cultura presupone algún acuerdo sobre cómo narrar la identidad colectiva. Si se acepta la necesidad o por lo menos lo deseable de la reconciliación entre memorias conflictivas y lealtades múltiples, entonces los símbolos y mitos a los que se confiere carácter nacional sin el consentimiento de todos se vuelven potente arma simbólica de una política de la memoria que opera por exclusión, menosprecio o destrucción del Otro» (Winter 2005: 22).

No obstante, cuando un lugar todavía no ha alcanzado la aceptación de la mayoría de la comunidad y, por consiguiente, es un lugar conflictivo para la (re)configuración de la memoria colectiva de una comunidad, todavía no se le puede considerar con propiedad lugar de memoria. A esos espacios U. Winter los ha denominado «lugares de reconocimiento». Son núcleos que algunos grupos minoritarios sin poder institucional hacen suyos, como soporte de su memoria colectiva y como mecanismo para activar la memoria de acontecimientos que todavía no han trascendido con total solidez a la memoria colectiva oficial. Normalmente se acude a espacios existentes y se los impregna de valor simbólico. Como veremos a continuación, en nuestro caso, se acude a las ruinas de Lemoiz para activar la memoria del conflicto nuclear, pero impulsando el diálogo con otros símbolos y lugares de memoria.

Gernika y Lemoiz, por ejemplo, funcionan como símbolos que metonímicamente¹¹ representan unos acontecimientos históricos de gran repercusión y de gran conflictividad en la historia del siglo XX del País Vasco. Mikel Laboa –y concretamente su composición *Gernika*– se presenta como símbolo emblemático de la cultura vasca. Laboa es metáfora y metonimia de los movimientos vanguardistas de resistencia cultural que surgen en las décadas de los 60 y 70. Aún siendo los tres símbolos emblemáticos de la historia política y cultural vasca del siglo XX, adquieren una posición muy diferente en las políticas de la memoria colectiva: Gernika es un símbolo central en la política y cultura vasca, que además ha trascendido a símbolo universal y, por lo tanto, se ha convertido en un lugar de memoria omnipresente en la memoria colectiva de todos los ciudadanos del País Vasco (véase apartado 2.1); Mikel Laboa es un símbolo canónico de la cultura vasca, es un lugar de memoria destacado en la memoria de la comunidad cultural vasca (véase apartado 2.2.¹²). Sin embargo, la posición de Lemoiz es periférica, funciona como un lugar de reconocimiento, puesto que es un lugar de memoria conflictivo y activa la memoria de un acontecimiento que no ha trascendido con tanto vigor a la memoria colectiva y cultural vasca (véase apartado 2.3.). El conflicto ecológico, energético y político, generado por la construcción de la central nuclear de Lemoiz, no es un símbolo tan vivo

¹¹ El pueblo vizcaíno de Gernika representa y evoca metonímicamente dicho acto de guerra: el bombardeo del 26 de abril de 1937. El pueblo vizcaíno de Lemoiz representa y evoca metonímicamente otro conflicto ecológico y político: la central nuclear de Lemoiz.

¹² Como indica Ramon Lazkano en la introducción a la recopilación *Lekeitioak* (Laboa 2007): «El trabajo de Laboa nos toca tan directamente porque todo él se agita en una realidad determinada. La música se convierte en nuestra historia al volverse la realidad histórica en término poético [...] es ésta nuestra deuda con Mikel Laboa, que con su música aviva nuestra memoria» (Laboa 2007: 2).

ni tan reavivado, en la memoria del País Vasco y, concretamente, uno de los objetivos de esta pieza es (re)activar el debate sobre los conflictos ecológicos y energéticos, valiéndose del potencial de la obra de Mikel Laboa, un lugar de memoria muy recurrente en la memoria colectiva vasca.

3. *Gernika Lemoizen*: lugares de memoria en tensión

Como se aprecia en el título de la pieza audiovisual, uno de esos lugares se (re)sitúa y se (re)localiza en otro, *Gernika Lemoizen* [Gernika en Lemoiz], deslocalizándolo, reterritorializándolo y resignificándolo. A continuación, presentaremos esos símbolos y lugares que se entrecruzan en esta pieza artística, para poder vislumbrar qué reflexiones y qué visiones se articulan sobre las prácticas (re)memorativas.

3.1 *El bombardeo de Gernika: tropos universal*

Como es sabido, el 26 de abril de 1937 la aviación alemana, concretamente la Legión Condor, bombardeó cruelmente la villa vasca de Gernika, atacando a la población civil y provocando numerosas muertes y cuantiosos daños materiales. Este acontecimiento bélico fue representado iconográficamente unos meses después por Pablo Picasso en su conocida obra *Guernica*, acogida con gran interés, especialmente tras su presentación en La Exposición Internacional de París en 1937.

Cabe destacar el impacto de esta obra de Picasso sobre la percepción de aquel acontecimiento histórico, un impacto que ha condicionado gran parte de las representaciones artísticas posteriores (Retolaza 2009). De hecho, en lo que al bombardeo se refiere, el *Guernica* de Picasso se ha erigido en el lugar de memoria por antonomasia: es un hito artístico que condiciona la percepción del acontecimiento histórico, ahora convertido en el símbolo y el medio por el que se interpreta el bombardeo.

En la cultura vasca, éste ha sido uno de los sucesos más recreados y recordados en todas las artes (la danza, la pintura, el teatro y la escultura). Pero, tras la difusión de la obra picassiana, casi todas las interpretaciones artísticas del bombardeo realizadas desde una perspectiva local han generado un diálogo tanto con dicha representación pictórica como con las interpretaciones globales.

Es precisamente el surgimiento del bombardeo de Gernika como un *tropos* universal o global lo que permite que su recuerdo evoque otros acontecimientos históricos, lejanos en términos históricos y diferentes en términos

políticos respecto al acontecimiento al que se hace referencia.¹³ En consecuencia, la universalización puede ser un acto de ahistorización, de descontextualización, e incluso puede difuminar conflictos pasados, como ya han advertido muchos teóricos de la memoria colectiva y la memoria cultural.¹⁴

Hemos destacado esta universalización del *Guernica* de Picasso, porque en ese contexto consideramos que es muy significativa la elección que se ha realizado en esta pieza audiovisual: por una parte, al relacionar Lemoiz con Gernika, se recurre a ese tropos universal que permite poner en relación diferentes conflictos históricos¹⁵; por otra parte, es especialmente significativo que en esta coreografía no se nos remita directamente al *Guernica* de Picasso, puesto que en otras coreografías sobre el bombardeo (por ejemplo, el *Gernika* de la compañía de danza Aukeran), se ha activado ese diálogo entre ambas expresiones artísticas, proyectando retazos picassianos. De todas maneras, aunque no se recurra a imágenes picassianas, ciertos movimientos de la coreografía nos pueden evocar los cuerpos reflejados en el cuadro, como por ejemplo, el comienzo de la coreografía, donde la bailarina, apoyada en el muro, extiende sus brazos hacia arriba, recordando la figura picassiana del *Guernica*.

3.2 *Gernika de Mikel Laboa: ecos relocalizados*

Si en el arte el *Guernica* de Pablo Picasso representa un lugar común mediante el que nombramos, apelamos y recordamos el bombardeo de Gernika, en el ámbito musical esa función la ha desempeñado el *Gernika* de Laboa. No obstante, una de las diferencias entre las dos piezas es su proyección, ya que

¹³ En consonancia con la interpretación que Andreas Huyssen (2002) hace sobre el Holocausto, consideramos que desde este punto de vista global, el bombardeo de Gernika pierde su capacidad referencial como acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como símbolo de otras historias traumáticas.

¹⁴ Aleida Assmann advierte de que los símbolos universales o globales fomentan la deslocalización y difuminan los contextos histórico-sociales: «If the universal symbol is disconnected from its historical content, it turns into a global icon that travels easily without impediments along the informal channels of global communication» (Assmann 2010: 113). Stefan Shereckenberg, al analizar la universalización del poeta Federico García Lorca, advierte de este riesgo: «El patrimonio cultural puede ser un punto de referencia y quizá de encuentro o incluso de reconciliación para corrientes distintas dentro de una sociedad. Sin embargo, la reconciliación de los conflictos sociales y políticos por los valores «universales» de la cultura me parece una visión demasiado fácil que impide una verdadera confrontación productiva con el pasado» (Shereckenberg 2006: 236).

¹⁵ Los propios movimientos antinucleares utilizaron imágenes del *Guernica* de Picasso en publicaciones que denunciaban la catástrofe ecológica, económica y estructural que iba a suponer la puesta en marcha de la central nuclear de Lemoiz. Por ejemplo, imágenes picassianas se utilizaron en *Euzkadi o Lemoiz!* (1979), el segundo informe Comisión de Defensa de una Costa Vasca No Nuclear.

mientras la pintura nos remite a una lectura global, la música del compositor donostiarra es un símbolo local de la cultura vasca que, al menos simbólicamente, no ha trascendido a la memoria cultural universal. En *Gernika Lemoizen* se ha optado precisamente por una obra de la cultura vasca para reflexionar sobre el bombardeo y otros acontecimientos de la historia del País Vasco. Se trata de una pieza que pertenece a la serie experimental *Lekeitioak*, concretamente al número cuatro: *Lekeitioak 4*.¹⁶ Laboa elaboró y reelaboró esta serie durante años, en la que se desarrolló la faceta más experimental de su poética. Según este músico, la serie «tenía su semilla en aquella primera experiencia infantil vivida en Gardata (Lekeitio-Ispaster) durante la Guerra que luego reviviría una y otra vez en su adolescencia y juventud, cuando de vuelta a esa zona volvía a escuchar la «música» de su lengua¹⁷» (Bastida 2014: 172). La base poética de los *Lekeitioak* está en las repeticiones de sonidos, las onomatopeyas, los juegos de palabras y los balbuceos, puesto que se profundiza en la sonoridad y musicalidad propias del lenguaje y de las palabras.¹⁸

Durante las décadas de los 60 y los 70 son varios los artistas que dedicaron obras a la conmemoración del bombardeo para activar una memoria que cuestionara la visión hegemónica y franquista de la Guerra Civil. En ese sentido, en aquella época en la que el régimen franquista desarrolló políticas de control de la memoria colectiva, social y cultural, los actos de rememoración que se realizaron en el País Vasco sólo podían activar lugares de reconocimiento, ya que no tenían poder económico ni institucional como para crear sus propios lugares de memoria. En este sentido se puede interpretar que la pieza musical *Gernika* de Mikel Laboa se erigió en uno de esos lugares de reconocimiento, que tuvo muchísima repercusión y difusión.¹⁹ *Gernika* ha sido una obra que Laboa

¹⁶ «En 1972 iba a estrenar *Gernika (Lekeitio 4)*, tema que durante los setenta y ochenta (y ya en versión sinfónica en los 90) sería importante para su público y que para él iba a tener, hasta el final de sus días, un significado especial...» (Bastida 2014: 182-183).

¹⁷ En esa zona de la costa vizcaína, en Lekeitio, Ispaster y alrededores, se habla un dialecto de gran musicalidad y de especial sonoridad.

¹⁸ «Las piezas tituladas genéricamente *Lekeitioak* reflejan el esfuerzo por encontrar una nueva expresividad. La palabra concreta, a veces vacía de sentido, se combina en ellas con sonidos y melodías poco convencionales, e incluso con el gesto y el movimiento. De las compuestas entre 1968 y 1998, sólo dos tienen como base un poema en el sentido tradicional del término (Lekeitio 3, Lekeitio 10). En el resto, la palabra es un juego y apenas aparece. El título de la serie, *Lekeitioak*, hace referencia al pueblo vizcaíno de Lekeitio, por cuanto algunas de sus piezas tienen como base la musicalidad del habla de aquel lugar» (Laboa 2007: 6).

¹⁹ En 1967, como ya hemos mencionado, Zumeta presentó la obra *Homenaje al Guernica de Picasso*, otro de los lugares de reconocimiento que revisaba la interpretación del bombardeo en aquella última década del franquismo.

ha (re)interpretado reiteradamente, y que ha grabado en diferentes versiones²⁰, activando esa repetición propia de lo ritual. Como explicó el mismo cantautor, fue triple la motivación que le impulsó a componer esta pieza musical:

- a) Por un lado, la influencia que había ejercido en él el *Guernica* de Picasso.
- b) Por otro, el hecho de que Joseba Elosegui, *gudari* en Gernika y testigo presencial del bombardeo, se inmolará, prendiéndose fuego y lanzándose en llamas ante Franco, durante el Campeonato Mundial de Pelota de 1971.
- c) Y terminaba refiriéndose al factor fundamental: los recuerdos familiares acerca del bombardeo. En abril de 1937 poco antes de cumplir los tres años, se encontraba con su madre y sus hermanos en un caserío situado entre Lekeitio e Ispaster, en Gardata, al amparo de la familia Zabala-Maguregi. En su vuelo hacia Gernika, los aviones pasaban por encima y poco después se oía el estruendo de las explosiones. A pesar de las mentiras oficiales (y a través de su familia, cuñados... nos va contando) él siempre había conocido lo sucedido en Gernika: aquel «primer²¹» bombardeo a una población civil utilizando métodos modernos, crimen que luego se repetiría en Coventry, Hiroshima y tantas otras ciudades... (Bastida 2014: 196-197)

Esa triple motivación, por tanto, responde también a tres tipos de discursos o prácticas rememorativas: en primer lugar, el *Guernica* de Picasso es un símbolo de la memoria cultural; en segundo lugar, la historia de Joseba Elosegui, transmitida de generación en generación, representa la memoria comunicativa de aquellos que vivieron en primera línea el bombardeo; y en tercer lugar, las experiencias de Gardata son parte de la memoria personal del cantautor. Por consiguiente, observamos cómo *Gernika* es el fruto del cruce entre tres tipos de experiencias rememorativas que dibujan una dinámica viva en la que la memoria personal dialoga con la memoria colectiva y cultural.

En esta pieza musical el canto es balbuceo, aleatoriedad, onomatopeya y discontinuidad, evocando por una parte la irracionalidad y el caos, y por otra parte la sonoridad propia de ese acontecimiento bélico, en la que, tras los estruendos y gritos, queda el silencio roto únicamente por el ritmo lento de

²⁰ «Creada en 1972, fue interpretada por él en muchas ocasiones y grabada en distintas versiones: la primera en el disco *Bat Hiru* de 1974 y, por último, en su versión sinfónica de 1999 (publicada en el disco *Gernika zuzenean/Gernika en directo*, de ese mismo año)» (Gorostidi 2014: 5).

²¹ El entrecomillado nos indica que en aquella época se difundió esa interpretación del bombardeo y ésa era la que Mikel Laboa contaba y compartía. Como indica Marisol Bastida (2014), hoy en día ya es bien conocido que no fue el primer bombardeo de esas características.

cuerpos golpeados. No obstante, en ese tartamudeo también se aprecia alguna palabra, la cual resulta muy sugerente:

En su «canto», en el que lo predominante y esencial es el sonido, hay un momento en que se oyen las palabras «*kate-hotsak*»: Mikel nos ha dicho muchas veces que, según le habían contado y aunque cueste creerlo, la gente de la zona creía que las bombas eran lanzadas con cadenas: de ahí el ruido («*kate-hotsak*» o sonido de cadenas) que, después del paso de los aviones, escuchaban desde abajo. Indudablemente, y desde un punto de vista simbólico, estas dos palabras pueden significar mucho más. (Bastida 2014: 183)

Los movimientos vanguardistas de la cultura vasca de aquellas décadas también recreaban piezas de la música tradicional vasca. El mismo Mikel Laboa recuperó muchas de las canciones, porque apreciaba tanto sus melodías como la musicalidad propia de sociolectos y dialectos. *Haika mutil* [Levántate muchacho] fue una de esas canciones, que en los años 60 estaba casi olvidada:

Probablemente el caso de *Haika mutil* merece unas palabras. Se trata de una canción que Mikel encontró en el libro de Riezu. Le gustó mucho y la hizo sonar. La grabó por primera vez en 1969, cuando «solo Evaristo Urretarazu y yo la apreciábamos» como yo le solía decir en broma... Se trataba de una exageración, claro... Pero lo que sí es cierto es que por entonces se trataba de un tema súper minoritario que, poco a poco, a lo largo de los setenta iría adquiriendo un cierto carácter simbólico y ampliando su audiencia. Probablemente influiría en el cambio el hecho de que Mikel incluyera su melodía al final de su *Gernika* en 1972, volviera a grabarla en 1974 y la cantara continuamente a lo largo de dicha década. Lo cierto es que a partir de los ochenta, intérpretes o grupos más jóvenes y el propio Mikel, volverían a grabar nuevas versiones de ella, dándole vida de nuevo y ampliando el número de sus adeptos. (Bastida 2014: 173)

Por tanto, Laboa activó la transmisión de esa pieza tradicional, al incluir su melodía al final de la obra *Gernika*. En los últimos dos minutos de *Gernika* hay una progresión: Laboa comienza interpretando de una manera rasgada y difuminada una melodía que parece ser *Haika mutil*. La melodía, poco a poco, va tomando cuerpo y termina en un murmullo que refleja, indudablemente, *Haika mutil*. Apelando a esa canción tradicional, Laboa nos sugiere que tras el bombardeo, tras la destrucción, es necesario reactivar la transmisión cultural y la (re)construcción de la memoria colectiva.

Esta obra se ha convertido en una pieza simbólica, y como todo símbolo vivo, se ha actualizado y recontextualizado continuamente, desde la década

de los 70 hasta la actualidad. En la década de los 70, *Gernika* predominantemente funcionó como canto antifascista. Presentaremos dos ejemplos, que nos parecen muy significativos para comprender que impacto tuvo esta composición musical en esos años. Por una parte, en 1976, *Gernika* fue la banda sonora del cortometraje *Estado de excepción* del director Iñaki Núñez; la duración del cortometraje correspondía a la duración de *Gernika*, en su versión del disco *Bat-Hiru* de 1974, y «la imagen y la música [...] eran los protagonistas principales» (Bastida 2014: 196). *Gernika Lemoizen* también sigue esa línea, puesto que la duración de la pieza audiovisual corresponde a la duración de la composición musical, y también la imagen y la música son los protagonistas principales. Por otra parte, *Gernika* se incluyó en un vídeo sobre la canción antifascista en el Estado español, realizado por la televisión de Suecia, con el título *Canciones por la democracia*, que se estrenó en 1977 (Bastida 2014: 196). Es decir, esta canción representa tanto el dolor y la caída como la reconstrucción de las ruinas o el resurgir de las cenizas. En ese sentido, tras la reforma política, en la década de los 90 y en el siglo XX, esta canción ha simbolizado el anhelo de reconstrucción y resolución de conflictos.²²

Como hemos observado, en la composición musical *Gernika* se recogen múltiples prácticas rememorativas: se recuerda el bombardeo desde diferentes perspectivas (la personal, la colectiva, la cultural...), y al mismo tiempo, se activa la memoria de una pieza musical de tradición popular, *Haika mutil*. En ese contexto, *Gernika* se ha erigido en un símbolo recurrente en la cultura vasca, que se ha incorporado en muchas intervenciones artísticas, para activar esa apelación a la memoria del bombardeo de Gernika.

3.3 *Lemoiz, ruinas nucleares y era atómica*

Como indica Halbawchs (1968: 57), para representar el pasado necesitamos marcos interpretativos, que se inscriben en lo espacial y temporal. En ese sentido, rememorar un espacio no es sino activar la memoria de esa época y ese lugar (Ramos 1989: 75). Esta pieza artística-audiovisual, al ubicar la coreografía en las ruinas de la central nuclear de Lemoiz, activa la (re)memoriación. Mediante esta obra, el espectador accede visualmente a un espacio

²² En esa línea, la obra *Gernika* de Laboa se ha integrado en proyectos artísticos, sociales y políticos, que han abogado por la resolución de conflictos. Por ejemplo, Julio Medem incorporó esta pieza en su documental sobre el conflicto nacional vasco *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (2003).

simbólico (Lemoiz), pero vetado para el público, puesto que en la actualidad es un espacio privado, propiedad de la empresa Iberdrola.²³

En esta intervención artística se nos ofrece una visión de ese espacio en ruinas, confrontando el espacio histórico actual con los espacios simbólicos, generando nuevas brechas y nuevas interpretaciones. En opinión de Ulrich Winter, los lugares de reconocimiento están en continua reconfiguración, a diferencia de los discursos de memoria hegemónicos: «al contrario de los lugares de memoria consagrados del patrimonio nacional, los lugares de memoria dislocados y politizados no están condenados a la desaparición, sino a reaparecer» (Winter 2005: 24). La central nuclear de Lemoiz, por tanto, es ese lugar condenado a reaparecer y a reactivarse. Las ruinas de la central nuclear activan la memoria de estos dos cuestiones: por una parte, rememoran el conflicto ecológico, político y militar que generó la construcción de la central (1972-1984); por otra parte, rememoran las catástrofes nucleares.

Juan Gorostidi contextualiza el proyecto de la central nuclear de Lemoiz de la siguiente manera:

En el interior de aquella oleada [pronuclear] fueron proyectadas cuatro centrales en el País Vasco, tres de ellas en la costa, en un recorrido de 50 kilómetros. Lemoiz, a 15 kilómetros de Bilbao. Las obras de esta central comenzaron siete años antes del accidente de Harrisburg, y estaban muy avanzadas para entonces, dentro del plan energético impulsado por el último franquismo. Las protestas contra ella generaron algunas de las movilizaciones populares más importantes de aquellos años. No faltaron los muertos y los heridos. Y cuando la central estaba concluida y sólo restaba la introducción del uranio enriquecido para su puesta en marcha, quedó paralizada para siempre en 1984. En un largo proceso hasta hoy, se han conjeturado diversos usos alternativos y, finalmente, ha sido desmantelada, dejada a su suerte: un gigantesco cascarón de hormigón como un enorme sarcófago que el mar no deja de acosar. (Gorostidi 2014: 4)

La lucha social en contra de la construcción de la central nuclear de Lemoiz se prolongó durante una década (1972-1984²⁴), en la que se desencadenó uno de los conflictos sociales de más envergadura: por una parte, la

²³ En la década de los 70 la empresa era Iberduero, actualmente conocida como Iberdrola, tras la fusión en 1992 con la empresa Hidroeléctrica Española.

²⁴ En la web *Lemoiz apurtu 1972-1987* [Destrozar Lemoiz 1972-1987] (www.lemoiz.com) el movimiento antinuclear y ecologista ha recopilado la cronología de esa lucha social.

desobediencia civil y movilización social se activaron con fuerza²⁵; por otra parte, organizaciones armadas y militares (tanto ETA como las fuerzas de seguridad del Estado) fueron partes activas en este conflicto.²⁶ En la actualidad, en el País Vasco, Lemoiz es el símbolo de la lucha ecológica, y aunque todos los años se homenaja a activistas que lucharon y murieron por esa causa, todavía no es un conflicto de primer orden en la memoria colectiva, y mucho menos en actos institucionales.

Tal y como hemos mencionado, las ruinas de la central nuclear también nos remiten a las catástrofes nucleares, bien a los bombardeos atómicos (Hiroshima y Nagasaki), bien a los accidentes nucleares. Ese «enorme sarcófago» evoca una historia posible, ese accidente potencial de toda central nuclear. Juan Gorostidi considera que cada uno de los accidentes nucleares ha generado grietas en el discurso pronuclear y, en esa línea, Gorostidi describe tres oleadas, como tres grandes épocas en las que el apogeo pronuclear se materializó: la primera oleada en la década de los 70, hasta el accidente de Pensilvania (Estados Unidos) en 1979; la segunda oleada en la década de los 80, hasta el accidente de Chernóbil (Ucrania) en 1986; y la tercera oleada pronuclear, hasta el accidente de Fukushima (Japón) en 2011. En ese sentido, no parece casual que justamente se haya realizado esta intervención artística en esta época en la que se ha avivado el debate sobre la energía nuclear, tras el accidente de Fukushima, para detener u obstaculizar una posible cuarta oleada pronuclear. Para ello, Gorostidi hace esta interpretación del uso de la energía nuclear:

La imagen que dibujan estas tres grandes oleadas es un retrato del empecinamiento humano, pero lo que una y otra vez nos muestra es la característica más notoria de este modelo: el hecho de que su control no está en nuestras manos. Una y otra vez reaparece su potencial destructivo, justo cuando la campaña de sus partidarios parece en su momento culminante, para recordarnos que nos desenvolvemos por encima de nuestras verdaderas posibilidades. (Gorostidi 2014: 4)

²⁵ La lucha antinuclear activó movilizaciones multitudinarias y fuertes campañas de boicot contra la empresa de Iberduero.

²⁶ Por una parte, ETA actuó contra las obras de la central nuclear, y también contra empresarios vinculados a la central, e incluso secuestró y asesinó a José María Ryan Estrada, ingeniero del proyecto nuclear. Por otra parte, a partir de finales de la década de los 70, las Fuerzas de Seguridad del Estado incrementaron la represión contra militantes de movimientos antinucleares, y actuaron con contundencia en varias manifestaciones y movilizaciones, asesinando a militantes que participaban en ellas, como fue el caso de la militante ecologista Gladys del Estal.

Por tanto, resignifica un lema reiterado en el contexto de la crisis económica y contextualiza la pieza artística en el marco de la crisis energética.

Al mostrarnos esa interpretación coreográfico-audiovisual de las ruinas de la central de Lemoiz, se genera un espacio colectivo de (re)memoración y se promueve una reflexión sobre la memoria colectiva. Si entendemos que la memoria colectiva suele tener un carácter normativo, puesto que funciona como un patrón de comportamiento para los miembros de una comunidad (Blanco 1997: 96), advertimos que Lemoiz no ha trascendido con fuerza a la memoria colectiva vasca, por lo menos no ha tenido el mismo alcance que el bombardeo de Gernika, o incluso que la figura artística de Mikel Laboa. En ese sentido, al reterritorializar mediante la coreografía ese espacio simbólico y conflictivo, esta pieza artística pretende repensar el conflicto histórico de la central nuclear y reactivar la memoria de las catástrofes nucleares, para abrir una brecha en la memoria colectiva vasca, con el objetivo de que los conflictos ecológicos y energéticos también se erijan en debates colectivos y comunitarios.

3.4 Mediación coreográfica: lugares de memoria, sujetos corporales y composición audiovisual

En *Gernika Lemoizen* la danza es el elemento que aglutina los símbolos de la cultura vasca, puesto que se recrea una interpretación coreográfica de la composición *Gernika* de Laboa y Lemoiz es el escenario de la pieza coreográfica. En esta coreografía Carretta fusiona movimientos propios del flamenco con movimientos de la danza contemporánea. Esa fusión de lo flamenco y lo contemporáneo también adquiere en este contexto una dimensión simbólica, puesto que responde a una tendencia temático-coreográfica.

En la evolución de la danza, la temática de la Guerra Civil española ha tenido gran repercusión. Como ha analizado Delfín Colomé (2010), en el desarrollo de la *Modern Dance* ha sido una constante temática y coreográfica, porque como en todas otras disciplinas, las propuestas experimentales de la danza vanguardista no permanecieron ajenas a la realidad social y política de su tiempo. Delfín Colomé (2007: 195) afirma lo siguiente al analizar la apertura de la modernidad coreográfica en el Estado español: «Dos factores concretos de corte neo-romántico, y ambos íntimamente relacionados, abrirán una nueva brecha en la modernidad coreográfica para que por sus resquicios penetre lo español: la Guerra Civil y el efecto García Lorca» (Colomé 1937: 195). Explica que el componente trágico de la Guerra Civil promovió el interés de muchos coreógrafos a partir de los últimos años 30, que mediante las formas

de danza –las caídas, contracciones, balbuceos, remolinos...– expresaron la angustia de la guerra. Esta pieza coreográfica sigue esa línea artística, puesto que la bailarina representa movimientos tales como caídas, contracciones y balbuceos, en la línea de la estética propuesta por la banda sonora (véase apartado 2.2.). Además, lo flamenco también nos evoca a Federico García Lorca, otro lugar de memoria crucial de la Guerra Civil española.

En *Gernika Lemoizen*, la bailarina se mueve por el espacio vacío y abandonado de la central nuclear, explorando la relación de su cuerpo con el territorio, el movimiento y el sonido. Esa exploración se desarrolla en seis secuencias, que Juan Gorostidi presenta e interpreta de la siguiente manera:

Entrada. El muro herido

[...] Los primeros movimientos de la bailarina son gestos fragmentarios de un cuerpo que permanece atrapado en el muro del reactor, un muro que sangra de su herida. Una herida que le propiciaron con explosivos para probar su resistencia. Ella quisiera alejarse, revolverse, gritar... pero se le impone una oscuridad aplastante en cada intento: un muro demasiado poderoso, caparazón quebrado de un monstruo herido que la hiere y la conduce al espasmo.

1. El pórtico oscuro

[...] Liberada de la piel del monstruo, puede comenzar su danza. Una danza que arranca del zapateado, de la llamada al suelo para tomar el espacio; golpes que lanzan al cuerpo hacia su interior y hacia sus límites; espirales horizontales, pasos en la sombra, ofrecimientos a la celebración de la vida. [...] una llamada a salir, a escapar.

2. La huida

[...] No basta con moverse, hay que huir, precipitarse contra la sombra sin rumbo, pues en lo más hondo ha crecido un presagio de lo peor. Para cuando la nota se vuelve rasgueo, la huida ha llegado demasiado lejos, y la bailarina desconoce lo que le espera: el grito desgarrador que cada generación ha sido obligada a recrear en un templo dominado por la sombra.

3. El grito

[...] La bailarina quisiera contenerse, detenerse quizá, pero la presencia monstruosa que percibe resulta demasiado imponente y sus brazos, extendidos a un cielo de hormigón, se rendirán impotentes [...].

4. Las preguntas

[...] El grito no lo ha destruido, y las preguntas de ahora nos dan la medida de su transparencia y de su fortaleza. Son inquisición y respuesta: –Fíjate bien y no desesperes; tu lugar no conoce escapatoria, parece escuchar la bailarina. Y ella comprende y toma lo que le es ofrecido con cada gesto de su cuerpo,

de su semblante. Portadora de todas las preguntas y todas las respuestas, hasta que aquel grito primario intenta convertirse en melodía, en plegaria, en necesidad de rendición última por el agotamiento de las fuerzas que restan; en iluminación.

5. *Renacimiento. Final*

El último tercio del Gernika de Laboa está dedicado a un comienzo. A ese sostenido momento de arranque tras los gritos y las preguntas, a una búsqueda a tientas del canto que ha muerto y quiere renacer. Apenas lo reconocemos en el primer momento hasta que cada espiración se vaya haciendo con el hilo de la melodía y ésta resulta inconfundible. Sin pronunciarlas esta melodía nos dice *haika mutil!/ilevántate, muchacho!*, y para cuando se completa, es murmurada por un coro de niños tarareando la canción del muchacho cansado. Estos niños señalan lo que prosigue a todos los Gernika. La bailarina ha dicho todo lo que podía, se ha vaciado en cuerpo y alma, y debe volver a la misma tierra que impulsó sus pasos. (Gorostidi 2014: 5-6)

Esta composición en diferentes secuencias se aproxima a la interpretación que Marisol Bastida elabora de la obra musical *Gernika*: «es una especie de relato básico del mismo [del bombardeo]: introducción, narración-grito, lamento, elegía a las víctimas y, al final, trabajosamente, un canto de esperanza...» (Bastida 2014: 183).

Junto a esos pasos, gestos y movimientos, la inmovilidad es un elemento primordial de la escenificación, es un acto más de la composición coreográfica. Como indica André Lepecki (2008: 15-16), la danza, desde la modernidad, se imbrica ontológicamente con el movimiento, vinculándola a una constante agitación y continua movilidad. La danza contemporánea y experimental cuestiona esa visión y la inmovilidad se convierte en una práctica que se inserta en las coreografías, considerándola otro componente más:

El «acto inmóvil» es un concepto propuesto por la antropóloga Nadia Seremetakis para describir momentos en los que un sujeto interrumpe el flujo histórico y *practica* la interrogación histórica. De este modo, si bien el acto inmóvil no implica rigidez o morbidez, requiere una escenificación de la suspensión, una interrupción corpórea de los modos de imposición del flujo. Lo inmóvil *actúa* porque interroga a las economías del tiempo, porque revela la posibilidad de la propia acción en el seno de los regímenes dominantes de capital, subjetividad, trabajo y movilidad. (Lepecki 2008: 36)

Como ha analizado André Lepecki, los actos inmóviles cuestionan la visión histórica moderna y hegemónica que comprenden el flujo histórico como continuo y estratificado:

Abandonar el polvo histórico es rechazar la sedimentación de la historia en capas diferenciadas. El acto inmóvil muestra cómo el polvo de la historia, en la modernidad, puede ser agitado para difuminar las divisiones artificiales entre lo sensorial y lo social, lo somático y lo mnemónico, lo lingüístico y lo corpóreo, lo móvil y lo inmóvil. El polvo histórico no es una simple metáfora. Entendido en sentido literal, pone de manifiesto cómo las fuerzas históricas penetran profundamente en las capas interiores del cuerpo [...]. Es la coreografía experimental, a través del paradójico acto inmóvil, que traza las tensiones en el sujeto, las tensiones en la subjetividad bajo la fuerza de la polvorizada sedimentación del cuerpo en la historia. Frente a la brutalidad del polvo histórico que cae literalmente sobre los cuerpos, el acto inmóvil rehace la posición del sujeto en relación con el movimiento y el paso del tiempo. (Lepecki 2008: 36)

En *Gernika Lemoizen* los actos inmóviles de la bailarina nos interrogan sobre los restos del (re)flujo histórico que impregnan la central nuclear de Lemoiz, puesto que la bailarina remueve y expande ese polvo histórico, al mismo tiempo que se impregna de él, generando nuevas interrogantes sobre la memoria colectiva vasca. Además, mediante esos actos inmóviles, en esta coreografía se incorpora el «tartamudeo cinestético» (Lepecki 2008: 13), que se cruza con el balbuceo de la pieza musical. Ese tartamudeo y esa discontinuidad también se aprecia en la composición audiovisual, puesto que no nos muestra una continuidad de la pieza coreográfica ni de la grabación audiovisual, sino que las diferentes secuencias coreográficas se diferencian por cortes de pantalla en negro, recreando ese balbuceo audiovisual, esa especie de collage audiovisual y representando también esa suspensión de lo temporal en la pieza de vídeo. Esa discontinuidad coreográfica y audiovisual, por tanto, también representa esa «batalla perdida»: la imposibilidad de representar el ocurrir histórico y la incapacidad de recuperar experiencias vitales conflictivas.

Esta pieza coreográfica se aproxima a las prácticas experimentales de la danza contemporánea. Ixiar Rozas (2011) afirma lo siguiente, en la línea teórica de Lepecki (2009): «la coreografía experimental lleva a escena su pensamiento, una escritura del cuerpo en el espacio, una escritura que a su vez sitúa lo coreográfico fuera de los límites de la propia danza y que no tiene por qué estar relacionada con lo que hasta ahora hemos relacionado con un cuerpo que danza» (Rozas 2011: 12-13). Por tanto, la coreografía experimental cuestiona los límites de la danza y lo coreográfico, mientras que el *Gernika* de La-boa lo hace con los límites de la canción y de lo musical.

Como indica André Lepecki (2008), repensar de esa manera la práctica dancística, nos lleva a repensar los estudios de la danza:

Abordar lo coreográfico fuera de los límites de la danza supone proponer para los estudios de danza la ampliación de su objeto privilegiado de análisis; supone reclamar que los estudios de danza se adentren en otros campos artísticos y creen nuevas posibilidades para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento. (Lepecki 2008: 20)

Tal y como hemos expuesto, nuestro objeto de estudio se inclina hacia esa línea de análisis: lo coreográfico se articula en diálogo con otros campos artísticos (musical, audiovisual...) y, por medio de ellos, se replantea la memoria cultural y colectiva actual.

4. Conclusiones

El cruce poético-coreográfico que articulan estos tres símbolos nos remite a las siguientes reflexiones de Rebecca Schneider:

Leer la «historia», pues, como un conjunto de actos sedimentados que no son los actos históricos mismos sino el acto de preservar cualquier incidente hacia atrás en el tiempo (el acto repetido de preservar la memoria) es repensar el lugar de la historia en la repetición ritual [...]. Es resituarse el lugar de cualquier conocimiento de la historia como una transmisión cuerpo a cuerpo. (Schneider 2010: 188)

Desde esta perspectiva, esta pieza propone una concepción de la práctica memorística que se desarrolla en la interrelación de cuerpos y sujetos, resituando la construcción de la memoria como una transmisión cuerpo a cuerpo. De hecho, la interpretación de la pieza se activa en las tensiones entre el sujeto coreográfico, el sujeto audiovisual y el sujeto receptor. Lo corporal no es el continente de la memoria, sino un espacio simbólico que encarna discursos y prácticas memorísticas²⁷; e incluso activa ese diálogo entre diferentes lugares de memoria. En ese sentido, gracias al componente coreográfico y audiovisual, se incide en la corporeización de los actos conmemorativos, así como lo corporal en los lugares de memoria:

²⁷ Assmann reivindica la mediación simbólica propia de los actos colectivos de rememoración: «But like Halbwachs and Nietzsche, Freud insists on the frontier of the body, refusing to cross it in the direction of culture with its symbolic forms and archives. For him, too, memory is corporeal inscription. What pain, the never-healing wound is for Nietzsche trauma is for Freud. Both develop a concept of collective memory, but they anchor it in a very immediate way in the mind and body, and are evidently not extend the concept of memory to the real of symbolic mediation». (Assmann, 2006: 6)

— *La rememoración como acto corporal.* Esta obra manifiesta ese carácter performativo y ritual de todo acto conmemorativo. En ese sentido, profundizando en ese simbolismo que se articula en *Gernika Lemoizen*, la pieza conmemorativa se presentó en Donostia, ciudad natal de Mikel Laboa, y en Gernika, la villa bombardeada. Además, junto a la proyección audiovisual, en las salas de proyección también se escenificó en directo una coreografía, de mano de la bailarina Manuela Carretta. De esa manera, la proyección pública suscitó estas situaciones: por una parte, la duplicidad del sujeto coreográfico (Lemoiz-Donostia; Lemoiz-Gernika) remite a la imposibilidad de retener y contener los lugares de memoria; y por otra parte, gracias a esa proyección pública, se realizó una apropiación artística (y pública) de un espacio privado y empresarial.

— *Repensar lo escénico.* Al incidir en el carácter performativo de los actos conmemorativos, esta pieza genera una reflexión sobre lo escénico, que no se considera un acto efímero que desaparece, sino una manera de reaparecer, de rememorar. En ese sentido, lo escénico-coreográfico es un espacio de rememoración que dista mucho de la forma hegemónica de la memoria histórica y colectiva, el archivo.

— *La recomposición de los restos como actos corporales.* En *Gernika Lemoizen*, mediante la coreografía y los actos corporales se sugiere ese intento de recomponer los restos de diferentes conflictos (sociales, políticos, militares y ecológicos), aún sabiendo que es un encuentro fallido, puesto que tal recomposición es imposible. El productor Juan Gorostidi expresa así la complejidad y las tensiones representadas en esta pieza:

Moverse en el 2013 alrededor del cascarón vacío de la central nuclear de Lemoiz produce un efecto inquietante: otro tiempo, esa mezcla arbitraria de memoria y olvido, se materializa extrañamente allí. Sobre él, decidimos incorporar otros dos elementos que se resisten a la simbolización: Gernika y la interpretación que sobre aquella muerte realizó Laboa en su Lekeitio. Hacer frente a tales embates con una danza desnuda era una batalla perdida de antemano: tuvimos que conformarnos con robar algunas imágenes... (Gorostidi 2014: 2)

Justamente, esta coreografía, mediante el balbuceo, el tartamudeo y la discontinuidad (tanto en la música, como en la coreográfica y en la pieza audiovisual), muestra esa batalla perdida: el encuentro fallido entre los cuerpos históricos y los sujetos corporales contemporáneos, que se ampara en la mediación simbólica (y en los lugares de memoria) como única vía de diálogo entre ellos.

En consecuencia, la pieza artística-audiovisual *Gernika Lemoizen* nos invita a reflexionar sobre tres debates sociales actuales: la (re)construcción de la memoria colectiva vasca, la (des)corporeización del pensamiento y la crisis energética.

BIBLIOGRAFÍA

- ASSMANN, A. (2010). «Canon And Archive». En ERLI, A.; NÜNNING, A. (ed.), *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin/New York, Walter de Gruyter, pp. 97-107.
- ASSMANN, A. (2010). «The Holocaust – a Global Memory? Extensions and Limits of a New Memory Community». En ASSMANN, A.; CONRAD, S. (ed.). *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*. Great Britain, Palgrave MacMillan, pp. 97-117.
- ASSMANN, J. (1995). «Collective and Cultural Identity». *New German Critique*, 65, pp. 125-133.
- ASSMANN, J. (2006). *Religion and cultural memory: ten studies*. Stanford, Stanford University Press.
- ATXAGA, B. (2007). *Marcas. Gernika 1937*. Iruñea, Pamiela.
- BASTIDA, M. (2014). *Memorias. Una biografía de Mikel Laboa*. Donostia, Elkar.
- BLANCO, A. (1997). «Los afluentes del recuerdo: la memoria colectiva». En RUIZ VARGAS, J. M. (ed.), *Claves de la memoria*. Madrid, Trotta, pp. 83-106.
- COLOMÉ, D. (2010). *La guerra civil española en la Modern Dance (1936-1939)*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza.
- COMISIÓN DE DEFENSA DE UNA COSTA VASCA NO NUCLEAR (1979). *Euskadi o Lemoiz! (Segundo Informe)*. Zarauz, Itxaropena.
- GOROSTIDI, J. (2014). *Gernika en Lemoiz. Notas para una interpretación*. UPV/EHU, Mikel Laboa Katedra.
- HALBAWCHS, M. (1968). *La Mémoire collective*. Paris, Presses Universitaires de France.
- HUYSEN, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Fondo de Cultura Económica Argentina.
- LABOA, M. (2007). *Lekeitioak*. Donostia, Elkar (CD).
- LEPECKI, A. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. A Coruña/Barcelona/Madrid, Centro Coreográfico Gallego/El Mercat de les Flors/Universidad de Alcalá.
- NOGUERO, J. (ed.) (2011). «El espectador decide». En NOGUERO, J. (ed.), *El espectador activo, MOV-S. Espacio para el intercambio internacional de la danza las artes del movimiento*. Barcelona, Mercat de les Flors, pp. 23-45.
- NORA, P. (1997). «Entre Mèmoire et Histoire. La problématique des lieux». En NORA, P. (dir.), *Les lieux de mémoire I*. Paris, Gallimard, pp. 23-43.
- RAMOS, R. (1989). «Maurice Halbwachs y la memoria colectiva». *Revista de Occidente*, 100, pp. 63-81.

- RETOLAZA, I. (2009). «Gernikako bonbardaketa euskal literaturan: errepresentazio eta begirada poetikoak». En TOLEDO, A. (arg.), *Gerra Zibila eta euskal literatura. Euskera*, 54, 2-2, pp. 1079-1108.
- ROZAS, I. (2011). *Voic(e)scapes. Experiencias y potencias de la voz, el lenguaje y la tactilidad en la escena actual de la danza*. Tesis doctoral inédita. Bilbao, UPV/EHU.
- SCHNEIDER, R. (2010). «Los restos de lo escénico (reelaboración) (2001)». En NAVERÁN, I. (ed.), *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. A Coruña/Barcelona/Madrid, Centro Coreográfico Gallego/El Mercat de les Flors/Universidad de Alcalá, pp. 176-198.
- SHRECKENBERG, S. (2006). «La conmemoración del centenario de Federico García Lorca como contribución a la memoria cultural de España: dos documentales de TVE y Canal+». En WINTER, U. (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, pp. 223-237.
- WINTER, U. (2005). «“Localizar a los muertos” y “reconocer al Otro”: Lugares de memoria(s) en la cultura española contemporánea». En RESINA, J. R.; WINTER, U. (ed.), *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Frankfurt/Madrid, Vervuert/ Iberoamericana, pp. 17-39.
- WINTER, U. (2006). «Introducción». En WINTER, U. (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, pp. 9-19.