

Noms/ cognoms	Pablo Sedeño Pacios
Títol	<i>Pablo Sedeño Pacios</i>
Data i lloc de l'entrevista	Dimecres 25 de juny de 2025, ca l'entrevistat
Categories	veïnat, home
Publicació en Natzaretpèdia	Divendres 12 de setembre de 2025
Equip entrevistador	Etnopèdia (Nelo Vilar, Laura Yustas)
Enllaç	https://youtu.be/g0Z25VffeUE
Extracte	https://youtu.be/HPqFAtCY2ck

Feia temps que volíem conèixer a Pablo Sedeño i els motius eren diversos. Ens havien parlat de la seua família i molt especialment de sa mare, Amparín Pacios “la Practicanta”. D'altra banda, la seua casa d'infància, al costat de l'estanc, és a més un punt clau per la seua història -per exemple, com a hospital de Sang durant la guerra civil-. Un altre tema clau era la seua vida professional com a professor de la Facultat de Belles Arts de l'UPV i com a escultor. Durant l'entrevista, que Pablo tenia molt ben preparada, parla de tots estos temes i els acompanya amb gran quantitat d'anècdotes pròpies del treball en art públic. Hem organitzat esta entrevista en quatre grans temes:

Família

Formación académica

Docencia y exposiciones

Obra

Sinopsi

Pablo Sedeño Pacios ens fa un recorregut per la seua vida, començant per la seua família, continuant per les seues inquietuds i desembocant en la seua formació i posterior carrera professional com a docent, investigador i escultor.

Transcripció

Família

Nazaret era, tal como lo veo yo, un pueblo de pescadores, de gente portuaria y del campo sobre todo. Pues en ese pueblo nací y me crie, y donde se desarrolló la vida profesional y normal de toda mi familia. Por ejemplo, mi madre era asistente de enfermería o enfermera

y ponía las inyecciones a mucha gente de aquí del barrio, fuera la hora que fuera del día de la noche. Cosa que me recordaron muchos el día que fue el funeral “que tu madre me hizo tal...”. Amparín Pacios “la Practicante”, la llamaban. Después estaba Pablo, mi padre, que trabajaba en Benimar, trabajaba en una de esas fábricas enormes donde está la Avenida Francia. La confianza de los Noguera, los propietarios, le llevaba pues también a vincularse con Benimar porque organizaba cosas para los niños de las familias y tal. Ha trabajado también... trabajaba en el campo cuando venían a preguntarle o a decirle cualquier cosa. Y bueno, se llevaba muy bien con la gente en general. Sin embargo, no era de bares, no era de tomar carajillos, no era de jugar al mus, no era de ir ni a teatros ni a cines ni a nada, eran ahorradores. Ahorradores. Cosa que yo de pequeño no entendí, simplemente es que yo no veía a mis padres mucho.

Afortunadamente yo tenía mi abuelo Rafael, que mi abuelo Rafael era un señor peculiar. Porque... sí, él vino de Madrid con su familia porque le acosaba toda la familia de Madrid, le acosaban porque tenía él tenía poderes económicos. Había heredado mucho y ya de menor de edad ya los albaceas se habían aprovechado de todo aquello y se llevaron mucho dinero. O sea, que en cuanto pudo se escapó del colegio interno donde lo habían metido, se casó con mi abuela a los 19 años. Pablo Iglesias, el fundador de los socialistas, fue el que le defendió en el juzgado ante toda la familia. Quiero decirte que de alguna manera es un hombre que era para la época un hombre ilustrado: hablaba francés, se inició en la fotografía creando sus propias cámaras bifocales y tal. Eh, bueno, pues intentó montar cuando vino aquí en Valencia Radio Valencia, pero se ve que los poderes fácticos de aquí no se lo permitieron, aunque llegó a comprar todo el material. En Madrid tenía propiedades, etcétera, bueno, tenía... pero sobre todo tenía a pesar de que en la guerra civil fue republicano, en un sector... Todavía conservo la emisora de radio que tenía de campo cuando iba... cuando iban las líneas de combate con los mandos para establecer comunicaciones. De aquí de Valencia estuvo comunicando también con enlace entre Mallorca y el centro. Pero nunca estuvo en primera línea. En primera línea estuvo un hijo suyo, el primogénito, murió en... por Teruel. Nunca más supo de él, pero el resto de familia estuvo aquí. Viviendo todos en ese caserón que fue el Hospital de Sangre de la CNT-FAI aquí en Nazaret. Y que después posteriormente conociendo a los dueños mi abuelo, pues le alquiló la casa, lo mismo que le alquilaron lo de abajo al otro. Y ahí me crie, nací, me crie y viví pues mucho tiempo, también con ventanales, techos altos, mucha luz. Cosa que después he continuado porque yo los espacios de... pisos pequeños, reducidos, con poca luz no me van. Lo digo un poco por ilustrar de dónde vienen las cosas y dónde se hacen.

Bueno, pues mi abuelo además de francés y fotografía fue de los fundadores de los radioaficionados españoles. Hasta que murió. De hecho fue homenajeado con el pin de plata por toda la gente aquí en Valencia, en un pueblo; que en esencia era un hombre activo **[5 min.]**. Él por las noches en vez de dormir, a primeras horas, pues se ponía con su emisora en un cuarto que le llamábamos “el cuarto de las chispas” y con esa emisora se ponía a hablar con uno de Burgos, con uno de tal. Creo que habló con el... con algún príncipe o tal árabe que... en fin, historias. Claro, todo eso era también muy atractivo, no solo para mí sino para muchos niños de mis conocidos. Entonces, cuando venían a casa, no venían a verme a mí, venían a hablar con mi abuelo, que les enseñaba y les contaba historias. Entonces, yo me he criado en realidad, a nivel de formación humana y demás... y de preocupaciones, con mi abuelo.



Font: Biblioteca Nacional (BNE).

Porque mis padres mis padres se dedicaban a trabajar, trabajar, trabajar y hacer todo lo que podían para darme qué, darme una mejor formación. Pensaron que la mejor formación era matricularme, después de que estuve aquí en la escuela del Parque, en Padres Predicadores Dominicos, en la Gran Vía, y allá que me iba yo. Claro, con todo un mundo que yo desconocía. Yo conocía a la gente del barrio, gente de trabajadores, amigos, tal, incluso gitanos y... Claro, yo llegué allí el primer año y claro, siempre estaba en la última fila. Me tiraban atrás, porque no... Mi formación no era la que llevaban mis compañeros. Bueno, repetí un curso y luego contacté con otro y ya un poco empecé a rodar y terminé los estudios allí. Dentro de poco tendremos una comida de reunión de compañeros en aquella promoción, de hace 50 años, de hace 50 años. Duele decirlo, pero sí: 50 años. Bueno, pues ésa fue mi fase de estudios en los Dominicos. Aunque tengo amigos, tengo buenos amigos y he tenido buenos amigos allí, políticamente no he encajado muy bien en esa... pero ha prevalecido más el sentido de la amistad que las diferencias políticas. Entonces, en los whatsapps me bombardean, pero cuando quedamos a comer el respeto es mutuo, no se habla de política para nada. Y ya es algo, porque he tenido algún compañero también de esa promoción que no pudo resistir y se fue del grupo, porque era demasiado, y yo con mi abuelo ahí tiki tiki [risas]. Sí, sí. Sí, sí. Quiero decir que me defino como alguien de izquierdas. No he militado nunca en ningún partido político, he pertenecido de alguna manera por lógica o consecuencia con mi ideología con Comisiones Obreras, porque claro era trabajador, trabajaba en la universidad y había que por lo menos pagar la cuota para que Comisiones existiera.

Luego entré, bueno, quise hacer... cuando terminé la carrera tuve la primera intervención de una exposición de escultura y dibujo en una galería, la Galería 13, que, es decir, justo cuando empezaba Bellas Artes, el primer año que empezaba Bellas Artes ya estaba exponiendo. Y de ahí un poco pues mis relaciones no fueron demasiado bien con las galerías, todo lo que había que hacer para que un galerista te aceptara... No me parecía

justo la relación de lo que ellos percibían, de lo que te daban a ti... En fin, una serie de cuestiones que yo no veía claras, y también había que tener contactos, contactos con críticos de arte que escribieran, que te pusieran como maravilloso y tal, y a pesar de que sí que he tenido muy buenos amigos críticos de arte, no los he empleado nunca para que me hicieran un escrito favorable o desfavorable de la obra cuando la tenía que presentar. Aun así hay varios libros donde figuro, pero porque eran... alguna exposición que era colectiva de artistas valencianos en tal sitio, pues ahí sales, cosas de ese tipo.

Bueno, pues la primera vez, cuando empecé en la Facultad de Bellas Artes, yo el año anterior me dediqué a prepararme el examen de entrada que era de dibujo **[10 min.]**. Dibujo de estatua. Y entonces yo del examen que había previo de Cultura general lo pude saltar porque tenía los estudios que había hecho en el colegio y tal. Entonces, solo me quedaba el dibujo de estatua. Estuve con el profesor Ferrer de dibujo en Artes y Oficios, allí mismo en la calle Museo. E hice el único dibujo de estatua acabado, acabado, acabado que he hecho nunca. Luego he hecho más en la carrera y tal, pero quedaban más sueltos, más para plantear los tonos, las proporciones de la figura, etcétera. De hecho lo tengo aquí, el único dibujo, lo tengo ahí, luego os lo enseño. Él es el único que he conservado, tengo otros pero están en carpetas ahí olvidados. Lógico, sí.

Bueno, cuando empecé Bellas Artes yo empecé sin ningún apoyo familiar, es decir, mis padres se habían esforzado muchísimo, habían trabajado mucho, se habían sacrificado mucho para que yo fuera abogado, médico... alguien importante. Y eso de que Bellas Artes... Bellas Artes, pues es que, escucha, Bellas Artes: drogados, viciosos tal, bohemios, no sé cuántos tal. Era un desastre para ellos. Y eso llevó a conversaciones, pero de alguna manera respetaron mi vocación. Tuve un apoyo incondicional, evidentemente de mi abuelo.

Formación académica

Mi primer año en Bellas Artes después de aprobar el examen de ingreso con el dibujo, pues empecé con clases de modelado... un poco cosas generales, que era el Preparatorio que llamábamos entonces. Y luego había que elegir entre qué disciplina quería uno coger. Y cogí pintura porque lo que vi en escultura no me gustaba nada. Talla en piedra haciendo cubitos de piedra, como si fueran canteros, no sé qué. El otro haciendo muñequitas con pelotitas de barro... Para mí ya se ve que eso no me encajaba a mí en lo que era escultura, porque yo, como os he dicho, antes de entrar ya llevaba tiempo al lado de mi abuelo, en la misma habitación donde estaba, al lado, ya llevaba haciendo escultura, una escultura que empezó a ser escultura de un modo involuntario, indefinido... porque yo iba con un palito y quería modelar o tallar de alguna manera raspando el palito, y me encontré en los solares, que ahora hay solares por ahí limpios y tal, pero antes industrias y tal tiraban todo ahí y era mi sitio donde pasear con mi perro y tal, y encontré una piedra muy rugosa y empecé a raspar el palito y me di cuenta que la piedra rugosa se tallaba con el palito nada más. Salía granito a granito como si fuera un cubito de azúcar. Y me dediqué a eso, cogía piedras gordotas, me las llevaba e hice toda una serie que fue con la que hice mi primera exposición de escultura. Entonces eran todo muy... imágenes muy curvas, planos que se encontraban con líneas... en fin, muy voluptuoso. Como diría alguno más tarde, llamaban “malumba”, en vez de crack, malumba que era todo ese baile. Pues así me dediqué, y ahora pues como veis ahora el malumba, pasados los años, se convirtió en un racionalismo estricto, geométrico, en donde prevalece la composición, la significación mucho más concreta, pero siempre dentro de la abstracción.

Esculturas en el puente de entrada a Picassent



Font: Google Maps. Autoria: Macal.

transmisión temporal, de camino temporal, de quién entra y quién sale del pueblo. Entonces, ¿quién entra y quién sale?

Pues en la salida puse a un abuelo y a una abuela. Ella... puede podéis poner el nombre que queráis, Carmen o... que estaba sentada en una silla de enea, pelando habas o alguna cosa, con una canastilla de esas de mimbre. Mirando de reojo al Pepe, que estaba en la otra parte, y ese Pepe era grande, gordo, fuerte, con unas piernas fuertes y con un pie mirando a un sitio y el otro a otro, o sea, sin rumbo fijo. Con las manos atrás que soportaban de alguna manera un árbol que sobresalía para significarlo como del campo. Ella le miraba porque, claro, el Pepe tomaba pastillas, tomaba tal, se iba por ahí, no controlaba. Entonces su inquietud ¿dónde estaba? La tranquilidad expresada por la labor que estaba haciendo de trabajo para casa, pero la silla estaba puesta con las dos patas de atrás en el aire. Con lo cual, si te fijas bien la simbología lleva que por el muy adentro llevaba su miedo y su inquietud. Quiero decir que a pesar de hacer figuración he procurado que te tuviera... contar una historia solapada y real.

En la otra parte del puente, en la parte interior del puente de Picassent, allí está el hijo y la mujer, matrimonio. Él crudamente con una azada levantada para cavar la tierra, y ella como madre reproductora de dos hijos que nadie la había enseñado ni educado para tener hijos, es decir, cuando eres madre eres madre y no... Y si no hay una madre tuya que te apoye y te cuente pues estás un poco perdida. Y así estaba ella. Tradicionalmente las maternidades, mis generaciones anteriores las definían con el niño cogiendo de la falda o en brazos mamando o siempre con el... Yo sin embargo la representé con los dos niños intentando cogerlos en el aire. Es decir, para expresar toda esa inquietud del momento, ¿no? Y todos los personajes están desnudos.

He tenido algún episodio de figuración, de hecho tengo alguna obra pública de figuración, en Picassent, en el puente de Picassent donde hay cuatro figuras para rematar un puente, que recibí de encargo de Conselleria. Y claro, era un puente antiguo, de mampostería, donde se ampliaba el tablero **[15 min.]**, y en ese tablero me encargaron -con unos moldes que ellos tenían- la reproducción de unas barandas de hormigón que soportaban lo que eran las estructuras de hierro, y me dijeron, "bueno, y para rematar el puente, ¿qué se te ocurre? Proponnos cuatro esculturas o lo que se te ocurra". Claro, yo ya estaba haciendo obra de este tipo abstracto y personal, pero yo me di cuenta que aun siendo público aquello era una arquitectura, una estructura antigua, que no cabía ninguna otra interpretación más actual. Entonces se me ocurrió contar una historia. La historia era, pues, hablar de la gente del pueblo, cómo no. Utilizar el puente como elemento de



Font: Google Maps. Autoria: Macal.

Claro, a mí me lo contrató el proyecto los del MOPU, pero en realidad tuve que contárselo al alcalde, pero al alcalde no le dije que iban a estar desnudos. Llegó el día que estaban fundidos en bronce, llegaron, se colocaron y el día de la inauguración se encontró el pueblo con que estaban desnudos, por favor, y hubo una reacción popular de poner bolsas del Consum, de bolsas de plástico tapando.

Pero eso fue el primer día, el segundo día... Y al cabo de un par de años vinieron de una asociación de jubilados de Picassent, se enteraron como pudieron de quién había hecho aquello. Porque claro, yo cuando firmé, como tuve alumnos colaborando conmigo de... contratados de la universidad, les permití firmar junto a mí en los... Con lo cual, tampoco se sabía muy bien de quién era aquello. Pero consiguieron a través de la empresa constructora consiguieron quién era el autor. Y vinieron, quedaron conmigo y

vinieron para que les contara lo que os estoy contando a vosotros ahora **[20 min.]**. El trasfondo de lo que había, porque estaban intrigados a ver el porqué de aquello, cómo, qué explicación tenía todo aquello. Y lo sacaron a una revista que tengo, una revista del pueblo, de las fiestas del pueblo para que la gente supiera. Es decir, esto de lo público lo que lleva son reacciones encontradas muy bonitas con la población, con la gente, con el espacio y con el tiempo.

A partir de ahí pues, en ese periodo de estudios terminé la carrera de Bellas Artes, pero claro, salí como profesor de dibujo. Como salía todo el mundo en España. Hasta que después de varias huelgas en aquella época, varios encierros que tuvimos; yo fui representante de mi curso para hablar con los catedráticos, con los tal, con los cual, por eso me llevaba como me llevaba, porque claro, no solo era mi pensamiento, debía defender lo de los compañeros. Pero bueno, finalmente aquello se determinó porque nosotros queríamos que Bellas Artes se asignara a la Universidad de Valencia. Que era lo lógico. Por Humanidades era lo lógico. No la tecnología, que era el Politécnico. Pero nos asignaron al Politécnico porque tenían más dinero, tenían un edificio ahí que no sabían qué hacer con él y pues nos metieron allí, etcétera, etcétera. Edificio que después tiraron y construyeron uno nuevo, porque... Sí, bueno, pues en aquel periplo de tiempo pues me presenté, a los cuatro años de haber acabado la carrera, haber tenido alguna actividad de exposiciones colectivas, individuales, certámenes, tal y alguna escultura pública como la de Albacete, que la gané por concurso. En un espacio público en lo que es la entrada de Albacete, pues empezó el baile de convertir a los profesores que éramos de dibujo en gente universitaria. Y para ser universitario había que hacer una tesis de licenciatura. Entonces pasamos de ser profesores de dibujo a titulares de escuela universitaria y tal.

Después de eso hice los cursos de doctorado durante dos años y mi tesis doctoral que me costó pues casi dos años más. Total, cuatro años para hacer la tesis, que fue *La colaboración entre Picasso y Carl Nesjar, obra monumental en hormigón natural betogrado*. Ahí es donde me llevaron las pesquisas, porque empecé con obra de cuatro autores, cuatro escultores muy conocidos y su relación con la construcción en hormigón. Pero me encontré con la posibilidad de... a través de un amigo, de José María Iturralde, él estaba en aquella época con una beca en MIT en el Massachusetts Institute of Technology. Y yo le llamé, le llamé porque me había dicho que él estaba allí y yo sabía que allí tenía una obra, Picasso tenía una obra de hormigón, de las que estaba buscando. Y se enteró de quién la construyó, del teléfono, de quién la construyó, etcétera, etcétera, me lo mandó y yo llamé a Carl Nesjar. Carl Nesjar era un grabador y escultor noruego que vivía en Oslo. Y que fue el que hizo todas las esculturas de Picasso en hormigón natural betogrado. De ahí entré pues a saber que Erving Viskio era un arquitecto que empezó con un tipo de hormigón que luego trataba y a partir de ahí hicieron algún experimento. Picasso por casualidad lo vio, conoció ese trabajo a través de Carl Nesjar y como Picasso no era nada tonto y llevaba tiempo buscando la posibilidad de hacer obra pública para mostrarla a todo el mundo, regalarla a todo el mundo, y de alguna manera difundir su trabajo a los demás sin tener que pasar por galerías ni comprar ni tal... Bueno, ya hacía trabajos de ese tipo haciendo grabados y regalándolos a asociaciones de trabajadores. Pero la obra pública... el material de construcción no le convenía, porque en cerámica tenía el problema de los tamaños. Los hornos eran pequeños para hacer la obra grande que él quería. Después a la obra que él hacía le ponía grafismos **[25 min.]**. Entonces, claro, eso en hierro tampoco, porque se oxidaba, la pintura se caía, tampoco le... Y esto le dio la oportunidad de poder hacerlas.

Entonces, hubo una colaboración con este hombre, con Carl Nesjar y sobre todo eso pues quería trabajar. Y le escribí, le llamé y un buen día estaba subiendo por esta escalera, oigo el teléfono, subo corriendo y era este hombre, que estaba en París haciendo grabados y que, bueno, que estaba dispuesto a colaborar. Conseguí una invitación, por aquellos momentos yo ya me había emparejado y después casado con una chica norteamericana, que además de inglés, evidentemente, sabía algo de alemán y español. Y claro, nos fuimos juntos para allá a través de Dinamarca. Primero fuimos a Holanda, hice fotografías de las obras que había en Holanda, en Ámsterdam y en Rotterdam. Después en otro viaje fuimos a Dinamarca para entrar por Haster y Hersenburg porque habían dos obras más que había que documentar. Entonces la documentación de la obra de Picasso en colaboración con Carl Nesjar las fui haciendo yo con fotografías directas del sitio, conociendo pues la escala, la ubicación, el entorno, que generalmente sale la imagen de una obra y no se ve nada. Y de allí pasé a Estocolmo donde tenía un amigo y este amigo pues además de dejarnos su casa nos presentó al agregado cultural de la Casa de España en Estocolmo. Éste se enteró de que estaba con la investigación y tal y que me iba a Oslo y dijo... llamó al de Oslo para que me albergara el tiempo que estuviera en Oslo. Con lo cual, pues fue toda una aventura muy bonita. Tuve entrevistas con Carl Nesjar, evidentemente. Las entrevistas o eran en inglés, que él dominaba, o también en francés conmigo, que también nos aclaramos muy bien. Y con todo, esas cintas, esas grabaciones traducidas después fue con las que fui construyendo el puzzle de lo que es una tesis doctoral a la hora de no solo presentar con fotografía, sino el análisis de cada una de ellas. Y así fue la tesis doctoral. En ella tuve arquitectos, un catedrático, José Luis Ros Andreu, en el tribunal, y Román de la Calle y etcétera.

Docencia y exposiciones

Bueno, tras aquello, pues tras hacer el máster, el doctorado, estuve dando docencia. En la docencia pues ya pasé de ser profesor de Escuela universitaria a Titular de universidad por el doctorado y también por la oposición, tuve que hacer una oposición para ser titular. A partir de ahí me invitaron a colaborar en la facultad en varios másters de Arte e Historia. En todo ese periodo de la docencia he sido invitado a dar algunas conferencias sobre el tema del arte público e incluso de mi obra en varios centros de universidades, como son... he estado dos veces en el ISA, Instituto Superior de Arte de La Habana, en la escuela de San Alejandro también, en la Universidad Central de Caracas, en la Finisterre de Santiago de Chile, en la Católica de Santiago de Chile, en Tucumán, Argentina, donde dirigí una tesis de allí también, de una docente de allí... En fin, y también en algunos pueblos, algunos ayuntamientos y divulgación de, un poco pues lo que era el arte público y sobre todo cuál era mi obra.

Puedo decir que he dirigido alrededor de unas ocho tesis doctorales con la máxima calificación, que también he rechazado alguna porque no veía conveniente, que he participado en... No, es que es muy duro **[30 min.]**. Porque te viene alguien con toda la ilusión del mundo tal y tú ves que no puedes sacar punta de aquello, no puedes concretar cosas, no... Y tienes que decirle "mira, yo no puedo." Y ser doctor, bueno, pues siempre ha habido otro doctor que los ha cogido y los ha hecho doctores, pero a mí... yo si era con excelencia de trabajo y con esfuerzo y tal, yo intentaba hacer lo que pudiera porque sabéis vosotros muy bien que ser doctor y dirigir tesis doctorales, no te pagan nada, es una cuestión vocacional, de responsabilidad, de dedicación y de apoyo a quien tienes delante.

Y bueno, pues de todo eso también estuve dando clases en un par de lugares: en el Art Institute de Chicago, fui invitado como artista y estuve un mes y medio dando clases allí, a los graduate y undergraduate. Después estuve también en Austin, Texas, en la Universidad Central, departamento de historia del arte y escultura. Allí estuve... he estado en tres ocasiones por motivos diferentes, pero la primera fue también un intercambio docente, intercambios que propicié yo también como relación entre universidades.

Bueno, pues exposiciones. He tenido, como os he dicho antes, exposiciones, algunas colectivas, alguna individual, pero es un campo que no... que entre la docencia, la investigación, el trabajo haciendo arte público, invitaciones por aquí y por allá, vivir, tener pareja y demás, pues tenía una vida... bien. Plena y he estado bien.

Obra

Bueno, a partir de ahí, si queréis, os puedo hablar un poco de la obra.

Claro.

De algunas de las obras de arte público. Si hablamos de paisajismo muchas de ellas pueden considerarse como paisajismo, pero he ido clasificándolas un poco más por las variantes que podían tener.



Empezaré por una que la realicé en plena naturaleza. Una naturaleza completamente salvaje en un pueblecito de unos 50 habitantes en la costa de Isla de la Juventud en Cuba. El pueblecito se llama Cocodrilo, y ¿por qué elegí aquel lugar? Estaba invitado en un simposio internacional de escultura de mármol, talla en mármol, y me dieron la posibilidad de buscar y elegir un sitio donde enclavar la pieza. A partir de la cual siempre... si vas con alguna idea, he modificado en función del entorno donde iba a ir ubicado. Tanto de forma como de escala. Y en este caso cuando nos llevaron a todos de excursión a aquel pueblecito yo vi una formación rocosa que estaba muy pegada al mar y decidí ponerla allí. Porque aquello implicaba dos intervenciones, la primera con la que llevaba idea de actuar, que era a nivel conceptual modificar el mapa de la isla del tesoro, que era la Isla de la juventud. ¿Como qué?, como modificar el perímetro de la isla. Evidentemente a nivel conceptual, porque... aunque desde el espacio que nadie ve se puede ver algo. Es como un granito de nada. Pero a ese nivel la intervención era tallar en esa roca dando una entrada del mar dentro de ese espacio y colocar la pieza de mármol que tallaba, que iba pulida por la parte de arriba nada más, volviendo a repetir el agua dentro y encajada dentro de ese espacio.

Cuando llegué al pueblecito y elegí aquello, vi al pueblecito y dije, "esto no puede quedarse así". Porque aquello estaba todo rodeado de costa muy rocosa, con lo que llaman diente de perro, que es un coral que se convierte en muy agresivo por la erosión. Y claro, los niños intentaban bañarse, pero quien podía saber nadar, podía tirarse y luego trepar con una cierta edad **[35 min.]**. Entonces, yo pensé, "bueno, esa entrada que voy a hacer puede servir de piscina". Y la convertí en piscina. Lo pulido que iba a ir arriba, lo convertí en un tobogán. Y entonces, generé a ese espacio tres alturas para que la mamá

podiera estar sentada con un charquito de agua mojando al bebé, o los niños que podían tirarse por el tobogán que les cubriera por la cintura. Claro, eso era un plus añadido, bastante fuerte, a lo que era la talla de un bloque. Pues pedí otro bloque más y me lo concedieron porque no era un bloque cortado de cantera, era un bloque de desecho. Entonces no tuvieron problema en dármelo.

Y ese bloque de desecho lo subí al montículo que había, en el mismo lugar, creando una especie de lugar ritual donde por un lado conectaba con el mar la otra parte de la isla, porque está a 90 km de las zonas de canteras, metidos al Caribe, y bueno, era una comunión más de materiales de una parte a la isla y en otro, donde se insertaban. Mientras que un uno servía para bañarse la gente, los niños, el otro servía de referencia como hito a los barcos americanos que iban de cruceros a unos 200 metros o millas de la costa. Con un fondo muy verde en la isla, porque aquello, la mitad de la isla de la juventud es paraje natural protegido por la UNESCO, con lo cual tuve que hacer informes de impacto ambiental, de dónde iban los escombros, la roca donde me instalé era una roca de cocoa también, con lo cual a la hora de picar con barretas y tal... bueno, una historia muy larga. El caso es que he ido a visitarla un par de veces después y todavía hay alguno de los trabajadores con los que... total, que puedo decir que soy uno de los primeros extranjeros que en la Revolución cubana pagó a sus trabajadores, porque estaba prohibido contratar por un extranjero a los cubanos, estaba prohibido. Pero claro, la asociación estaba previsto para unas cosas, pero no para otras. Y no tuvieron más remedio que como estaba además allá apartado, pues hacerlo. El caso es que vino la delegada cultural de La Habana, vino [Rita Longa](#) también —que es que murió hace poco, relativamente poco tiempo, que es una escultora de la Revolución, antigua, mayor—, a ver aquello. Porque aquello era un poco insólito. De hecho, los títulos que salían en periódicos y tal, en el *Granma*, eran “la piscina de Cocodrilo”, ya no era la escultura, era la piscina de Cocodrilo como título. El caso es que se pudo hacer, yo contraté a siete personas, siete hombres y una mujer. Cada día había que vaciar con cubos el lugar que excavábamos, porque se llenaba de agua. O bien por las olas o bien por la filtración a través de la cocoa, de agua de la mar, para poder seguir ahondando en lo que era el relieve de fondo. Llegó el día de llevar con una rastra y una grúa llevar las piezas allí de mármol que venían de 90 km atrás. Llegamos, las colocamos, bueno, hubieron incidentes, una expectación evidentemente de toda la población local. Y bueno, ésa fue una obra muy divertida.

Una aventura, ¿no?

Sí, como todas, cada una ha tenido...

Rostridades, Paseo de Manzanares, Sucre, Venezuela, 1996

Hice una pieza también en Venezuela. Después de haber dado clases y conferencias en la Universidad Central de Caracas me invitaron a participar en un simposio y ese simposio nos llevó a Cumaná, al estado de Sucre. No, Cumaná... Ya, se me van. Bueno, el caso es que allá en Cumaná pues en el río Manzanares había donde se estaban trabajando y instalando las obras que cada uno de los escultores internacionales íbamos haciendo. Yo como era tan poco tiempo y yo quería hacer algo en concreto **[40 min.]**, estuve como tres veces en Venezuela, trabajé en el estudio de [Alberto Cavaliere](#), también escultor y los dos aprendimos cosas el uno del otro, como es evidente. Él participó también en el simposio y yo me llevé parte de la obra ya hecha desde su estudio. Con un camión a 200 km la llevé. Entonces, una primera fase de instalación y las llamaba Rostridades porque en aquella



época estaba trabajando con la temática de la contaminación. Tanto de la tierra como de la atmósfera, contaminación visual, química, etcétera. Y era una obra en la que planteaba un plano situado a la altura del de los ojos del posible espectador en la que podía ver la superficie, pero desde lejos ver también las consecuencias de lo que había en la superficie, que era una serie de patas donde se apoyaba la pieza. Eran tres toneladas de hormigón, con su estructura de hierro evidentemente, y unos elementos de 5, 4 o 5 metros que levantaban a partir de ahí. Entonces, hablaba de rostridades porque, por un lado, si mirabas la superficie, esos elementos verticales captaban la atención de otros elementos verticales que había en el entorno. Y visualmente se subían encima de la escultura. Mientras que las patas simplemente estaban a la altura tuya y podías ver como ángulos de hierro cortados en

bisel eran agresiones... Bueno, pues yo no pensé en ello, pero de alguna manera sí pensé que esos elementos verticales soportando a tanto peso podían bailar si alguien los empujaba y tal. Con lo cual, para que no colapsaran, yo hice una especie de unión por bajo, soldadas, unas estructuras de hierro con 3 cm de hormigón para que no se viera. Casualmente al mes hubo un terremoto muy fuerte, algunas de las piezas de los demás se cayeron, algún edificio se cayó, pero ésta se ve que bailó bien y se quedó en el sitio, no cayó.

S/T, Santiago de Chile, Chile, 2006

Sí, no, es que tuve otra en Santiago, en Santiago de Chile. Allí fui invitado por una galería al Parque Empresarial de Huechuraba, que hacía cada dos años bienales de escultura. Entonces, me invitaron porque ese año tocaba con el hormigón. Casualmente un amigo cubano que pertenecía al CODEMA Nacional fue de visita por la facultad. Nos conocimos, vio lo que hacía en el laboratorio allí, que... ésa es otra, luego os hablo un poco de la asignatura que va relacionada con esto público. Él vio qué estaba haciendo con hormigón y dijo, "bueno, pues yo he participado en este certamen en Santiago hace dos años y ahora está de hormigón. Llama a este teléfono y muestra tu idea". Y llamé, presenté mi idea a través de internet, me eligieron y allí que me fui, allí que me fui a realizarla.

Fue una escultura de este tipo, que luego veréis en las imágenes, donde el tiempo preveía una serie de fases que había que analizar muy bien para poder llegar al final el último día y poner... haberla terminado **[45 min.]**. El hormigón tiene unos tiempos de fraguado, con lo cual necesitas que los encofrados estén preparados para que después del tiempo tal, para que los encofradores estén no sé cuántos tienes que hacer tal en la estructura



metálica, la armadura que debe llevar dentro, el anclaje donde tiene que ir tiene que estar previo para que la cimentación esté cuajada antes de colocar el resto... Es decir, que tenía esa dificultad. Lo demás era normal, es decir, un encofrado... Siempre he tenido a la hora, hablando de encofrados, siempre he tenido a mi gran amigo Boro Borchá Vila, que fue profesor de la escuela de arquitectura de aquí de la Politécnica de Valencia. Además de aparejador era arquitecto y daba la clase de estructuras. Yo aprendí mucho con él **[45 min.]**. Y de hecho él me ha asesorado, siempre que he tenido una pieza fuera me ha asesorado dónde y cómo, de qué manera debo poner el hierro para que no se me caigan. Hemos colaborado también, volviendo un poco a la docencia, colaboramos en varias ocasiones, varios años. Yo daba alguna clase de arte y arquitectura en su asignatura y él venía a mi asignatura de Espacios públicos y construcción de estructuras, por qué las cosas no se caen: cálculo de compresión, tracción... conceptos que ellos los tienen muy dominados, pero que en Bellas Artes nadie daba. Claro, tú elaborabas una cosa y si se te caía, pues le ponías una pata más y ya estaba. Pero no era eso, no era una cuestión de colocar una pata que tú no querías, saber cómo podías hacer lo que querías sin que se te cayera. Y bueno, tuvimos colaboraciones, varias colaboraciones así.

Homenaje a la Libertad de Expresión, Albacete, España, 1980

Esto fue en Venezuela. Bueno, la Libertad de Expresión en Albacete, titulada así, fue en 1980... Bueno, esto que os he dicho antes de Rostridades fue en 1996. El paisajismo de la escultura de Cocodrilo fue en el 96 también, mismo año.

Y esto de urbanismo fue en 1980, fue la primera que hice el mismo año que terminé la carrera de Bellas Artes. Presenté a concurso en Albacete, sobre el parque de entrada a Albacete, una escultura y me la premiaron. El premio era la ejecución material de la escultura. Claro, yo no había trabajado con hormigón más que ayudando a mi padre a hacer el chalet o cualquier arreglo de tal, no tenía mucha idea. Y fue ahí donde conocí a

Boro Borchá, porque fui a pedirle ayuda. Él estaba de responsable en aquel momento del Colegio de Arquitectos a nivel de cultura. Me fue fácil localizarle porque siempre ha sido muy abierto con todo el mundo, una persona increíble. Bueno, pues resulta que también dentro de esta aventura pues había que hacer un encofrado que soportara todo ese volumen y cómo hacer la forma. Y tuve la suerte de contar con un primo mío que había venido de trabajar muchos años en Francia como jefe de obras, e incluso en África con esta empresa tal. Sabía mucho de encofrados y se dedicaba al tema.



Total, que en el estudio que tengo aquí, allí empezamos a hacer el cajón dentro del cual se quedaba la forma y así lo llevamos con un camión, lo llevé allí, lo instalé encima de la plataforma que había pedido y ahí se construyó el tema de la armadura, se colocó la pieza... Tiene una anécdota, porque claro, la forma que tenía no había... no era posible hacer una armadura previa y luego meterle encofrado. Entonces tuvo que entrar el ferralla, el que trabajaba con el hierro, tuvo que entrar dentro del cajón y armarla allí. El problema es que casi se descuida y no puede salir de allí. Se quedó encerrado en sus propios hierros, tuvo que abrirse hueco y salir como pudo. Bueno, esto como anécdota. Es que siempre... estas cosas que son públicas de un carácter más grande, siempre donde intervienen más personas pasan historias. Y mientras no sean de desgracia, todo es divertido.

Después de que hice la escultura en Albacete, que tiene 4 metros de altura, esta hablaba... fue la primera que hice y a nivel simbólico lo que hablaba era, por mi época un poco ya más beligerante, más concienciada con el tema político, sobre la libertad de expresión. Entonces, para mí la libertad de expresión es la libertad que tiene la naturaleza de emerger de la tierra allá donde se le da propicia una simiente en crecer. Y partí de ahí y bueno y no va a ser un árbol. Y qué, pues me fijé en la Victoria de Samotracia, porque me causó mucha impresión, además por su historia, me causó mucha impresión en la escalinata del Louvre cuando la vi. Y nada, hago una simplificación de la Victoria de Samotracia emergiendo, ¿dónde?, en cualquier ciudad **[50 min.]**. Entonces, ese elemento

que sobresalía de la tierra en vez de ser peana, era una calle adoquinada que levantaba y rompía la calle y salía la Victoria de Samotracia. Bueno, pues eso fue lo que hice. Eso fue lo que hice. La colocaron los adoquines y tal y allí se quedó. Como escultura que se titula “la Libertad de Expresión” se hicieron varias y la única que la gente pintaba era la mía. Hacer sus grafitos, “amo a Patricia y tal y tal”. Cada x tiempo el ayuntamiento la limpiaba. Pero bueno, de alguna manera me lo tomo así en plan... Porque en general no está muy claro eso de que vaya la gente poniendo esas cosas tan vulgares. Porque si al menos fueran con intención de expresión de verdad. Bueno, el caso es que se puede decir que era urbanismo-escultura en 1980, la primera que hice pública.

Homenaje a los balseros, Guardalavaca, Holguín, Cuba, 1994



La de Guardalavaca es una escultura, la primera que hice en Cuba, antes que la Isla de la Juventud. Éste era también un simposio donde estaban invitados dos argentinos, un colombiano, un holandés y yo como extranjeros, y seis escultores cubanos. El emplazamiento elegido era dentro de una Bienal de La Habana, pero en Holguín, que está como en la parte oriental de Cuba, en la costa atlántica. Y allí a unos 30 km de Holguín, capital-ciudad, está un centro de recreo turístico que se llama Guardalavaca. Y pues de alguna manera para mejorar un poco a nivel cultural el ambiente en la zona turística, pues nos invitaron a hacer allí esculturas.

Yo recuerdo que fui de los últimos que llegó, pero no fui el último, fuimos dos últimos. Nos encontramos en La Habana al día siguiente de haber llegado, me

encontré con un colombiano, no es el Botero que conoce todo el mundo, pero era Botero también, que tenía como característica asustarse igual como yo [risas]. Quiero decirte que nos llevó un bimotor desde La Habana a Holguín e hizo una bajada tipo picado, Stuka... Y claro, sin ventanilla por donde mirar, asientos de loneta, pues casi que nos cogimos de la mano, es decir, “ya se acabó”. Bueno, se estableció una buena amistad con el tiempo y él eligió, ya habían elegido los demás espacios, dirigidos por un arquitecto Augusto Rivero, paisajista cubano, arquitecto que ha dado muchos másteres, incluso lo invité aquí en la universidad también, sobre el tema de la escultura pública en espacios naturales y arquitectónicamente contruidos.

Él eligió una zona de costa, arriba de un montículo de piedra, y yo elegí la entrada, una de las entradas del complejo turístico donde había a nivel de construcción habían construido la salida del área turística y la entrada a través de un puente. La salida la habían rellenado con tierra y piedra machaca de ésta... para hacer la salida, porque había un hueco natural enorme allí. Y yo sin pensármelo mucho, como llevaba un poco la idea de hacer en un hueco unas historias, “pues yo me quedo en este hueco”. El arquitecto no

me conocía, yo no lo conocía él, Augusto Rivero. Yo era relativamente joven, y claro, yo comprendo que sus reticencias y sus reservas eran justificadas. Pero yo he sido muy inconsciente a ese nivel casi siempre. He metido la cabeza y luego he resuelto. Me haya costado lo que me haya costado. Como lo que os he contado antes de Cumaná, que tuve que ir tres veces a Venezuela para poderlo realizar.

En este caso, Guardalavaca, el espacio era muy grande, eran como 70 metros de profundidad por 40 de ancho por 6 de profundidad **[55 min.]**. Y yo lo que planteé allí era una especie de espacio donde la gente pudiera entrar y evadirse de lo que le rodeaba. De ahí pasó a tener que dar forma, la forma que el hueco tenía. Pero, aun así, el equipo de trabajadores que me dieron, eran tres trabajadores para ayudarme, pero a cada uno de los escultores nos correspondían tres. Acabé con todos ellos conmigo porque no había madera para hacer los encofrados con hormigón. Así que me los apropié temporalmente. Con eso dimos la forma más perfecta al hueco que había elegido, hicimos los agujeros donde iban a ir las cimentaciones de las columnas, pero como no había madera para hacer las columnas de hormigón, cambié. En vez de columnas de hormigón las cogí de fibrocemento de unas tuberías que había en la zona de suministros industriales para construir hoteles, conducciones de agua a presión. Eran de fibrocemento, digo “pues... de éstas, tantas” y las coloqué. Las coloqué con una armadura por dentro, la empalmé con otra armadura por arriba y las uní en un segundo viaje porque no me dio tiempo a terminar. Y las uní por arriba. El caso es que estas piezas venían 6 metros para arriba y otros 6 metros, que son 12 metros de diferencia entre la primera y lo último. Más esos 70 metros, que no los construí todos, construí la mitad y la otra mitad le di forma a la tierra que con el césped iba a terminar de construir. Con lo cual era un receptáculo espacial donde la gente podía entrar por el césped, tumbarse en el césped, mirar, y claro, a 6 metros tú no veías los coches de entrada y salida de la urbanización. Solo veías a la gente que paseaba por el borde. ¿Qué es lo que veías entonces? Veías la unión de las columnas éstas. Pero estas columnas arriba eran paralelas, después fueron bailando hasta las últimas, con lo cual los enlaces también eran bailando. Sin embargo, la gente como es habitual en cualquier escultura pública más abstracta, pues le puso título, y la tituló *El barco*. Entonces, era una época en que hacía 3 años o por ahí había entrado el periodo especial y mucha gente se estaba yendo de Cuba con balsas, como podía arriesgando la vida.

La crisis aquella de los balseros.

Sí, exactamente. Entonces, de alguna manera, solapadamente, fue un homenaje a los balseros, porque la forma que tenía, el hueco y la forma final, era de un barco donde los mástiles salían y además estaba orientado justamente hacia Miami. Pero claro, yo todo esto no lo dije, a pesar de que para mí Cuba es mi segundo país, mi segunda nación de corazón. Bueno, ahí se terminó la obra, tuve que volver a terminar la parte de unión de la de arriba. Y bien. Eso es Guardalavaca.

Para las Islas, Carlet, Valencia, España, 1997

Después aquí el Ministerio de Obras Públicas de Valencia me encargó, el MOPU me encargó en Carlet, una obra que estaba haciendo, me encargó una escultura. Hice... bueno, lo de Guardalavaca era el 94. En el 97 estaba en Carlet haciendo una obra que titulé *Para las Islas*, donde representaba islas, en realidad cuatro islas, pero una estaba partida en dos con un canal que se había hecho artificialmente y unos puentes artificiales. En las otras siempre había agresiones al espacio natural, como eran diques,



puertos, carreteras, y todo eso desde lejos no se veía, porque estaba debajo del puente de Carlet en el paseo de gente. Pero cuando te acercas, en realidad lo que estaba hablando era lo mismo que en el periodo *Rostridades* sobre la contaminación de la naturaleza y de los espacios. Lo representé así en Carlet [60 min.].

Paisajes de Sueca, Valencia, España, 1999

Luego a partir del trabajo en la Isla de la Juventud, dos de los participantes cubanos fueron alumnos de [Enrique Moret Astruells](#), que fue un hijo de Sueca, capitán del ejército y también artista titulado por la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Tuvo que huir de España tras la Guerra Civil, fue a México y de allí saltó directamente al poco tiempo a Cuba. Formó parte de la... no de la lucha, pero sí de la construcción de la revolución del tema de las artes en Cuba. Fue uno de los que patrocinó el Instituto Superior de Arte de La Habana, la escuela Salvador Alejandro y creo escuela acerca del arte público. Entonces, para homenajear a Moret Astruells, el ayuntamiento que era en aquel momento del PSOE se le ocurrió que podíamos hacer algo, estas personas a través de los familiares que viven en Valencia y algún hijo de Enrique Moret Astruells, que era diplomático en la UNESCO... no, de la FAO, aquí en Italia, como hacía viajes y tal, pues esa fue un poco la unión de "mi padre fue tal e hizo...", pues vamos a hacer el homenaje, que era una calle, en la que vino a inaugurar, la calle de Enrique Moret, y luego se patrocinó por parte de este ayuntamiento una actuación escultórica, ya que era escultor. Se lo dijeron a estos alumnos de Enrique, que fueron alumnos de él. Y yo los conocí... un poco el rocambolesco mundo éste de las de las coincidencias, nos conocimos allí y me dijeron, "apúntate, y así somos de allá y de aquí, como fue él también". Y me apunté a la película aquella. Entonces fueron tres escultores cubanos, otro que venía de Santiago que también fue alumno y yo, los cuatro quienes durante un mes estuvimos en un habitáculo, bueno, en una casa, dilucidando qué hacer. Y yo previamente ya les había oteado los posibles lugares y comentado los pros y los contras de los lugares. Como ninguno... excepto uno de ellos, más mayor, tenía una idea que era más bien ligada a la figuración y a la época de la revolución, de José

Martí, y quería hacer pues un busto de Enrique Moret Astruells, en medio de una placita pequeña en el pueblo. Los otros tres siempre estábamos muy de acuerdo con eso. Y elegimos una rotonda, que está de Sueca a Les Palmeres, una rotonda de 60 metros de diámetro donde representar el paisaje de Sueca por aquello de vincularlo a la naturaleza y



una vez vinculada a la naturaleza cómo representarla.

Porque claro, la naturaleza de Sueca y el paisaje de Sueca básicamente son los campos, los campos de arroz. Y también la idea de cómo el arroz hace circular el agua dentro de sí, despacito, y después los canales que hay que salta el agua de una parte a otra para que siga fluyendo hasta que llega a la Albufera. Y por otro lado las casitas de aperos de labranza, de cuando te llegas a ver ese paisaje. Entonces, ese paisaje son casitas que unas por más proximidad, otras por más lejanía, se mueven cuando vas en coche. Hay un juego de movimiento de arquitecturas. Y luego está el movimiento del territorio. Entonces, la rotonda hicimos que se inclinara, un plano inclinado donde discurrieran todos estos elementos, y los elementos conforme ibas con el coche también, los ibas viendo cómo se iban en movimiento, aunque estaban fijos, los veías en movimiento. Nos faltaba el río de donde salía el agua. Entonces hicimos el río Xúquer, un elemento vertical, el plano y las piletas donde iba el agua con las casitas. Y la Albufera, y un tramo que era pues donde se encharcaba el agua, el mirador de la Albufera y el lugar por donde se salía el agua que venía, que sacábamos de un pozo, que luego se tuvo que cambiar porque venía demasiado virgen y salían musgos y hongos por todas partes **[65 min.]**. Bueno, pues eso fue la aventura de Sueca.

En todo el periodo de construcción parte de ella estuvimos aquí, estuvieron aquí, y otra parte lo que era más parte de obra civil, como el plano, las conducciones de agua, los accesos, etcétera, etcétera, lo hizo una empresa, una empresa que tuvo que pujar a la

baja porque no había modo de hacer aquello con el dinero que daban, así que fue Ocide que era la empresa en la que trabajaba Enrique, que era sobrino de Enrique Moret Astruells. Entonces, las complicidades y tal, bueno. Y se hizo, se hizo el trabajo. Como toda la obra pública, estaba tratada por el tiempo, la climatología y tal, pero también por la gente. Y allí un poco por el abandono, el abandono de no limpiarla, no cuidarla bien y tal. Sin embargo, es una obra que está patrimoniada como Bien de Relevancia Local. Tanto por la parte arquitectónica como por la parte artística. Y está aprobada, esa calificación, está aprobada por el Ayuntamiento de Sueca. El pleno del Ayuntamiento de Sueca, con lo cual estaban comprometidos o están comprometidos a cuidarla. Pero a mí me sabe mal ir allí a regañarles y decirles, "oye, que esto está patrimoniado." Porque llamé una vez por teléfono y la concejala de Cultura no sabía que era una obra patrimoniada. Imagínate. Es que claro, se cambian cada 4 años y meten a quien meten y no saben nada.

Bueno, ya os he hablado de Guardalavaca, con esta escultura que finalmente pues era barco; Carlet, "Para las islas"; Sueca en 1999 y la de Chile fue en 2006. Esta obra de Chile es la primera que de alguna manera se acercaba a mi periodo actual. Sin embargo, la temática era diferente, aunque la representaba a nivel simbólico con elementos geométricos y demás, en aquel momento estaba hablando de los muros. De los muros que separan las sociedades, los muros que separan los países, muros que son visibles y otros que no, como los que separan las familias, hasta el muro que tienes de una propiedad a otra, que pones para... Porque pensaba que viniendo del periodo de protección de la naturaleza, la parcelación del territorio es de alguna manera una contaminación. Esa apropiación está sujeta a transformación sí o sí. Entonces, desde esa parcela hasta las parcelas construidas por guerras o las parcelas económicas, los muros económicos que separan... de eso es de lo que hablaba.

Entonces, ahí planteaba una serie de muros en los que de una parte había unos, muertos en ambas partes, porque siempre un muro genera violencia, la violencia muertos, pero también protesta, y de ambas partes protestan también. Entonces, con elementos de estos geométricos, depende de cómo los muevo y los pongo voy hablando desde la muerte, que quieren hablar con el otro del otro lado. Y de esa de esa historia nació la construcción de lo de Chile.

Centro Educativo Medioambiental, Murcia, España, 1998-2001

Después tuve en el periodo que estaba de intercambio de estudios en Austin, Texas, me surgió un trabajo aquí en el que me incorporó mi amigo Boro Borchia, como os he dicho, con un arquitecto que trabajaba mucho con domótica y cosas de este tipo del medio ambiente, energías alternativas y demás, en el tema de su arquitectura.

Y en Murcia se hizo un centro educativo medioambiental en el que CEMACAM, Caja de Ahorros del Mediterráneo que desapareció poco después, se hizo un centro educativo medioambiental que constaba de una serie de dormitorios, aularios de presentación de proyectos, información, obra y tal, una casa para los profesores que iban a estar allí y un salón comedor [70 min.]. Todo esto teóricamente bajo tierra. Excepto algunas aberturas que se dejaban en la tierra para... Bueno, allí propuse, bueno, diseñé muchas de las cosas las diseñaba en Austin, las enviaba por correo y eran aceptadas o modificadas en función de las funciones que iban a tener. Así es que, bueno, pues cuando llegué aquí empecé con la labor, la elaboración del proyecto básico de cada una de las intervenciones. Algunas se pudieron hacer y otras no, incluso en arquitectura, porque el presupuesto de alguna manera no llegó. Entonces cortaron habitaciones para estudiantes, cortaron y



cortaron partes de las intervenciones. Aun así, allí hice dos cascadas que caían en la parte más profunda de la intervención, donde todas sus paredes en el fondo en la parte baja eran relieves, que hice 2.200 metros cuadrados de relieves en hormigón. 2.200, pero esto empecé en el 98 y acabé en 2001. En colaboración con seis alumnos que llevaba de colaboración. Sí, la técnica, la estrategia era, en la construcción propia del edificio, los muros que se iban a hacer el vertido se hacían de tramos de 6 metros en 6 metros. Y yo

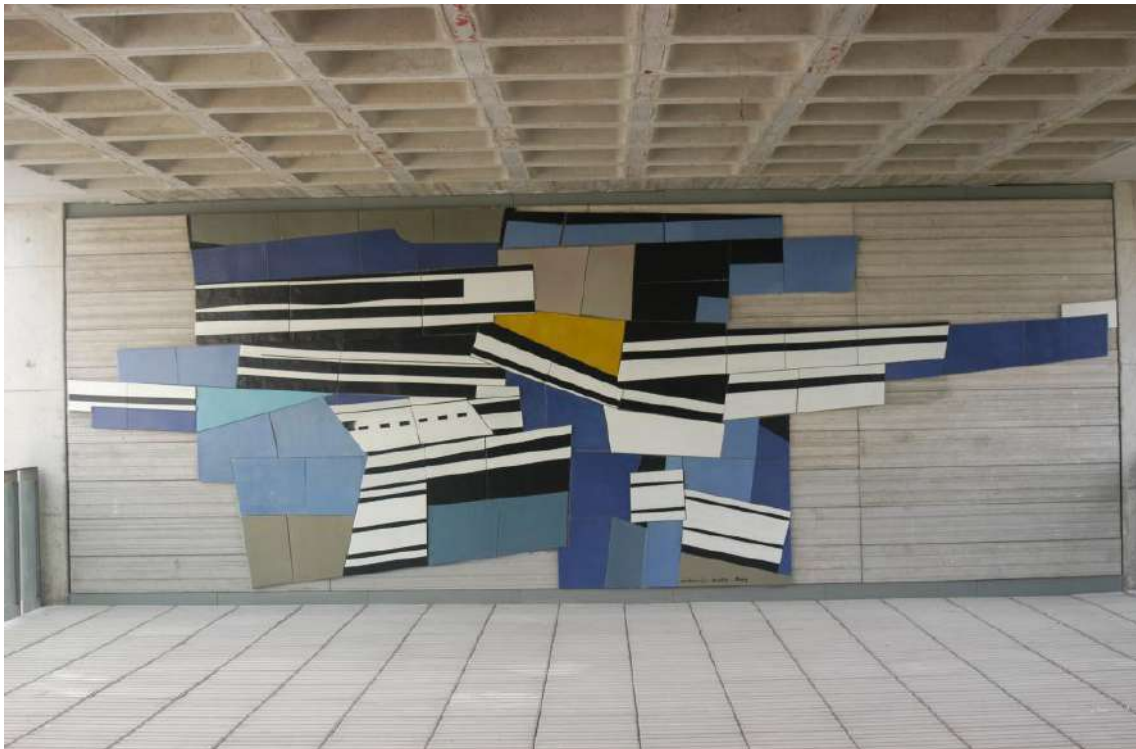


trabajaba contrarrelieves, o sea, relieves a la inversa, dentro de una serie de paneles que llegaba allí, colocaba en el encofrado antes que pusieran el hierro y cerraran. Y así por paños iban haciéndose todos los relieves, en verticales, horizontales, etcétera, etcétera.

También hice unos relieves en el fondo del de la piscina o lago que iba en la parte de abajo, con capas sobre capas para hacer unas islas. Islas que se iban a ver desde la parte superior del edificio en el fondo. Islas que su disposición y la emergencia de los elementos que sobresalían por los 30 centímetros de agua que llevaba, pues sobresalían como unos 10 centímetros más de hormigón con un recipiente con tierra donde se iban a poner, elección del arquitecto, unos cactus verticales que en el solsticio de verano, que pasamos el otro día,

no hubiera sombra alguna de ninguno de ellos. Su aportación así artística. Otra aportación que me fastidió mucho en aquel trabajo, que hacía por primera vez con él — luego colaboré con él en más cosas, que no figurarán aquí, pero bueno—, tuvo que pintar de blanco, con lo cual a mí todas los trabajos de texturas, brillos del hormigón con el elemento que había dejado para que se produjera, todo eso se perdió. Se borró con blanco de... Pero bueno, hice un trabajo durante muchos años. Los alumnos con los que colaboré, con los que contraté en la facultad, eran, por supuesto,...tenían un contrato, un contrato estipulado por la propia universidad con un coste económico determinado por cada uno de su profesión, etcétera, etcétera. Aun así, yo me los llevé a un certamen internacional de cerámica a Santiago de Cuba. Me los llevé a Cuba. Algunos no habían montado nunca en avión [risas]. Sí. Con lo cual fue muy divertido, fue muy divertido. Vinieron ellos, los seis, y junto a algún alumno más que dirigí las tesis de ellos, mi pareja de aquel momento, fuimos un grupito de nueve al final. Y bueno, la idea es que hicimos un trabajo entre todos, consensuado entre todos, hablando un poco de la isla, de la isla que era Cuba y que en la isla pasaban cosas. Entonces, el planeamiento de la isla a nivel de estructura y tal, como lienzo donde expresar cada una de sus intervenciones, eso fue mi aportación y la aportación de ellos a la construcción de ese lienzo que eran dos placas de barro unidas por tabiques **[75 min.]**, para que hicieran un cuerpo sólido a la hora de cocerlo por partes y poderlo montar como un mosaico en una en la estación de allí de Santiago, estación de trenes. La cosa es que cada uno de ellos hizo su intervención encima de ese plano del territorio. Hicieron pequeños relieves, pequeñas casitas, no sé cuántos, tal, recrearon para lo que habían visto de Cuba y veían de Cuba. Hicimos una visita, aprovechando que era el tiempo de secado del barro, a Guardalavaca, a ver la escultura que había hecho allí y, bueno, pues... ahora la pieza...

Mural, Universidad Politécnica de Valencia, España, 2010



Hay piezas como en el Politécnico, que he hecho yo y no son más, pero que me he encargado yo de ejecutarlas en el campus de obras del Politécnico, y hay otra que sí que

participaba en ella como coautor, que es en la Casa del Alumno, en el segundo piso, un mural que hicimos entre Michavila, Mestre -el ceramista-, Rotz, que era de arquitectura, y yo, los cuatro hicimos el mural que está ahí puesto.

2238, Cementerio Municipal de Paterna, 2020

Como para señalar en el cementerio municipal de Paterna, 5 años atrás, justo antes de que empezara la pandemia, se pusieron en contacto conmigo la presidenta de la Asociación de familiares fusilados en Paterna, y me preguntó si me implicaría y quisiera hacer algún diseño para... donde albergar a todos los que estaban exhumando. Como siempre yo no dimensioné el tamaño hasta que no me encontré con el tamaño. Y claro, 2.238 personas fusiladas es mucho tamaño. Y mucho espacio, y una obra que no puede ser simplemente una obra escultórica. Tiene que cumplir también una misión civil que es la de albergar cada uno de esos cuerpos. Afortunadamente... lo digo porque si no habría alterado las proporciones del espacio que se intervino. Digo afortunadamente porque algunos de ellos, una vez extraídos e identificados, se les ha ido *donando* a los familiares para que se los llevaran a sus pueblos. Hay otros que aun habiendo sido identificados, los familiares quieren que esté en Valencia con los demás compañeros que todavía no han sido identificados, alrededor de un 65, 70% no identificados. Claro, eso suponía que de 2.238 pues calculamos que al menos 1.600 podrían quedarse en Valencia. Y en función de esa cifra aproximada, aproximadamente porque todavía se siguen exhumando, elaboramos este presupuesto de posibilidades de tamaño y demás. Con eso, una vez iba haciendo proyectos de posibilidades escultóricas, iba consultando con los familiares y los familiares más que decirme si les gustaba o no, que a ellos les podía gustar o no, daba igual. Daba igual porque el objetivo no era ése, el objetivo era encontrar algo en la que ellos se pudieran ver, ver que sus familiares podían estar ahí. Y era algo tan sencillo como un tema de la escala, escala que pudieran tocar o ver, con lo cual la negación a que fueran vueltos a enterrar bajo tierra. Como había pasado en alguna ocasión, que está allí como memoria, de algunos que han sido exhumados y que han vuelto a meter bajo tierra. Y, por otro lado, además de la escala que venía dada por esa relación, pues también que estaba en la intemperie, también que se pudieran ver unos a otros... Quiero decir, que no cabía la posibilidad de hacer una espiral donde nadie se veía con nadie o... **[80 min.]**.

Así es que de ahí surgió... y sobre todo surgió de la primera vez que estuve en el cementerio antes de todo esto, que nada más entrar por una puerta lateral me encontré con un espacio. Me enamoré de ese espacio como suele pasar siempre. Y sobre esas dimensiones del espacio empecé a elucubrar posibilidades. Mientras elucubraba estas posibilidades me di cuenta de que yo solo no podía hacer aquello. Era demasiado complejo, como algo más que escultórico. Entonces, un amigo con el que había trabajado un proyecto para Changchun, en China, que no me eligieron para ir a hacer nada allí, era demasiado político... Sí. Y formó parte de... quiso formar parte de este grupo interdisciplinar, ya que él es entre diseño, arquitectura y ordenadores; y, por otro lado, pues al cabo de un poco más de tiempo nos hizo falta que hubiera un arquitecto, porque él y yo éramos jubilados y no podíamos presentar aquello a ningún sitio [risas]. No podíamos firmar, como aquel que dice, un proyecto público. Así que cogimos a un arquitecto, amigo de él, yo lo conocí y ahora somos amigos los tres. Y con esas premisas elaboramos el proyecto básico que se presentaría pues al cabo de qué... de año y medio o así se presentó. La Conselleria de Bienestar Social y Memoria Histórica y tal y Patrimonio, y bueno, pues lo aceptaron. Hubo algunos... sabíamos de juegos internos, para que arquitectos municipales pues ejecutaran, o se apropiaran de... y los familiares que lo



tenían más claro dijeron que no, que los que teníamos que hacer aquello y figurar éramos nosotros, que para eso lo habíamos hecho. Porque es que además no presentamos solo el memorial, presentamos un proyecto de cuatro fases.

Estas cuatro fases era: el memorial, por supuesto; también la zona donde están las fosas, como recuperación para una memoria histórica; el “Camino de la sangre”, por donde venían, porque por parte de los fascistas fue algo singular, no lo hicieron a escondidas, no, los asesinaban y los traían por dentro de Paterna dejando reguero de sangre para advertir a la gente. Claro, y todo eso hasta 1956, 30 años asesinando gente, pues bueno, marcó mucho a la población. Y además de eso, estaba el muro de España, lo que se llama el Terror, que era donde los ejecutaban. Que estando cerca del cementerio a unos 80-90 metros era donde los fusilaban, que era parte del campo de tiro del campamento militar que había al lado. Entonces presentamos un proyecto para tratar en un sitio: el camino de la sangre... los cuatro. Ahora estamos por el primero y no tan solo el primero, sino que estamos el primero la primera fase. Falta la segunda y la tercera fase del primero, que consta de ejecución de esta escultura que va a ser albergado, pero también de toda la gráfica que tiene que ir marcando el número y nombres de quienes pueden estar allí para ser identificados por parte de los familiares, un panel grande donde al fondo del todo se va a sentar o al principio del todo, donde se va a sentar la gente y los paneles de los que están y de los que no están, los nombres de todos. A una altura que sea legible, porque hasta ahora sí que hay hechos, pero están ilegibles en el cementerio. Un sitio que fuera legible. Y también pues poner todo lo que es, todo lo que diseñamos de un espacio, dentro de la propia arquitectura del memorial, un espacio para memoria histórica: un espacio museístico donde podrán entrar, se podrán ver restos, comentarios, imágenes... para que el que vaya allí sepa qué es aquello.

La representación finalmente a nivel de lenguaje es una representación lo más sencilla posible, que entrara de un primer golpe en la vista y eso significaba pues un espacio muy abierto donde todos se miraban unos a otros **[85 min.]**, donde el blanco -en contraste con los cipreses que rodeaban el espacio- hiciera mucha potencia, y que como salida de toda esa visión estuviera al cielo... nuestro cielo azul. Entonces la lectura era ésa. Propiciar un espacio de paz, de tranquilidad, nada violento, nada... Lo único que hay de exaltación de alguna manera es algo muy sutil, que la gente no se dará cuenta porque irá visitarlo en un momento determinado, pero cada una de las lápidas, cada uno de los nichos va a estar con un relieve, y ese relieve va a cambiar en función del transcurso del día y de la luz y de la época va a tener vibraciones de luz y sombra en esas superficies y va a ir cambiando con lo cual sí que hay un diálogo entre ellos, un diálogo visual. Algo que si no te lo explicas no te darás cuenta porque vas a ir en un momento determinado del día y vas a ver sol y sombra.



Ésta es la pieza que falta para el memorial, para terminar el memorial. Es ésta. Ésta es donde... llegué a un acuerdo con los familiares porque lo que no quería de alguna manera, ni yo ni los compañeros que trabajamos en equipo interdisciplinar, Vicente y Paco, no queríamos que todo lo que habíamos esforzado por limpiar el espacio, porque quedar un espacio prístino, un espacio limpio, abierto, claro... que se llenase en cada lápida de florecitas y de cada uno sí y uno no, porque en

realidad responde todo a que todos fueron republicanos, todos fueron asesinados tras la guerra civil y también porque respondía a que muchos de ellos no van a ser identificados nunca, porque ha pasado demasiado tiempo. Otros porque el ADN no era bueno, otros porque muchos familiares no han hecho el análisis para ser identificados, y bastantes de los identificados se los han llevado las familias, se los han llevado a sus casas. Y los que quedan allí, porque la voluntad de la familia es que se queden con los compañeros, no va a ser la mayoría, entonces para que haya cuatro flores por aquí y el resto nada, pues les propuse hacer un elemento central que hablase pues un poco de la caída de los cuerpos, con esa composición, ese movimiento, y donde se hiciera un lugar de ofrenda floral tanto en el día de la República como cualquier otro día que quieran los familiares ir a ponerlo. Bueno, luego os enseñé el memorial como parte final del trabajo. Que conviene que mucha gente aquí del barrio lo sepa. De hecho ya he hecho alguna excursión con gente del barrio que me lo ha pedido. “Vamos a ir, vamos a ir...”. Y nos fuimos con la aventura de ir de ir en metro, autobús [risas]. Bueno, una historia. Todos muy mayores como yo, o más mayores que yo. Un día caluroso, bueno, fue una risa, una risa total.