

UNIVERSIDAD DE MURCIA

LA MONTAÑA AZUL DE CABEZO DE TORRES Y SU RECONOCIMIENTO COMO OBRA DE ARTE

Trabajo final del Máster de producción y gestión artística 2009-2010
presentado por JUAN MANUEL MUÑOZ REINÓN

Dirigido por el Doctor
D. Esteban Campuzano.

Máster de producción y gestión artística
Facultad de Bellas Artes
2010

INDICE DE CONTENIDOS

1. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN.....	5
1.1. Introducción.....	6
1.2. Originalidad de la obra.....	7
1.3. Metodología de la investigación.....	10
1.4. Hipótesis de trabajo.....	13
2. LA MONTAÑA AZUL: UN OBJETO EXTRAÑO.	15
2.1. El marco físico y social.....	16
2.2. La personalidad de Diego López.....	19
2.3. La Montaña Azul. Una aproximación descriptiva.....	30
2.3.1. El valor simbólico del color azul.....	30
2.3.2. La Montaña Azul como obra de arte total.....	35
3. LA MONTAÑA AZUL COMO OBRA DE “ARTE EN BRUTO”	48
3.1. Introducción.....	49
3.2. El debate del Arte	50
3.3. La Montaña Azul como obra de arte en bruto.....	57
4. LA MONTAÑA AZUL COMO OBRA DE “LAND ART”	61
5. PROCESOS DE RECONOCIMIENTO SUBYACENTE O ESPONTANEO DE LA MONTAÑA AZUL COMO OBRA DE ARTE	77
5.1. La Montaña Azul en los medios de comunicación.....	78
5.2. Estado actual de la cuestión	83
5.3. Resultados de la encuesta realizada entre alumnos de 3º de Enseñanza Secundaria Obligatoria (E.S.O) del Colegio salesiano Don Bosco de Cabezo de Torres	84
5.4. Conclusiones.....	90
6. CONCLUSIONES.....	92
ANEXO FOTOGRÁFICO.....	99
INDICE DE REFERENCIAS GRÁFICAS	116
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	121

AGRADECIMIENTOS.

Agradezco especialmente la participación de la profesora de plástica del Colegio Salesianos de Cabezo de Torres, Marién Coello, sin cuya ayuda no hubiera sido posible realizar la encuesta cuyos resultados aparecen en este trabajo. Igualmente agradezco la colaboración y buena disposición de la dirección de este centro educativo.

Para la obtención del material gráfico incluido en el trabajo fue esencial la ayuda de mi hermana, Beatriz Muñoz Reinón, que me facilitó el material digital e informático necesario para este menester.

Agradezco igualmente a mi compañera, Elena Valverde Murcia, su ayuda material, apoyo emocional y siempre excelentes consejos.

Para finalizar, quisiera resaltar la buena disposición del Doctor Esteban Campuzano, Director de este trabajo, que supo desde un primer momento comprender el propósito de la investigación y dar ajustadas directrices y consejos para la realización del mismo. Mencionar por último la disponibilidad y profesionalidad del Director del Máster de producción y gestión artística, Doctor José Mayor, siempre presto a encontrar y facilitar soluciones a los alumnos.

Juan Manuel Muñoz Reinón
Murcia, septiembre de 2010.

contacto: mellamojuanmanuel@gmail.com

Dedico este trabajo a Diego López

1. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

Sin locura, la vida sería lúgubre.

Maimónides. Siglo XII.

1. 1. Introducción.

Entre los años 1999 a 2003, un objeto singular fue gradualmente apareciendo en el paisaje de la vega murciana. Mezcla de monumento y disparate, a medio camino entre la alucinación quijotesca y la poética más audaz, producto híbrido del genio popular y la mística católica, la Montaña Azul de Cabezo de Torres, emergió con la fuerza de una erupción volcánica.

Sobreponiéndose a la orografía del Cabezo de la Cruz, el accidente natural que le sirve físicamente de soporte, la Montaña Azul apareció de la nada con la potencia de una revelación. Fenómeno inesperado, el efecto causado por la obra se situó entre la sorpresa, la incredulidad y un generalizado desdén que tendía a negar la existencia misma de la realización, percibida por la mayoría de la población como un elemento incómodo, extraño, inasimilable.

Pero la naturaleza propia de la realización ha conseguido que, hasta el momento, la obra perdure, si bien rodeada por un océano de incomprensión y falta de reconocimiento que amenaza su existencia. Sin embargo, paradójicamente esta falta de reconocimiento no ha hecho sino acentuar la fuerza conceptual y estética de la realización, convirtiéndola en una isla de sentido que emerge volcánica de un mar muerto de conformismo y abandono, agitándolo, embraveciéndolo, devolviéndolo a la vida.

1.2. Originalidad de la obra.

Obra original, inesperada, de proyecto y proporciones grandiosas, la Montaña Azul desafía las concepciones del arte tanto del hombre de la calle como del crítico erudito. No obstante, su concepción y realización entroncan con movimientos y concepciones artísticas bien definidas históricamente, tales como el “arte en la tierra” –o “Land Art” en su terminología original de lengua inglesa-, o el “Art Brut” – o “arte en bruto, conceptualizado por Jean Dubuffet en la segunda mitad del siglo XX.

Nos encontramos ante un caso en el que la intención del autor y la valoración y reconocimiento que de su obra hace la sociedad en la que ésta se inserta no llegan a un punto de encuentro, lo cual no es infrecuente en la producción artística desde finales del siglo XIX.

A partir de este momento histórico, la aparición de medios de reproductibilidad industrial de la imagen, da como resultado un nuevo tipo de artista que busca en la expresión de su propia subjetividad, nuevos caminos para su función de “productor de imágenes”. Sin embargo, la contradicción que supone el empleo de una temática y una expresión subjetiva, con la necesidad de vender la obra, colocan al artista ante la diatriba de elegir entre plegarse al gusto de la época o convertirse en un marginado. La obra de encargo es sustituida por un libre mercado artístico en el que nada garantiza el éxito. Los artistas se convierten así en sus propios empresarios, entregados a una búsqueda permanente de lo nuevo, de lo chocante, de lo que diferencie su obra de todas sus competidoras, cada vez más al margen de una representación naturalista que ahora desempeña con óptima eficacia y economicidad la técnica fotográfica.

La burguesía industrial, clase social dominante, sedienta de “novedades”, de nuevos productos que consumir, reclama nuevas formas de expresión que rompan con los viejos referentes de las mitologías grecolatina y cristiana. Se favorece la experimentación. La constante aparición de nuevos descubrimientos científicos, de nuevas técnicas de producción, facilita la promoción de la originalidad artística, dentro de los límites impuestos por el gusto de clase.

Se produce aquí un malentendido, y muchos artistas se consideran absolutamente independientes y emancipados respecto de las circunstancias y leyes generales de la economía. El artista lo es independientemente del destino final de su obra. Lo que cuenta es su liberación personal, la expresión de su subjetividad. Si nadie la aprecia, la entiende o la compra, es que se está “adelantado a su época”. El individualismo y la presuntuosidad del artista moderno llegan a su cénit durante el siglo XX.

Sea como fuere, la popularización del arte, proliferación de artistas y sobreproducción de obras amenaza con hundir el mercado del arte. Progresivamente, se hace evidente la necesidad de restringir tanto el concepto de “Arte” como de “artista”. La profesión “Arte” empieza a desarrollar mecanismos de protección corporativa o gremial. Aparece la Institución “Arte”.

El teórico y crítico de arte A.C. DANTO (1964) llama “Mundo del Arte” a:

Un complejo sistema de especialización productiva en el que se entrelazan el mundo académico, la filosofía del arte y las tendencias monopolísticas y excluyentes de un colectivo gremial, y que supone el paso previo y necesario para que una obra plástica sea considerada por la generalidad como “Obra de Arte”.

DANTO (1964)

1.3. Metodología de la investigación.

Uno de los ejes de la presente investigación se centrará precisamente en el análisis de dicho proceso de reconocimiento aplicado al caso concreto. Nuestro punto de partida fue la observación de algunos ejemplos de representación iconográfica de la Montaña Azul en la población de Cabezo de Torres. En concreto, deambulando por las calles del Cabezo de Torres, encontré durante la Navidad del año 2009, un póster del Centro Juvenil del Colegio Salesiano Don Bosco de dicha localidad (Figura 1). En él, para anunciar el VII Belén Viviente, se utilizaba como fondo la imagen modificada de lo que me pareció una foto modificada de la Montaña Azul, extremo que fue confirmado posteriormente.

Anteriormente había estado recorriendo las serpenteantes calles del barrio que se asienta sobre las laderas del Cabezo de la Cruz, interrogando a los vecinos acerca de la naturaleza y significado de la intervención plástica que allí se había hecho, sin obtener más que respuestas evasivas y condenas lapidarias a la figura de DIEGO LÓPEZ. Por otra parte, no me fue posible encontrar referencias bibliográficas acerca de dicha realización, limitándose las referencias a la misma a algunos programas y artículos sensacionalistas en televisión y prensa escrita. Igualmente, la búsqueda de información frente a las autoridades y poderes públicos resultó infructuosa.

Sin embargo, el hallazgo del póster de la Asociación Magone del Centro Salesiano, me alertó acerca de la posibilidad de que se estuviera produciendo un proceso de reconocimiento espontáneo, caracterizado por la reproducción iconográfica de la obra y su inserción paulatina en el paisaje “iconográfico-semántico” de la población del Cabezo de Torres, lo que algunos autores han llamado “esfera semántica” o “semiosfera”.

Dichos procesos de reconocimiento espontáneo no son desconocidos en el terreno artístico. Considérense a este efecto los grafitis producidos por artistas anónimos desde finales de los años 70 hasta la actualidad. Lo que en un principio se consideraba simplemente suciedad o actos de vandalismo, fue progresivamente adquiriendo el status de “disciplina artística”, de “obra de arte”, y sus creadores fueron con el paso de los años siendo considerados como “artistas”. Durante este proceso, el interés de la crítica de arte o de las autoridades, fue mínimo, tardío y de escasa intensidad. Sin embargo, se llevó a cabo una integración social de la obra plástica, independiente de los canales habituales de consagración o reconocimiento, y ello gracias al interés espontáneo que dicha forma de expresión suscitó, su pertinencia histórica y económica en el marco de los procesos de transformación de la sociedad postindustrial, y sobre todo, gracias a la masiva proliferación de estas pinturas murales en medio urbano.

Pensamos que un análisis detallado de lo que podríamos denominar “procesos subyacentes de reconocimiento” contribuiría decisivamente a despertar un mayor interés por parte de la crítica artista, de los profesionales del arte, facilitando así el buscado reconocimiento social, que es en definitiva quien

rubrica la pertinencia y validez de una obra, sus posibilidades de perdurar en el tiempo, así como los efectos de carácter representativo y semántico que ésta pudiera generar. Obviamente, el objetivo de este empeño era validar la obra de DIEGO LÓPEZ.

Con carácter previo a esta investigación, nos hemos centrado en dos cuestiones principales. Se ha analizado en primer lugar la naturaleza del “objeto” conocido popularmente bajo el nombre de “La Montaña Azul”. Con tal propósito, hemos llevado a cabo un análisis formal de la creación, así como un estudio sobre sus semejanzas y reminiscencias con fenómenos artísticos ya conocidos e integrados por la historiografía crítica como es el arte en la tierra o “Land Art” o el “arte en bruto”. Sólo así podemos apuntar indicios de que el objeto estudiado “puede ser” efectivamente una “obra de arte” o por el contrario descartar tal posibilidad.

Así pues, ha sido necesario realizar una investigación previa acerca de la naturaleza artística de la obra, tarea que dista de ser fácil, teniendo en cuenta que el “debate sobre el Arte” se encuentra en el centro mismo de la producción artística contemporánea.

En segundo lugar, nos centramos en la figura del productor de dicha obra, DIEGO LÓPEZ, cuya condición de “artista” aparece revestida de un tupido manto de escepticismo y descrédito. A través de entrevistas directas o extraídas de los medios de comunicación, conoceremos su historia y motivaciones para la realización de tal proyecto, apoyándonos en la labor conceptual y crítica llevada a cabo por el artista francés JEAN DUBUFFET, creador del concepto de “Art Brut”, llamado también “Arte Marginal”, - Outsider Art en su traducción inglesa¹.

JEAN DUBUFFET (1949) definió el “Art Brut” en los siguientes términos:

Las obras ejecutadas por personas ajenas a la cultura artística, en las que el mimetismo, contrariamente a lo que ocurre con los intelectuales, tiene poca o ninguna cabida, de manera que sus autores utilizan recursos (temas, elección de materiales,

¹ El término Arte marginal fue acuñado por el crítico de arte Roger Cardinal en 1972 trasladando al inglés el concepto de Art Brut. Roger Cardinal, *Art Brut*. en: *Dictionary of Art*, Vol. 2, Londres, 1996, p. 515-516.

medios de transposición, ritmo, modo de escritura, etc) extraídos de su experiencia personal, y no de las referencias del arte clásico o del arte de moderno².

DUBUFFET (1949)

Así, analizamos la pertinencia y vigencia actual de sus tesis, su aplicación al caso concreto. Sin embargo, el hecho de apoyarnos en la hipótesis del “Art Brut”, al que desde este momento nos referiremos con el término “arte en bruto” por parecernos el más adecuado de entre todas las traducciones al castellano, no significa que aceptemos en bloque y de manera acrítica los postulados que este movimiento artístico defiende. Muy al contrario, estamos con el profesor GÓMEZ MOLINA (1999) cuando afirma que:

...en nuestro mundo contemporáneo, actual, el Arte, ni está desprovisto de normas, como muchos predicadores de la pereza mental parecen indicar, ni ha existido nunca una época dorada donde hubiese más seguridad que en la nuestra sobre aquello que se debería hacer.

GÓMEZ MOLINA (1999)

Rechazamos así tanto el informalismo de base como la negación nihilista de cualquier validez al aprendizaje técnico, teórico o académico del arte. Pero para el caso que nos ocupa, la labor de conceptualización, estudio y colección de obras de artistas marginales que llevó a cabo JEAN DUBUFFET y que aún hoy continúa a través de sus discípulos y seguidores, puede ser un instrumento de gran utilidad que nos permita valorar la creación de DIEGO LÓPEZ, contribuyendo a su reconocimiento público.

² En 1945 Jean Dubuffet utiliza por primera vez el término « Art Brut », comenzando su colección, respaldado por Jean Paulhan, Raymond Queneau, Dharles-Albert Cingria, y René Auberjonois. Gracias a Paul Budry, Dubuffet emprende un viaje a Suiza y visita los hospitales psiquiátricos.

Por otra parte, la hipótesis del “arte en bruto” plantea una segunda dificultad, ya que es característica quasi común de estos “creadores”, el que ellos mismos no se consideren artistas, atribuyendo sus creaciones a visiones, revelaciones, o apariciones místicas, como sucede en el caso de DIEGO LÓPEZ. Según FÉLIX DE AZÚA (2002):

Sobre el artista reina un general desconcierto, su existencia es indudable, dado que se atribuyen a estos las “obras de arte” sea cierto o falso que intervengan en su aparición. El romanticismo ha contaminado las fuentes de nuestro juicio acerca de lo que es un artista como alguien autónomo, independiente, libre y genial. Esa descripción es dañina y recurrente. Conduce al desastre a muchos jóvenes bien intencionados que creen poder ser tanto más artistas cuanto más autónomos, independientes...

FÉLIX DE AZÚA (2002)

En este sentido, asumimos con la Real Academia de la Lengua Española (1992) que artista es la *persona que ejercita alguna arte bella*. Segunda acepción. *Persona dotada de virtud y disposición necesarias para alguna de las bellas artes*. Es decir, un artista lo sería aunque no reconociera su propia condición. Volvemos pues al problema nuclear del reconocimiento artístico, donde nunca insistiremos bastante sobre su naturaleza “social”.

Por último y como consecuencia de estas dos investigaciones previas, nos detendremos en el estudio de las repercusiones de la obra en el medio social en el que se inserta, extrayendo las conclusiones pertinentes a través de entrevistas a vecinos de la pedanía de Cabezo de Torres, acompañados de una realizada a alumnos de Tercero de Educación Secundaria Obligatoria (E.S.O) del Colegio Salesiano Don Bosco de Cabezo de Torres.

1.4. Hipótesis de trabajo.

Por nuestra parte, creemos que el impacto plástico de la obra está fuera de toda duda. Ésta es pues nuestra hipótesis de partida.

La Montaña Azul de Cabezo de Torres es una obra de arte, perfectamente explicable a través de fenómenos artísticos como el "Land Art" y el "Art Brut", merecedora de un mayor interés por parte del mundo académico, que pueda resultar en el reconocimiento no sólo de ésta obra, sino de otras similares que, por su original carácter y características, permanecen hasta nuestros días en la sombra.

Sin embargo, esta hipótesis dista mucho de ser una batalla ganada de antemano. Durante siglos, en España, la producción artística, salvo contadas excepciones representadas por el mecenazgo de nobles y administradores civiles, fue un monopolio del estamento religioso. En efecto, el arte encontraba su salida natural en la arquitectura e imaginería católica, que durante siglos erigió el entorno estético, simbólico e ideológico que sirvió de vertebrador de toda una sociedad.

En este sentido, sí se dieron desde antiguo manifestaciones espontáneas del genio popular, que al margen de los artesanos que trabajaban regularmente en la producción iconográfica, produjo tallas y figuras de barro de iconografía cristiana. Pero el fenómeno del artista "libre", emancipado de las servidumbres del mecenazgo, la supervivencia material, y la censura política y social es un fenómeno mucho más moderno y aún inconcluso. El artista que crea "a priori" a partir de sus referencias y psiquismo particular, y no como consecuencia de encargos correspondientes a intereses o a gustos sociales es un fenómeno raro, confrontado a múltiples dificultades y por ello muchas veces despreciado, perseguido y olvidado.

Pensamos que el motivo esencial que llevó a Dubuffet a conceptualizar el "arte en bruto" fue la marcada originalidad de las obras producidas por estos artistas salidos del ámbito psiquiátrico, carcelario y marginal. Si bien existe la posibilidad de que un artista sin educación académica produzca de manera autodidacta, lo cierto es que la mayoría de las veces, estos artistas tienden a partir de modelos iconográficos ampliamente extendidos en el marco social en el

que se insertan. Evidentemente, éste no es el arte que interesa a Dubuffet, sino aquel producido por individuos apartados de los códigos y referencias semánticas comunes al sustrato social y que por ello son capaces de producir obras de turbadora potencia y originalidad.

Por otra parte, la moderna crítica del arte en bruto insiste en emancipar a éste del ámbito psiquiátrico que lo vio nacer, que lo sigue nutriendo, y en el que muchos desearían que se quedase como categoría limitada y enmarcada en la historia.

Cabe pues preguntarse sobre el interés de estas "obras" realizadas por "no artistas". Desde una posición academicista se podría reprochar la falta perfección técnica, ausencia de rigor, discontinuidad, improvisación, excesiva inocencia de la composición y en general todos los vicios del índice crítico. Y es que, en realidad, el denominado arte en bruto pone en tela de juicio el lugar de privilegio alcanzado por el arte en la sociedad actual; en primer lugar, desconceptualizándolo al situarse las obras en el terreno de la pulsión, de la espontaneidad, hasta de lo patológico. A continuación, popularizándolo. Si cualquiera puede crear, si cualquiera, hasta los vagabundos, los borrachos, los enajenados, los presos, puede hacer arte, cabría preguntarse acerca de la función del arte oficial. En tercer lugar, el arte bruto ha supuesto -aunque este punto es discutible dado el creciente interés del mercado del arte por estos artistas- una desmercantilización de la obra, que deja de ser objeto de negocio. Cuando un autor regala, destruye o guarda para sí su obra, la transacción, el precio de intercambio resulta muy difícil de determinar. Por último, no hay nadie más alejado del estereotipo espectacular de "estrella", que un artista bruto. Y si en la admiración se encuentra uno de los síntomas del carácter espectacular del arte y su separación de la vida, el arte bruto se revela un territorio de difícil anexión.

2. LA MONTAÑA AZUL DE CABEZO DE TORRES: UN OBJETO EXTRAÑO.

2.1. El marco físico y social.

Dadas las características de la realización objeto de nuestro estudio, el análisis del marco físico y social sobre el que ésta se asienta resulta de la mayor pertinencia, siendo éstos inseparables del sentido del proyecto.

La pedanía de Cabezo de Torres se sitúa al norte del término municipal de Murcia, a unos 3,7 km de la capital, contando con una superficie aproximada de 14,375 km², a una altitud media de 50 m sobre el nivel del mar³.

El nombre de Cabezo de Torres, según DIAZ CASSOU (1887), deriva de la identificación del cabezo, alrededor del cual se asentó la población. Miembros del linaje Torres, de origen catalán, acompañaron a Alfonso X "el Sabio" en la reconquista de Murcia. Como premio a sus servicios, el Rey Sabio les concedió las tierras que hoy ocupa Cabezo de Torres. En 1395, Juan Torres fue regidor del Concejo de Murcia. En 1410, Juan Sánchez Torres era propietario de las tierras entre Monteagudo y Churra. Siglos después, la familia Torres se ennoblecó, recibiendo el título de Marqueses de la Corona.

Éste pueblo ha sido también denominado históricamente "Cabezo de los Frailes", quizá porque en las cercanías de la población tenían una residencia los frailes carmelitas de la ciudad de Murcia o "Cabezo de la Santa", debido al milagro de la virgen, ocurrido en el siglo XVIII, del que posteriormente daremos cuenta.

Estos pequeños cerros, llamados cabezos, son frecuentes en la Región de Murcia, siendo a menudo visibles a gran distancia, hecho éste que ha sido tenido muy en cuenta para la concepción de la obra que nos ocupa (Figuras 2 y 3).

Geológicamente, el Cabezo de la Cruz pertenece a la zona sub-bética, cuya estructura presenta mantos de corrimiento y afloramientos volcánicos, como en Cabezos Negros de Abarán, Peña Negra de Blanca y Cabezos del Cortijo del Llano de Calasparra. A este conjunto pertenecen las sierras de La

³ Enciclopedia en línea Wikipedia, artículo "Cabezo de Torres".

Pila, Ricote, Molino, Quípar, Burete, Mojantes, Revolcadores, Lavia, Ceperos, Ponce, Cambrón, Almírez y El Gigante. Entre estas estructuras elevadas se insertan las cubetas, depresiones y corredores que se han comportado como cuencas sedimentarias sobre las que se asientan extensas y productivas huertas⁴.

Observando el mapa callejero de la población (Figura 4) constatamos un trazado irregular, que se extiende en círculos concéntricos en torno a la elevación central del Cabezo de la Cruz. Este modelo urbano, caracterizado por la concentración de las viviendas en torno a un promontorio y la densidad de los asentamientos, es frecuente en la Región de Murcia⁵.

No tenemos constancia de la realización de excavaciones arqueológicas en el lugar, ni del hallazgo de restos que indiquen la existencia de asentamientos con anterioridad al poblamiento realizado bajo los auspicios de la familia Torres. En el cercano Cabezo de Abajo, existió una fortaleza árabe. De ella apenas se sabe nada⁶ (Figura 5), aunque es posible suponer que servía de retén defensivo para garantizar la seguridad del complejo palaciego constituido por la Fortaleza de Monteagudo, el Palacio de Larache y el Castillejo, situados a escasos tres kilómetros de Cabezo de Torres, perfectamente visibles desde el Cabezo de la Cruz (Figura 6).

También cabe destacar la abundancia de calles portadoras de nombres propios a referencias culturales católicas (Figura 7), tales como la Calle Cruz, donde se sitúa la vivienda de DIEGO LÓPEZ, autor de la realización plástica objeto de este estudio. Otras calles adyacentes son la Calle Fátima, la Calle Virgen, Calle Santa María, Calle Peligros, Calle Carmen, Calle Pilar, Calle Calvario, Calle Cristo, Calle Iglesia, Calle Fuensanta. Cabe pensar que éste contexto cultural ha tenido una

⁴ Enciclopedia en línea Wikipedia. Entrada “Geografía de la Región de Murcia”.

⁵ Véase por ejemplo la configuración urbanística de las pedanías de El Puntal, Monteagudo o El Esparragal.

⁶ Sitio web: Región de Murcia Digital. www.regmurcia.com Municipios – Poblaciones. Cabezo de Torres.

repercusión decisiva tanto en la personalidad de DIEGO LÓPEZ como en el carácter de la realización de la que es autor.

Por lo demás, el marco físico y cultural de Cabezo de Torres no presenta una especial originalidad, ya que su fisionomía, así como la profunda influencia de la religión católica son características comunes de muchos pueblos de la Huerta de Murcia. Cabe no obstante mencionar, como característica específica de la localidad, la existencia de un notable y arraigado culto mariano, como consecuencia del milagro de la Virgen, ocurrido en a principios del siglo XVIII.

La santa patrona de Cabezo de Torres es la Virgen de las Lágrimas (Figura 8), nombre dado a un busto de la Virgen que según se cuenta:

Lloró en casa de un huertano de Cabezo de torres, el día 8 de agosto de 1706, y tras la visita del obispo de Cartagena, Luis Belluga, procedió a comprobar que aquello era cierto ante un notario y el fiscal del obispado. Al final, en la Pastoral se concluye: "... declaramos por milagrosas dichas lágrimas, y sudor, y digna de veneración, oración y culto la Sagrada Reliquia de los Manteles, donde corrió el sudor y las lágrimas.

DIAZ CASSOU (1887)

La imagen ha estado en la catedral de Murcia durante 289 años, hasta el 16 de octubre de 1995 que fue llevada de nuevo a la parroquia que se construyera en el lugar de la ermita que había antiguamente⁷. El año 2006 se

⁷ Cabe destacar que Asunción, madre de DIEGO LÓPEZ, fue una de las impulsoras, en colaboración con el Párroco "Don Pedro", en el regreso de la imagen de la Virgen de las Lágrimas desde la Catedral de Murcia a Cabezo de Torres, en el año 1995

Mientras, con mi energía la utilizaba Asunción, para sus bienes femeninos Marianos, etc..., como traer la Virgen de las Lágrimas a la parroquia del pueblo, todo por medio de el cura, Don Pedro.

DIEGO LÓPEZ, *Por qué pinté una montaña de azul*

declaró año mariano en conmemoración del segundo centenario del milagro de la Virgen de las Lágrimas.

Por último, cabe señalar la importante tradición carnavalesca de la población, fenómeno cultural relativamente reciente en la Región de Murcia. Cuenta JUAN VIVANCOS ANTÓN (2010), cronista de Cabezo de Torres, que no es hasta 1.910 cuando se crea la primera comparsa musical. Un vecino del pueblo, José Sabater Ortega, decidió impulsar esta iniciativa motivado por una murga y una comparsa traídas por los marinos desde Brasil y Cuba, que había presenciado en Torre Vieja. Sin embargo, la represión del Gobierno provocó su extinción en 1952. La situación se mantuvo así hasta el año 1973, año en el que llega la gran explosión del carnaval. Las comparsas vuelven a aparecer, esta vez, con más intensidad. Hoy en día, en Cabezo de Torres desfilan más de 30 de estos grupos, integrados por cerca de 2.000 vecinos del pueblo.

A estos particularismos de Cabezo de Torres habría que añadir, desde hace unos años, la existencia de unas pintorescas rocas pintadas de azul.

2.2. La personalidad de Diego López.

Este es el marco físico y cultural donde crece DIEGO LÓPEZ (Figura 9). Por no haber sido posible un acercamiento directo, al hallarse éste en paradero desconocido, nos hemos basado en las referencias encontradas en Internet y en los testimonios que de los vecinos de Cabezo de Torres –en su mayor parte carentes de rigor-, pero sobre todo en su autobiografía “Por qué pinté una montaña de azul”⁸. Finalmente, se han tenido en cuenta las numerosas entrevistas que concedió a medios de comunicación de carácter marcadamente sensacionalista.

⁸ Disponible en el sitio web: <http://diegoelprofeta1.blogspot.es>. El texto presenta gran cantidad de errores sintácticos, ortográficos y gramaticales, haciéndose en ocasiones difícil su comprensión. Sin embargo, se ha preferido dejarlo íntegro en las citas, con el propósito de producir, junto a la comprensión del mismo, un efecto más vívido en el lector, que le sirvan para acercarse a la personalidad y el proceso mental de Diego López. (Nota del autor)

Sin haber conocido a su padre, muerto en accidente, la infancia de DIEGO LÓPEZ transcurre en casa de sus abuelos maternos, en la Calle Virgen de Cabezo de Torres. Esta infancia está marcada por la personalidad de la madre, llamada Asunción, una ferviente católica a la que DIEGO LÓPEZ tacha de “beata”, que mete a DIEGO y a su hermano de sacristanes.

Asunción, la mujer que eligió mi padre celestial para que yo viniese al mundo era muy beata, pero a espaldas le gustaba criticar a todo el mundo, como todas las beatas son seres que esconden su verdadera identidad y dan a demostrar a la sociedad que religiosos y bellas personas son.

DIEGO LÓPEZ, 2009

De este período, DIEGO LÓPEZ guarda un amargo recuerdo, (según él por ser considerado por su familia como “el tonto, el torpe”); amén de la profunda impronta que la religión católica dejó en su psiquismo.

Yo tuve una infancia un tanto difícil pues mi hermano Matías era el predilecto para Asunción y demás familia, yo era el torpe, el tonto....

DIEGO LÓPEZ, 2009

A la infancia sucede una adolescencia llena de sobresaltos, en la que se suceden fugas del domicilio familiar, episodios de prostitución masculina, adicción a las drogas, pequeños robos, la violación colectiva de su novia, fugaces relaciones sentimentales, cortas estancias en prisión, desintoxicaciones, y muertes de personas allegadas,. A los veintitrés años, DIEGO LÓPEZ, después de rehabilitarse en la Asociación El Patriarca, regresa a Levante para trabajar para una editorial como vendedor de libros. Poco después se casa, y tiene dos hijos, pero la unión se disuelve tras pocos años de convivencia.

Es en este momento cuando DIEGO LÓPEZ tiene la primera revelación acerca de su misión, a la cual se irán sumando otras en el transcurso de los años.

Entonces (...) tuve mi primera revelación de la divinidad, estuve con una amiga de fiesta, Reme, (...). El caso es que al separarme de Susi, ella apareció (...). Estuvo conmigo durante unas semanas y un día fuimos a la Cresta el Gallo, donde Dios se me manifestó claramente en formas de nubes (...). Me dijo con dibujos claros que yo tenía que destruir a la energía negativa, primero con la figura de él, Dios, en las nubes como lo pintó la Iglesia Católica, con su rostro y durante tres minutos, algo muy claro. Seguidamente se deshicieron, esas nubes y se transformaron en el mismo rostro, expulsando un soplo de la boca y enfrente destruyendo la imagen de un demonio. Esto también duró unos tres minutos y seguidamente las imágenes se deshicieron y volvió a transformarse enfrente de nosotros, la imagen de Dios con el puño alzado como diciendo fuerza.

DIEGO LÓPEZ, 2009

Es significativo que su autobiografía se inicie con el capítulo titulado “La intolerancia religiosa hoy día”, que comienza a su vez con el enunciado del artículo 18 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos proclamada por la Organización de Naciones Unidas en 1948.

Toda persona tiene derecho a la libertad de pensamiento, de conciencia y de religión; este derecho incluye la libertad de cambiar de religión o de creencia, así como la libertad de manifestar su religión o su creencia, individual y colectivamente, tanto en público como en privado, por la enseñanza, la práctica, el culto y la observancia.

ARTÍCULO 18 DE LA DECLARACIÓN UNIVERSAL DE DERECHOS HUMANOS, 1948

Acto seguido, DIEGO LÓPEZ se presenta, llamándose a sí mismo “profeta” y “Jesucristo”:

Mi nombre es Diego López Martínez, con dni 27452032 Z, alias el profeta, pintor de un monte de Murcia en la pedanía de Cabezo de Torres.

(...) En realidad aunque es muy difícil de entender, yo soy Jesucristo echo (sic) hombre, es decir la reencarnación de Jesucristo, en otro cuerpo y otro nombre.

DIEGO LÓPEZ (2009)

Estas declaraciones iniciales son indicios del componente fundamentalmente religioso de la Montaña Azul, el cual analizaremos con detenimiento a lo largo de nuestra investigación.

La Montaña Azul podría ser considerada –en los planos visual y físico– como una llamada de atención hacia algo que DIEGO LÓPEZ pretende explicarnos: a veces de manera explícita y directa –aunque confusa por las deficiencias ortográficas y gramaticales del texto en el que describe su obra–, a veces de manera indirecta, utilizando elementos crípticos, y simbólicos, de los que la Montaña Azul está constituida, y que es preciso desentrañar.

Desde su infancia, varias constantes parecen acompañar la vida de DIEGO LÓPEZ. La primera es su temprana orfandad y la estrecha relación con su madre. La segunda es un cierto sentimiento de abandono, que le hace sentirse poco valorado, una víctima de circunstancias adversas y desafortunadas. Por último, es de destacar la profunda impronta que la religión católica ejerce en su personalidad, dando como resultado la identificación que DIEGO LÓPEZ realiza entre su propia vida y la vida de Jesucristo, imagen y referencia presente desde su infancia.

Las reacciones de DIEGO LÓPEZ frente a estas circunstancias son agitadas, convulsas y contradictorias. A la tutela de su madre, LÓPEZ responde con una fuerte misoginia, que identifica a su progenitora con todas las mujeres, con el principio femenino mismo, representado simbólicamente por la Virgen María. Para él, las mujeres representan lo que él llama el principio, o polo,

negativo de la energía, recipientes de todo lo malo, lo dañino, opuesto al principio positivo, patrimonio de los hombres.

La Virgen María que no fue Virgen, eso es una farsa, como tantas y es el demonio que se introdujo por ahí para quitarle el puesto a Jesucristo verdadero, metiéndolo en su mundo de oscuridad y cogiendo ella el poder, ósea envidia de el hijo. La madre está condenada para la eternidad, ella como representante de María y María como representante de lo femenino, lo débil y envidioso (...)

DIEGO LÓPEZ, *Por qué pinté una montaña de azul*

La victimización de la que hace gala a lo largo de su narración, se traduciría por un deseo de llamar la atención no exento de provocación y megalomanía, que se impone de manera abrupta, chocante, sobre la colectividad al no poder fundirse –o convencer- a ésta.

Según JEAN DUBUFFET (1992),

El deseo de ser reconocido y admirado está muy cercano al de disgustar y provocar escándalo; del uno al otro sólo hay un paso que no siempre se percibe claramente; tanto en uno como en otro caso hay un deseo de sorprender, de llamar la atención. Sin duda para obtener, a través de un contacto con los otros –contacto o conflicto-, una impresión de participación. Para luchar, en suma, contra la alienación. En el talante de los grandes reclusos, de los estilistas, de los alienados voluntarios, criminales y demás postulantes de oprobios interviene esa sed de contacto con el público a través del asombro: de la agresión.

DUBUFFET, 1992, 258

En palabras de EDMUND BURKE (1756) *la más absoluta y total soledad, esto es, la exclusión total y perpetua de toda sociedad es el mayor dolor que puede llegar a concebirse.*

Éste es el sentimiento que experimentó, según su testimonio, DIEGO LÓPEZ durante años. Por ello, el deseo de llamar la atención, de provocar una

respuesta en el espectador es a la vez síntoma de un egotismo exacerbado y grito de socorro del que, abocado a la marginación y el silencio, se opone en un desesperado, solitario y último intento a su muerte social. La Montaña Azul podría a la vez ser un grito y un idealizado ofrecimiento de reconciliación y concordia en torno a la mitología católica.

Por último, y quizás como consecuencia de lo expuesto anteriormente, DIEGO LÓPEZ resuelve la contradicción entre su rechazo al mundo cultural, social y psíquico del que proviene y la profunda influencia que éste ejerce sobre él, identificándose con la persona de Jesucristo.

Yo nací en la C/ de la Virgen como hace 2000 años y fui crucificado con treinta y tres años, los mismos años que tenía cuando conseguí la casa de la C/ de la Cruz, esto estaba marcado, nací en la C/ de la Virgen y vine a los 33 años a la casa de la C/ de la Cruz, la edad que me mataron hace 2000 años.

DIEGO LÓPEZ, 2009

Pero, a diferencia de Jesús de Nazaret, es él mismo quien se encarga de escribir su propio evangelio, creando una construcción narrativa, pero no literaria, sino vital y física, de la que la Montaña Azul representa a la vez la metáfora y el vehículo. Su trayectoria, mezcla –según él- de maltrato, marginalidad y deriva, adquiere sentido por medio de una extraña y alucinada ecuación en la que convergen culpabilidad y redención, culminando de manera teatral en la representación de la ascensión a un calvario azul, construido piedra a piedra por su mano: La Montaña Azul.

LOLA LÓPEZ MONDÉJAR (2006), analiza en su obra “El Factor Munchausen” algunos de los componentes psíquicos de la creación, estableciendo en múltiples ejemplos la profunda influencia que la relación infantil con la madre tiene en el proceso creativo.

El creador parece insistir en la reparación de esa ausencia de reconocimiento sufrido en su primera infancia, de ese déficit de investidura que acompañó al alejamiento materno, de esa caída en el

vacío que se produjo al apartarse la mirada de la madre y, a lo largo de toda su vida, buscará insistentemente un reconocimiento que no queda nunca satisfecho, no importa los laureles que su obra obtenga. De ese déficit se nutre la insaciable necesidad de crear, de producir algo que merezca ser mirado, ser reconocido, para encontrarse en el espejo del que el otro le privó en un tiempo constitutivo.

LOLA LÓPEZ MONDÉJAR, 2006, 110

Independientemente de lo disparatada que puedan parecer las alucinaciones de DIEGO LÓPEZ, no debemos olvidar que nos encontramos en un lecho social profundamente influido por la Iglesia Católica, la cual, durante siglos, ha sido el único y monopolístico vector cultural. Un mundo de milagros, de apariciones, de letanías, de sermones, de procesiones de iconos e imágenes, de cruces que coronan montes, de santos que dominan los promontorios.

Pues esa fue mi infancia, del colegio Salesianos a casa, de casa a la Iglesia y una infancia marcada por la religión del catolicismo. Con sus dogmas impuestos desde la edad media, hasta la fecha, y cada vez muchos más como Virgen, purísima y que la Iglesia era la única santa católica y apostólica, ósea curas en el colegio católico y curas en mi barrio ejerciendo de monaguillos

DIEGO LÓPEZ, 2009

DIEGO LÓPEZ se considera a sí mismo alternativamente profeta y Jesucristo, se declara gran devoto de la Virgen María al tiempo que expone sus misóginos postulados en contra del género femenino. Sin entrar en un estudio psicológico detallado que no estamos capacitados para realizar pero cuyos elementos de base apuntamos, percibimos la asfixia que en DIEGO LÓPEZ produce este universo cultural, cerrado y arcaico, que se manifiesta no sólo en un rechazo radical caracterizado por las provocaciones que llevó a cabo en misa o la propia realización de la Montaña Azul, sino además, por un deseo redentor, que pretendiera purificar, quizás desesperadamente, los viejos valores de beatitud, pureza y redención, que la realidad demuestra persistentemente –salvo engaño u ocultación- ser producto de la fantasía y del deseo, más que de los hechos.

El único, problema y el mayor que Dios me dice y decía, que la Virgen María es el demonio, en un pueblo que el 80% creyentes de María, donde hay un colegio de María Auxiliadora, donde la parroquia es la Virgen de Las Lágrimas y donde cuentan que un busto de cerámica de la Virgen lloró, todos en contra mía, yo soy el lunático, el loco y el desequilibrado.

DIEGO LÓPEZ, 2009

A nuestro juicio, la clave de esta contradicción se debe a la desmesurada importancia que para DIEGO LÓPEZ adquirió desde la infancia la persona de su madre. Cabe pensar que, huérfanos de padre, acogidos en la casa de los abuelos maternos, Diego y su hermano Matías vieran en su madre el eslabón fundamental del que sus vidas dependían. Esto pudo provocar una afección desmesurada, tenaz en su necesidad sobreviviente, por su madre y todo lo que ella representaba: el culto mariano a la Virgen de las Lágrimas y, subsidiariamente, a la religión católica. Sin embargo, el hecho de ser considerado por ésta⁹ como “el tonto, el torpe” provoca esa espantosa “caída en el vacío” de la que habla LÓLA LÓPEZ MONDÉJAR (2006) –sentido quizás del mito satánico del que por otra parte López se reclama heredero, declarándose como “el Anticristo que ha de transformarse en Cristo en la Montaña Azul”.

En palabras de la psicoanalista MELANIE KLEIN (1929)¹⁰:

(...) al principio de la vida humana el bebé no percibe a quienes le rodean como objetos totales, sino que va experimentando sucesivamente experiencias de satisfacción y de frustración que se inscriben en su psiquismo como imágenes de alguien (...) Las

⁹ Ignoramos si justa o injustamente, en cualquier caso DIEGO LÓPEZ se esfuerza a lo largo de su narración es construir su papel de víctima.

¹⁰ Citada por LOLA LÓPEZ MONDÉJAR (2006). M. Klein, (1964): “Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador”, en Contribuciones al Psicoanálisis, Buenos Aires, Hormé.

experiencias de frustración provocan odio en el niño y deseos de dañar esa imagen o representación mala, por lo que teme también ser atacado por ella. Klein llamará a este estado “posición esquizo-paranoide” que se caracteriza por la falta de ambivalencia en el objeto y la escisión en dos de la experiencia. Si todo marcha bien, esta posición será sustituida por la “posición depresiva”; el niño tomará conciencia de que quien le proporciona satisfacción y frustración es la misma persona, lo que le hace comprender la ambivalencia del objeto y su propia ambivalencia y teme que el odio que siente hacia el objeto, cuando le proporciona frustración, le haga perderlo. El niño se siente culpable de su odio y esta culpa le lleva a creer que ha destruido el objeto amado, por ejemplo ante la ausencia de éste. De ahí que surja el sentimiento de duelo, de aflicción por el objeto dañado, y la necesidad de reparar este buen objeto, de re-crearlo, de recomponer a la madre destruida en su fantasía.

La creatividad estaría ligada a un acto de reparación, de reconstrucción del objeto bueno en el interior de uno mismo y, podemos añadir nosotros, secundariamente, a un esfuerzo por conseguir su amor.

Residuo del pensamiento mágico propio de la Edad Media, el culto mariano se muestra impotente a competir con el moderno milagro tecnológico, cuyos efectos y presencia son palpables cotidianamente, asequibles a cualquier bolsillo y presto a una comparación diaria con cualquier mistificación.

Eso es una de las mayores farsas, de tantas que tiene la Iglesia Católica, sostenida a base de tantas mentiras fundamentales y creídas por los feligreses, de padres a hijos, así desde hace dos mil años, han pasado generaciones tragando tanta mentira que ha llegado a convertirse en verdad falsa.

DIEGO LÓPEZ, 2009

En palabras de IRENE MELER (2000)¹¹ “Los regímenes políticos de dominación extrema atentan contra el desarrollo de la capacidad de vivir de forma creativa. Este es el estado de cosas contra el que DIEGO LÓPEZ se rebela.

Reminiscencia según MARÍA GIMBAUTAS (1991) del ancestral culto prepatricarcal a la Madre Primigenia, común a la práctica totalidad de los pueblos, hay algo en este culto que supone una conexión íntima y profunda con la psique humana, transportándola a las necesidades y satisfacciones básicas de la etapa de lactancia: la seguridad de la protección y el alimento proporcionado por la madre, así como la constante búsqueda en edad adulta de “úteros simbólicos” que hagan recordar dicha seguridad, protección y placer primigenios.

Tras la devastación de la sexualidad y la paralización del útero, se construye 'el amor materno' espiritual, destinado ante todo a neutralizar y reconducir las pulsiones y los deseos que puedan impedir la represión y el adiestramiento de las criaturas; y junto a ese 'amor', se construye la imagen de la madre abnegada y sacrificada, dedicada a la guerra doméstica de vencer la resistencia de las criaturas a formar parte de este tejido social. La 'cualidad' del 'amor' espiritual es la de neutralizar la com.-pasión y el con-sentimiento que puedan irrumpir y agrietar las corazas, y que pueden llegar a hacer imposible la represión y el sacrificio de I@s hijo@s al Padre, al Espíritu Santo, al Capital, al Estado, al sistema de enseñanza obligatorio, etc. etc.

(...) Por ello tuvieron que cambiar el significado de los símbolos de las culturas neolíticas, que habían estado durante milenios vinculados a nuestra sexualidad. Símbolos presentes en costumbres y objetos materiales de la vida cotidiana. Para conseguirlo se escribieron las historias y los mitos que cambiaron el significado y el sentido de aquellos símbolos (las grandes obras míticas, como la Biblia o la Ilíada se escribieron en el siglo VIII a.c). El nuevo orden simbólico correlativo

¹¹ Citada por LOLA LÓPEZ MONDÉJAR, Op, cit. I. Meler, “Creación cultural y masculinidad”, Les Etats Generaux de la Psychanalyse, París, La Sorbonne, Artículo virutal 25 de marzo del 2000.

al nuevo orden social, proyecta en nuestra imaginación y en nuestro inconsciente el modelo de mujer patriarcal: una falsa percepción de nuestros cuerpos, con una orientación exclusivamente falocéntrica de nuestro anhelo emocional, que debe acompañar la relación de sumisión al hombre.

CASILDA RODRIGÁÑEZ (2000):

Cabe pues interpretar la furia anticatólica de DIEGO LÓPEZ como un indicio del conflicto emocional que le enfrenta, pero que también le ata fatalmente, a su madre, paradigma de mujer patriarcal, adoradora de la diosa virgen, perpetuamente sometida a las órdenes de los pontífices del patriarcado. La identificación de ésta con la Virgen María, hace de este icono cristiano el blanco de sus ataques más furiosos, cuyo punto culminante es su oración, *Nuevo Dios te Salve*:

*Dios, no salves a María
Llena es de desgracias
El señor no esta con ella
Y maldita tú eres entre todas las mujeres
Y bendito es el fruto de tu vientre Jesús
Satán es María
Madre diabólica
Muere por nosotros los salvadores
Ahora y en la hora de tu muerte
Amén*

DIEGO LÓPEZ, *Por qué pinté una montaña de azul*

Sin embargo, su furia antimariana se materializa en un esfuerzo prometeico necesitado de una inmensa energía psíquica y física. La Montaña Azul surge así con la fuerza de una erupción volcánica, en el centro de la localidad, dominándola, imponiéndose a ella. No obstante, la proliferación y

recurrencia obsesiva a la simbología cristiana nos hacen pensar que más que destruir, DIEGO LÓPEZ pretende regenerar, devolviendo a la figura de María su auténtica dimensión de pureza, por encima de la hipocresía y la falsedad con la que, en su opinión, ésta ha sido desnaturalizada.

DIEGO LÓPEZ pretende poner esta creación al servicio del pueblo. En palabras de AGUSTÍN GARCÍA CALVO¹², “el poeta no es más que un intermediario por boca del cual el pueblo, que es el que sabe, consigue hablar”. Esto podría estar en relación con el fuerte arraigo que los carnavales adquirieron en Cabezo de Torres. Expresión cultural pagana, caracterizada por la explosión de los sentidos, la música, la sensualidad y la ebriedad, el carnaval es un medio por el que se libera la represión libidinal consustancial, según FREUD (1908), a cualquier sociedad organizada y por lo tanto a la represión que ésta organización ejerce sobre las pulsiones individuales. No es de extrañar que el régimen franquista, apoyado ideológicamente por la doctrina católica, lo prohibiera en el año 1952.

Por lo tanto, consideramos que DIEGO LÓPEZ propone con su obra una regeneración de esta cultura moribunda, transformándola en un movimiento de dos tiempos: En un primer momento, negando y mofándose de sus imágenes y sus ritos para, a continuación, proponer una alternativa física al ritualismo y la idolatría, en una regeneración espiritual caracterizada por una inmersión total del cuerpo y la psique en el medio: La montaña mágica. La Montaña Azul.

2.3. La Montaña Azul. Una aproximación descriptiva.

2.3.1. El valor simbólico del color azul.

Al elegir un promontorio visible a kilómetros de distancia, DIEGO LÓPEZ parece haber querido diseñar un objeto que, por su extrañeza, provocara la curiosidad visual del espectador (Figuras 10 y 11). Por otra parte, recordamos que la Región de Murcia presenta la pluviometría más baja de España, con más de 270 días de sol al año. Esto hace, como podemos comprobar en las figuras 10 y 11, que el promontorio del Cabezo de la Cruz pueda ser visto, la mayor

¹² Citado por JUAN BONILLA, artículo publicado en el diario El País, “El adiós a San Agustín”, 17 de enero de 2001, a su vez citado por LOLA LÓPEZ MONDÉJAR, Op, Cit.

parte de los días del año, rodeado por un esplendoroso cielo azul, produciéndose de esta manera un efecto visual en el que rocas, montaña y cielo parecen formar parte de un todo indiviso, produciéndose de esta manera la unión del cielo con la tierra, de lo material con lo espiritual. La Montaña Azul, podría ser así una puerta de acceso al paraíso, al que se asciende al través del camino empedrado construido piedra a piedra por DIEGO “el profeta”.

El color azul, debido al ozono atmosférico (O₃) atravesado por los rayos solares, se refleja en el agua, que adquiere su color, aunque ésta sea incolora. Cabe pensar que por su asociación con elementos fundamentales para la vida, este color se asocie simbólicamente al paraíso cristiano, y más particularmente al culto mariano. El dogma de la Inmaculada Concepción, sostiene que María no sólo fue madre virgen de Jesús sino que al nacimiento, se encontraba libre del pecado original. Esta doctrina fue definitivamente definida como dogma de fe y por tanto revestida de los caracteres de infalibilidad e inmutabilidad el día 8 de diciembre de 1854, en la bula *Ineffabilis Deus* del papa Pío IX. Desde entonces el día 8 de diciembre ha quedado como fecha de la fiesta de la Inmaculada Concepción en toda la Iglesia Católica¹³.

En un primer momento, la alusión a la concepción inmaculada de María se hacía mediante la representación de sus padres, san Joaquín y santa Ana, describiendo usualmente el episodio conocido como *Abrazo ante la Puerta Dorada*, una leyenda piadosa que simboliza la reconciliación de ambos progenitores y la concepción de María libre de todo pecado por intervención sobrenatural de Dios. Este tema iconográfico fue muy usual en el arte Gótico y el Renacimiento.

A partir del siglo XVI, pero más intensamente en los siglos XVII y XVIII, comienza a aparecer la imagen de la Inmaculada con características iconográficas propias. Ya no se alude a sus padres sino que se representa a María con los atributos propios de esta devoción. Se representa a María según describe un pasaje del Apocalipsis: con vestido blanco y manto azul, coronada

¹³ Enciclopedia en línea “Wikipedia”. Entrada “Inmaculada Concepción”.

por doce estrellas, la luna a sus pies, dotada de alas y pisando la serpiente del Génesis, símbolo demoníaco.

Según CASILDA RODRIGÁÑEZ (2000), el culto mariano está íntimamente ligado a la dominación patriarcal sobre las mujeres, que se inicia hace 5.000 años. Creemos que es importante exponer sus postulados para entender algunas de las connotaciones simbólicas del culto mariano y su relación fundamental con la Montaña Azul, la cual podría ser interpretada como una rebelión contra el orden patriarcal.

Por ello tuvieron que cambiar el significado de los símbolos de las culturas neolíticas, que habían estado durante milenios vinculados a nuestra sexualidad. Este proceso de construcción del nuevo orden simbólico, se puede verificar siguiendo el rastro del que fue símbolo de nuestra sexualidad en casi todas las culturas: la serpiente.

(...) Cambiaron su significado simbólico cambiando las historias míticas, y convirtiendo el movimiento ondulante de la serpiente en un símbolo de todos los males y de todos los demonios. También el asco que nos producen los reptiles, sus mucosas y sus pieles húmedas, es una construcción cultural paralela al asco y al pudor que sentimos hacia nuestros cuerpos y sus fluidos, y que tiene por objeto sacar de nuestra imaginación su sentido maternal y simbiótico.

Así, junto a la satanización de la sexualidad de la mujer, se sataniza también a la serpiente que pasa a ser el demonio del infierno judo-cristiano; y el infierno y el Hades pasaron a ser los lugares a donde va todo lo que no debe ser, por contraste de los cielos donde habitan los paradigmas de lo que debe ser (...)

La sirenas y las Nereidas que representaban la asociación de lo femenino con el agua, se convirtieron en monstruos marinos que atacaban a los héroes. Atenea, en un tiempo representada con serpientes, pasa a ser la diosa de la guerra, y las serpientes pasan simbólicamente a manos de Esculapio, dios, como no, de la Medicina, y de Hermes, dios de la fertilidad, de manera que la sexualidad femenina en vez de ser una emanación de la mujer para la autorregulación de la

vida, pasa a ser algo administrado y gobernado por los dioses (masculinos¹⁴).

En todas las culturas aparece el héroe o el dios que desafía y mata la serpiente: Zeus mata a Tifón, Apolo a la Pitón, Hércules a la Hidra, Perseo a Medusa y Jasón vence al dragón que guardaba al vellocino; el dios mesopotámico Marduk mata a las serpientes de la diosa Tiamet, y el hindú Krisna a la serpiente-demonio Kaliya. En las culturas cristianas, después del famoso y explícito mito del Génesis ("pondré enemistad entre ti y la serpiente"), la virgen María vuelve a aplastar a la serpiente, San Jorge al dragón de Inglaterra, San Patricio a la serpiente de Irlanda, San Miguel a diversos dragones...

CASILDA RODRIGÁÑEZ (2000)

En cualquier caso, no cabe duda de que el culto a la Virgen fue profusamente utilizado como arma política por los reinos cristianos de España, en su empeño de cruzada y reconquista del territorio perdido frente a la expansión musulmana. De esta manera, desde la Baja Edad Media son abundantes las tallas de la Virgen, aparecidas con frecuencia en circunstancias milagrosas, a las que se atribuyen poderes mágicos. Posteriormente, durante los siglos XV, XVI y XVII, las representaciones pictóricas de María, símbolo al igual que la cruz de la religión católica, experimentan un auge de producción, sirviendo de vehículo de colonización cultural tanto en la lucha contra el islam y como en la conquista imperial de América. La representación iconográfica que se hace de la Virgen María, se emancipa así de la historia crística, apareciendo como figura separada, objeto de adoración.

No es necesario recordar la vigencia del culto mariano en la España de nuestros días, con la proliferación de patronas y romerías marianas en la casi totalidad de la geografía española. La fiesta de la Inmaculada fue fiesta de guardar en todos los reinos de su Majestad Católica, es decir, en todo el Imperio español, desde 1644; se declaró fiesta de guardar en toda la Iglesia desde 1708 por orden del papa

¹⁴ Nota aclaratoria del autor.

Clemente XI. España celebra a la Inmaculada como patrona y protectora desde 1644, siendo el 8 de diciembre fiesta de carácter nacional.

Para finalizar, hay autores que afirman, que la bandera de la Unión Europea, estructura política impulsada en gran medida por la democracia cristiana francesa, italiana y alemana, se debe precisamente a la unión indisoluble que se pretende establecer entre Europa y el cristianismo católico, colocándola bajo la protección la Virgen¹⁵.

La imagen de la Virgen María resulta pues ser un referente iconográfico de una enorme potencia simbólica para gran parte de la Humanidad.

El color azul, aparte de sus connotaciones simbólicas tradicionales, posee además para DIEGO LÓPEZ un sentido especial, que éste asocia con su infancia, tal y como declara en sus memorias, refiriéndose a un episodio infantil:

Con la edad de niño, para tener bicicleta, propusimos mi hermano y yo a la tal Asunción comprar una bicicleta, cosa que no dio resultado, aunque mis abuelos querían comprarla, entonces en el colegio en el cual íbamos robamos una bicicleta, la llevamos al huerto de mi abuelo y la pintamos de azul, acabamos manos, cara y pantalones del mismo color.

DIEGO LÓPEZ, 2009.

Nos preguntamos pues si es una casualidad, una coincidencia, el hecho de que DIEGO LÓPEZ haya elegido precisamente este color para llevar a cabo su proyecto. La respuesta es obviamente negativa.

El marcado predominio del color azul ha facilitado la identificación del mismo con el accidente geográfico que le sirve de soporte. Desde el inicio de los trabajos de Diego López, surgieron varios términos tendentes a describir la obra que allí se estaba realizando. Diego López, el autor de la obra, se refiere a la misma utilizando indistintamente los términos “Montaña Azul” o “Montaña pintada de azul”. Otras referencias hablan de rocas pintadas de azul o de Monte

¹⁵ Enciclopedia web “Wikipedia”, artículo “Bandera de Europa”.

Azul¹⁶. Ahora, tras la instalación de un gran panel anunciador en la cima con pretensiones turísticas (Figura 12), el nombre de “Montaña Azul” aparece como definitivo. A pesar de las dificultades y del largo proceso de realización de la obra, consideramos que la fijación, titubeante, dificultosa, del nombre es ya un signo de reconocimiento subyacente, independiente de cualquier declaración o salvoconducto institucional.

Por último, el color azul, símbolo de la Virgen María, es para DIEGO LÓPEZ un color mágico, con el que pretende transformar la negatividad (lo negro) en positividad (lo azul).

Entonces eso iba ejerciendo energéticamente en el cielo y con las personas que lo hacían en la tierra, como si fuesen marionetas que les influía terroríficamente hacia ellos, creo que me explicó, pintando encima de las pintadas negras, con color azul, destruía la energía de muerte que había en mi barrio.

DIEGO LÓPEZ, 2009.

2.3.2. La Montaña Azul como obra de arte total.

A primera vista, la Montaña Azul de Cabezo de Torres no presenta mayor misterio: un trozo, la cara sur-oeste del promontorio rocoso del Cabezo de Torres, pintado en sus rocas de color azul. Así es como la interpretan la mayoría de los vecinos de la localidad, siendo comúnmente aceptada la idea de que se trata del delirio de un loco. Sin embargo, una visita al lugar y un análisis del propósito de la misma, pronto nos alertan de que se trata de mucho más que eso.

¹⁶ “Coronan con 'nieve' el monte azul del Cabezo de Torres”. Sitio web “Laverdad.es”. Sección La Vitrina. Artículo de 24.04.2008

Desde luego no estamos ante un fenómeno corriente, tanto por la naturaleza de la iniciativa, por el lugar donde se encuentra -dominando desde las alturas las filas de casas que desde las faldas del cerro se escalonan hasta llegar prácticamente a la cima- como por la impresión que causa su visión en la lejanía.

Cabe pensar que la proximidad del conjunto arqueológico monumental de Monteagudo, si bien en estado de ruina desde hace siglos, aún impresionante por su grandiosidad y visible desde prácticamente cualquier punto de la vega murciana, podría haber influido en la idea o la pulsión inicial de Diego López, quien, en el año 1999 y movido por voces celestiales que le intiman a realizar su obra, comienza a limpiar las laderas del monte con el propósito de embellecer el lugar.

En un primer momento, sus visiones le llevaron a colgar en la cruz que corona el Cabezo, un cartel de INRI, pintado en azul sobre negro:

(...) cosas que solía hacer es comer con Dios. Algo muy especial con una vela, pan, vino y agua, y cuando acababa, entraba en éxtasis natural, también una de las cosas que me pidió esa energía, era un cartel de INRI de color negro y de hojalata, fondo negro e INRI azul y colgarlo en la cruz del Cabezo.

DIEGO LÓPEZ, 2009.

Este cartel de INRI va a suponer la piedra angular conceptual y metáfora fundamental de toda la obra, cuyo propósito no es otro que el de sanear, limpiar, regenerar un espacio abandonado, malsano, utilizado como escombrera y basurero por los vecinos, para transformarlo en un espacio limpio, sano, una especie de parque o jardín de fantasía desde el que contemplar toda la grandeza de la Huerta de Murcia.

Pero en mi barrio estaba instalada la energía negativa madre, es decir, el inicio a su esencia, para impedir mi manifestación, pues yo era el anticristo y me tenía que transformar en el cristo, ya lo dice el número 666, que quiere decir

sin contar el primero 1999, que fue cuando me transformé de anticristo a cristo, entonces me tocaba la gran batalla, siendo cristo tenía que expulsar la energía negativa que se había instalado en el barrio de la cruz, del anticristo.

Entonces comencé con pintura azul luminosa la misma que utilicé para el cartel de INRI en la cruz con fondo negro, a luchar pintando encima de lo negro que había en las paredes de mi barrio y eso me costaba muchísimo, porque era la energía negativa, me lo impedía hacer energéticamente, pero yo con la fuerza de la otra energía positiva lo hacía pero con miedo terrorífico.

DIEGO LÓPEZ, 2009.

DIEGO LÓPEZ identifica lo que él llama “energía negativa”, la energía femenina, con el color negro, presente en el Cabezo de la Cruz antes de su intervención, al estar muchas rocas cubiertas del carbón de las hogueras que se hacían para quemar desechos. Pero además, este color negro proviene directamente para él del espíritu maligno que anida en la sociedad del Cabezo, alimentado regularmente por un culto satánico, el culto a la Virgen María, instigado por una organización criminal: la Iglesia Católica Romana. Inversamente, la pintura azul luminosa, encomendada por Dios para la realización de su misión, representa la “energía positiva”, la energía masculina, destinada a regenerar la corrupción.

Así es como DIEGO “el profeta”, empieza a pintar las paredes de su barrio de azul, siguiendo un movimiento ascendente que le lleva progresivamente por las pendientes del cerro hasta culminar en la gran cruz que corona este promontorio, labor que le llevó cinco años, desde 1999 hasta 2003. La Figura 13 muestra una vista cenital en la que se aprecia el conjunto principal de rocas pintadas de azul, orientado al sur-oeste, así como la calzada empedrada que lleva desde la última calle asfaltada, la Calle Cruz, lugar en el que se alza domicilio de DIEGO LÓPEZ, hasta la cruz que culmina el cabezo objeto de su intervención. Puede también apreciarse, en la base de la calzada empedrada, la forma rectangular del aparcamiento del restaurante “Las Cumbres”, antiguo

juego de bolos de este local, juego tradicional en la Huerta de Murcia, igualmente remodelado por DIEGO LÓPEZ y parte integrante del proyecto general.

Y es que la intención estética y artística de DIEGO LÓPEZ no es sólo intervenir en la montaña pintándola de azul, sino efectuar una remodelación total del barrio. Por ello, más adecuado sería quizás hablar del “Barrio Azul de Cabezo de Torres”, más que la “Montaña Azul”, aunque éste sea el término que se ha impuesto finalmente en el trascurso de las sucesivas peripecias que su realización ha conocido.

Fueron pasando los meses y por el día luchaba en mi barrio, creando paredes nuevas, con piedras y pintadas azules y por la tarde a la misa, primero me ponía el último y después el primero.

(...) Mientras en el barrio, según me iba comunicando telepáticamente los mensajes de la divinidad, así iba haciendo, para expulsar, coches de mi puerta, basura y escombros signo del maligno, tenía que seguir los siguientes pasos, arreglé mi fachada, la pinté con azul, las verjas, la puerta y puse piedras de rodapiés en la casa por la terraza y también hice un altar con tres ladrillos y velas, tres en total en el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo y empecé a arreglar mi baldosa, rompiéndola y creando una nueva, todos los vecinos estaban asombrados, en dichas baldosas puse tres cruces de color azul y también la mismas que el altar, entonces cerré para que no me aparcasen debido a que si me aparcaban ya no podía hacer mi misión.

DIEGO LÓPEZ, 2009.

Así pues, DIEGO LÓPEZ comienza en primera instancia por limpiar de escombros y chatarra las partes altas de su barrio, emprendiendo a la vez trabajos de rehabilitación de calles y muros, incluso de los desagües del sistema de alcantarillado, así como de su casa de la Calle Cruz (Figuras 14, 15, 16 y 17). A este respecto constatamos que muchas de las viviendas que se erigen sobre las cotas inferiores del Cabezo de la Cruz han sido construidas sin ningún tipo de permiso oficial, ganándole paulatinamente terreno a la montaña (Figura 18). Este modelo de expansión urbanística ha creado un trazado irregular, en el que

muchas viviendas se superponen unas a otras sin orden ni concierto (Figura 19), abundando las construcciones inacabadas de ladrillo aparente, lo que otorga al conjunto cierto aire de favela brasileña.

En la actualidad muchos de estos vecinos ven con inquietud los planes urbanísticos del Ayuntamiento de Murcia, ya que se teme el derribo de unas 450 viviendas¹⁷. Es preciso tener en cuenta este factor para explicar en gran parte la oposición que encontró desde el primer día la intervención de DIEGO LÓPEZ, en particular entre los ocupantes que se prevalían del vacío legal y el abandono existente en la zona para erigir allí su vivienda. Éstos vecinos, ocupantes sin título legal, veían un peligro en la creciente polémica y atención pública que la realización de DIEGO LÓPEZ estaba despertando.

Bueno, en varias ocasiones tenía terror, pues a veces se metían conmigo constantemente y gritándome motes como peregrino, etc... y yo estuve tragando unos años todas las injurias que recibía. A veces me marchaba por un tiempo ha hacer caminos como el de Santiago de Compostela y otros que yo creaba.

DIEGO LÓPEZ, 2009.

Poco a poco DIEGO LÓPEZ va extendiendo sus trabajos por el barrio, hasta llegar a la altura del bar “Las Cumbres” (Figura 20), donde se dedica a la remodelación del juego de bolos de este establecimiento, que a partir de entonces será utilizado como aparcamiento del mismo. Para ello, DIEGO LÓPEZ

¹⁷ Los vecinos de Cabezo de Torres no se conforman con que el alcalde de Murcia ordenase el año pasado la paralización del plan especial PH-CT1, que contemplaba el derribo de 450 casas antiguas del Cabezo de la Cruz y del Cabezo de los Almendreros, por lo que han solicitado una entrevista con el primer edil para conseguir que se anule este proyecto impulsado por una promotora. El presidente de la Asociación de Vecinos Nuestra Señora de las Lágrimas, Antonio Ortega, recuerda que Miguel Ángel Cámara ya se comprometió por escrito el 6 de marzo de 2009 a que este proyecto no saldría adelante si no era con el consenso del 100% de los afectados por el plan, una posibilidad más que remota, según Ortega. “Los hermanos García Bernal -explica el presidente de la asociación que movilizó a los vecinos el año pasado- no conseguirán nunca que todos nos pongamos de acuerdo en un disparate. Los vecinos llevamos una vida normal desde entonces, ya nadie teme que le expropien por 10.000 o 18.000 euros como pretendían, pero siempre nos queda esa duda de si alguna vez volverán a la carga”.

construye un pastiche de castillo con almenas y saeteras simuladas (Figura 21) que evocan la arquitectura medieval, período histórico que él identifica con el culto mariano.

La energía negativa, influenciada por mis vecinos, cada vez era mayor, hasta que yo, en el juego de bolos de el bar Las Cumbres, todo con mi dinero de una pensión por minusvalía hice un castillo, piedra a piedra recogidas todas del Cabezo. Ese castillo yo energéticamente le hice ventanas, saetas y huecos por donde se disparaba en la Edad Media.

DIEGO LÓPEZ, 2009.

En el interior del juego de bolos, DIEGO LÓPEZ, construye y pinta de azul una serie de arcos ojivales simulados (Figuras 22 y 23), con el mismo propósito de crear un marco teatral, mezcla de santuario mariano y pastiche a la manera de Disneylandia, que logre captar la atención del visitante, con el fin de incitarle a proseguir con las sucesivas etapas del particular Via Crucis que el profeta ha levantado.

Es de destacar que una intención comercial se encuentra presente desde el principio el diseño del proyecto. Para ello, DIEGO LÓPEZ contaba con la colaboración del Bar-Restaurante “Las Cumbres”, que sería el primero en beneficiarse de la masiva afluencia de público que el profeta esperaba. Así, se remodelan y enlucen igualmente los accesos al mismo (Figuras 24, 25 y 26), así como el muro lateral de la terraza exterior (figura 27), mejorando notablemente su aspecto.

En esta parte del conjunto, destaca la aparición del símbolo de la estrella de David, del que cabe pensar que DIEGO LÓPEZ asocia con la historia bíblica (Figura 24), así como de representaciones de los planetas del Sistema Solar, cuya simbología no ha sido aclarada en su texto (Figura 28).

El trato con el dueño del restaurante era que, a cambio de los visitantes que el profeta convocara, éste subvencionara la compra de los materiales necesarios para llevar a cabo el proyecto, amén de colaborar en el sostenimiento de su autor. Sin embargo, DIEGO LÓPEZ se queja en su biografía del escaso apoyo recibido, a la vez que acusa al establecimiento de estar beneficiándose gratuitamente de su obra y rehabilitación, sin dar nada a cambio.

Y a raíz de que yo pintase el monte, empezó a venir cantidades de gente atraídos por la montaña azul y consumiendo en el único bar que hay, Las Cumbres y poco a poco, evolucionando y hoy en día, es un prestigioso restaurante, gracias a la locura de Diego el profeta. Que posteriormente, he vuelto y me han cobrado todo lo que he tomado, sin tener en cuenta que si les va muy bien, es gracias a mí, y por último, más adelante lo contaré. Pero en una ocasión les dejé una hucha para recoger donativos en el restaurante y en vez de ponérmela, la escondieron en la parte arriba de un mueble y pasadas unas semanas me dijeron que eso no funcionaba, fui para el restaurante y la hucha estaba escondida, encima de un mueble sin ni un céntimo.

DIEGO LÓPEZ, 2009.

Estimamos que esta anécdota, no desvirtúa el valor de la obra, ya que el interés económico rara vez ha sido ajeno a la motivación de los artistas. Así pues, consideramos esta zona, que forma parte del acondicionamiento urbano global que DIEGO LÓPEZ concebía, como un recibidor que, a modo de propileo, está destinado a dar la bienvenida al visitante a la vez que lo prepara para la última fase de su ascensión mística a la Montaña Sagrada.

En cualquier caso, DIEGO LÓPEZ continúa con su empeño, y una vez concluidos los trabajos, previos, de limpieza y embellecimiento urbano, empieza a pintar las rocas del Cabezo de la Cruz. En este punto,

abandona el marco urbano para acometer con ímpetu el entorno natural del Cabezo de la Cruz, descuidado, olvidado, lleno de basura y escombros (Figura 29), pero que supone el objetivo prioritario de su obra, donde ésta adquiere su pleno sentido y pretende ocasionar, no ya una limpieza de las energías negativas que invadían a su juicio el entorno urbano de los habitantes del Cabezo, sino toda una revolución espiritual y cultural, que tenga como resultado el reaprovechamiento, de un espacio olvidado, donde:

...antaño se celebraban misas y romería, eso se lo llevo la Virgen María y destruyó lo más importante, el Cabezo de la cruz, símbolo de la cruz donde me mataron.

DIEGO LÓPEZ, 2009.

Creemos que éste, y no otro, es el sentido oculto de la construcción de la Montaña Azul, a pesar de los alegatos sacrílegos de DIEGO LÓPEZ quien, como él mismo declara y se desprende de su narración, es un ferviente creyente que no pretende otra cosa que restaurar el orden antiguo de las cosas. Localizamos en este punto el núcleo de sus contradicciones ya que, su negación del culto mariano, que él identifica con su madre y simbólicamente con la Virgen, no se traduciría en una abolición del mismo, sino en el anhelo de una esplendorosa revitalización que implique una participación colectiva, una procesión de la comunidad en ascensión hacia el lugar sagrado que él se ha preocupado de restaurar durante años, enfrentándose a todo y a todos, en lo que puede calificarse como trabajos prometeicos, desmesurados para un solo hombre, héroe o mártir, que no deja de situarse en el centro del proceso y aparecer así, intermediario de la divinidad y los hombres, como el primero y más ferviente de los creyentes, el más digno del amor de la divinidad, la Virgen (y por consiguiente, de su madre), representando el drama psíquico de la redención, del perdón de los pecados, piedra angular de la cosmogonía católica, con pretensiones y apariencia reunificadora, apolínea,

respetuosa del orden social, pero cuya naturaleza encubierta es en realidad teatral, dionisiaca y sensual.

El paso a lo que denominamos zona natural de la Montaña Azul, diferenciándola de la zona urbana, viene delimitado por la aparición explícita de la cruz, símbolo cristiano por excelencia, que anuncia el cambio de dimensión física y espiritual, una vez abandonado el mundo terrenal de la aglomeración, antes de abordar el camino iniciático que conduce hacia la cruz del zénit y simbólicamente a la redención de los pecados y la salvación (Figura 30).

En esta fase de su creación, DIEGO LÓPEZ pinta la llamada “piedra rescuyente”, lugar de juegos infantiles por la que los niños acostumbraban a deslizarse a la manera de un tobogán (Figuras 31 y 32). Cuando los vecinos se dan cuenta de que los trabajos de DIEGO LÓPEZ no se limitan al embellecimiento de su calle y alrededores, sino que está pintando las rocas del monte, surge entre ellos el temor y la indignación, comenzando a percibir entonces las intenciones de quien consideraban un enfermo mental, inquietándose por las repercusiones que estos cambios pueden tener en la imagen del pueblo.

Como el azul les daba miedo energéticamente, entonces pinté todo, el peñasco llamado piedra rescuyente, en este peñasco nos tirábamos de pequeños en forma de tobogán, empecé a las 6:00 de la mañana y entre paletinazos del 33, arriba y abajo, hasta la hora de la misa, un día, otro día y al final en una semana el monte, se veían una manchita azul. Esto hizo tal efecto de miedo hacia los vecinos que se acojonaron, pues la energía influenciada por ellos, recibió un impacto neutro, por la dimensión de la pintada, encima de unas pintadas negras, por supuesto satánicas influenciadas por ellos.

DIEGO LÓPEZ, 2009.

Según la autobiografía de DIEGO LÓPEZ, *Manuel López el alcalde, muy sereno, dijo: ¿Hasta donde vas a llegar? Yo le dije hasta aquí, le señalé el limite, cinco veces más de la piedra rescuyente y dijo de acuerdo.*

Finalmente, es de suponer que debido a las denuncias de los vecinos, la autoridad pública, representada por la policía local, se persona en el lugar de los trabajos.

Así paso una semana y volvió a influenciar la energía negativa, que me agobiaba y me atemorizaba, y yo sabiendo que pintando ese temor se me quitaría y le entraría a ellos, entonces compré muchos botes de pintura azul luminosos y empecé a pintar y a pintar semana y semana, pero en la primera semana subió la policía local, diciendo que habían visto patrullando una parte del monte azul, efectivamente yo les dije que lo había hablado con el alcalde, entonces llamaron al alcalde y subió con el administrador echándose la mano a la cabeza, el administrador diciendo: ¿Diego, que estas haciendo? Nos van a meter a todos presos y todo alrededor lleno de basura y mierda en toneladas y no se preocupaban de esto, pues formaba parte del paisaje.

DIEGO LÓPEZ, 2009.

A continuación, el profeta aborda la zona llamada “de los pantalones” (Figura 33), encontrando cada vez mayor oposición entre los vecinos.

(...) recuerdo que pintando, cuando llegaba a la zona de los pantalones, pues la señora dijo: Como sigas pintando, te vació el bote de pintura en la cabeza, pero con mi energía le metí cuatro gritos y la pobre mujer al final se tuvo que achantar y yo seguí pintando el monte de punta a punta.

DIEGO LÓPEZ, 2009.

En un ambiente de creciente hostilidad social, DIEGO LÓPEZ, trabajando según su confesión a marchas forzadas, consigue culminar su obra en la cruz que corona el cabezo que lleva su nombre, pintando la misma de azul y construyendo en su base un altar de nubes (Figuras 34, 35 y 36).

Y alrededor de la cruz puse nubes de escayola, la forma que la Iglesia Católica expone, que vendría Jesucristo, bajaría en nubes del cielo, pues esas son las nubes, esa es mi misión, os estoy juzgando y la cruz pintada de azul cielo, todo una obra de arte, hecha por el propio Jesucristo para que algún día me creáis.

DIEGO LÓPEZ, 2009.

Finalmente, DIEGO LÓPEZ, debido a la creciente presión sobre su persona, decide marcharse del pueblo, en febrero de 2003, no regresando hasta cinco años más tarde, en 2008.

De vuelta al pueblo, reinicia los trabajos, con la intención de pintar de blanco los picos de las rocas, con objeto de simular la nieve. En esta ocasión, DIEGO LÓPEZ descubre el interés que ha suscitado su obra, siendo llegando a ser entrevistado por numerosos medios de comunicación local, regional y nacional. La notoriedad que estaba adquiriendo el pueblo, produce el efecto de cambiar la opinión que la población tenía sobre la Montaña Azul, siendo felicitado DIEGO LÓPEZ por numerosos vecinos, que llegan a realizar donativos para facilitar la continuación de los trabajos.

Además, el Bar “Las Cumbres”, se estaba beneficiando grandemente de la afluencia de público al lugar, lo que se traduce en la subvención de parte de la pintura blanca empleada en el acabado de la obra.

Cuando empecé a ponerle nieve a el monte, al poco empezó a venir la prensa La Verdad, La Opinión, canales de televisión como la Sexta en el programa tan visto como se lo que hicisteis, también en el programa España Directo y muchos más, por supuesto Canal 7 de Murcia, cinco o seis veces y por último también Agencia Efe, luego en Internet, en prensa como veinte minutos o también muchas páginas en

Internet de distintos puntos, Argentina y en muchos puntos del mundo, esta noticia volvía a dar la vuelta al mundo

DIEGO LÓPEZ, 2009.

En esta nueva etapa, DIEGO LÓPEZ, aparte del blanco, añade a la obra una tonalidad verde claro en algunos puntos de la misma (Figura 37), al mismo tiempo que pinta de azul los palomares sitios en la Montaña Azul. Estos palomares (Figuras 38 y 39), a los cuales aún no nos hemos referido, son comunes en la Huerta de Murcia, atestiguando de la afición a la colombicultura existente en muchos pueblos de la zona.

Sin embargo, la algarada sensacionalista se agota, y el entusiasmo del pueblo comienza a flaquear. DIEGO LÓPEZ emprende entonces una campaña de recogida de fondos que le lleva a editar trípticos y a recorrer la Región de Murcia en busca de apoyo. Por otra parte, el ayuntamiento comienza a subvencionar parte de los materiales de la obra, preocupándose de limpiar el monte, pagando a DIEGO LÓPEZ la cantidad de trescientos euros para la realización de esta labor.

Bueno, saqué el primer día por el centro del pueblo, donde más se ve el resultado de la montaña azul y ya saqué para pagar la deuda que me dejó el pedáneo actual, yo con el dinero que iba sacando lo utilicé para invertir en trípticos informativos, limpieza de todo el monte, granito que fui echando por el monte para que estuviese mas curioso y pintura. Al final, el pedáneo me mandó tres sacos de grava blanca (granito) y me dejó de nuevo a medio y también se comprometió a pagarme la miseria de 300 euros por limpiar el monte que desde que yo me fui hace cinco años no habían tenido la delicadeza de darle una limpieza, algo que estaba por toneladas de basura, miseria que permiten el pueblo en general, que sea la imagen del pueblo, pues se ve a simple vista, desde abajo centro de la localidad.

DIEGO LÓPEZ, 2009.

Finalmente, DIEGO LÓPEZ vuelve a desaparecer, dedicándose según su autobiografía a una vida de soledad, silencio y sol, en algún lugar de la Isla de Tenerife.

3. LA MONTAÑA AZUL COMO OBRA DE “ARTE EN BRUTO”.

Le genie effraye encoré – puisqu'il est désobéissance et représente la plus haute forme de l'esprit de contradiction. Mais au lieu d'être entouré par une conspiration du silence, la conspiration du bruit de notre époque le met dans l'obligation d'éclater silencieusement.

Jean Cocteau – Petits maîtres de la Folie -1961-

3.1. Introducción.

El propósito de este estudio es acreditar, para el caso de la Montaña Azul de Cabezo de Torres, la existencia de procesos de reconocimiento artístico que se efectúan de manera independiente al reconocimiento otorgado por la llamada "Institución Arte", según el término empleado por el teórico GEORGE DICKIE (2005).

Estimamos que existen precedentes de estos procesos, que llamamos espontáneos o subyacentes, por ejemplo en el caso de la pintura de grafitis propia del movimiento Hip Hop de los años ochenta. Sin embargo, para el caso que nos ocupa, nuestro trabajo no puede más que apuntar inicios de este reconocimiento, ya que la obra en cuestión, la Montaña Azul, no ha sido aún concluida, y no podemos prever cuando se retomarán los trabajos.

Sí sabemos, que hasta la fecha, este fenómeno, que nosotros consideramos artístico, no ha recibido ningún atisbo de interés por parte de las instituciones públicas, al margen de la colaboración económica del alcalde pedáneo durante la última fase de los trabajos, que se tradujo en varios sacos de grava y trescientos euros para limpiar el monte de basura. Pensamos que los próximos años nos darán la razón y veremos cómo se despierta un creciente interés institucional por la Montaña Azul de Cabezo de Torres. Hasta entonces, no podemos sino señalar las analogías de esta obra con fenómenos artísticos tales como el "Arte en bruto" o el "Arte en la tierra" o Land Art, con objeto de allanar el camino de un reconocimiento crítico que nos parece urgente y necesario.

Según el teórico del arte ARTHUR DANTO (1981), “el ser acerca de algo” (“aboutness”) es una condición necesaria para las obras de arte; esto es, DANTO sostiene que para que algo sea una obra de arte se requiere una dimensión semántica. Dicho en otras palabras, que la obra diga algo acerca de algo.

En el capítulo anterior, hemos descrito las connotaciones semánticas de la Montaña Azul, revelando que la Montaña Azul “es acerca de algo”. Por lo demás, obviamente, y para el propósito que nos anima, que es precisamente el reconocimiento de una obra de arte producida al margen de la Institución Arte, sólo podemos alinearnos con la línea teórica de DANTO.

3.2. El debate del Arte.

Como veremos más tarde, la principal razón que impedía a los niños interrogados en nuestra encuesta, considerar la Montaña Azul como una obra de arte, era que su creador estaba “loco”. Obviamente carentes de los elementos de juicio necesario, y repitiendo en gran medida lo escuchado en su entorno, esta argumentación, síntoma a la vez de incapacidad crítica y de pereza intelectual, no sirve por sí misma para aclarar ningún extremo, sino que bloquea la indagación, estableciendo un cordón sanitario en torno a DIEGO LÓPEZ. Al considerar a alguien “loco”, se le sitúa en una cómoda categoría de simplificación que desalienta cualquier tipo de análisis objetivo de la conducta y sus causas, relegando al sujeto en cuestión a la condición de “apestado social”, de “intocable” o más precisamente, de “incomprensible”.

Con JEAN DUBUFFET (1992):

Nos rebelamos contra la deplorable idea de que, tan pronto como los médicos han declarado a esos individuos diferentes del tipo admitido como normal en la ciudad, nada de lo que piensen, digan o hagan pueda tomarse en consideración.

DUBUFFET, 1992, 131

Otras opiniones desmerecedoras, evocadas por algunos vecinos entrevistados, giran en torno al carácter espontáneo de la obra, su extrañeza formal, o el hecho de que DIEGO LÓPEZ no sea un artista profesional. Acostumbrados a que les digan lo que es arte y lo que no, la gente de Cabezo de Torres consideraba la obra con temor reverencial, con el mismo espanto y asombro que si un ovni se hubiera posado sobre la cima del Cabezo de la Cruz. Parecía como si la mayoría esperara a que alguien les dijera “qué pensar”, repitiendo en general la extendida opinión del carácter disparatado de la realización. En palabras de DUBUFFET,

Evidentemente, la ciudad, desde su punto de vista, se considera autorizada a eliminar a los perturbadores, a cazar y desacreditar a todo el que pretenda cuestionar la convención social y se niegue a asumir los imperativos que constituyen la cultura de la nación. Los oficiales del Estado son los encargados de inculcar e imponer esa cultura a todos los miembros de la colectividad y de privar de su ciudadanía a quien se oponga a ello.

DUBUFFET, 1992, 131

En la misma línea, estamos con BURKE (1756) cuando afirma que:

(...) el verdadero modelo de las artes está en manos de cada hombre; y una ligera observación de las cosas más comunes, a veces más mezquinas, de la naturaleza, nos darán las luces más verdaderas.

EDMUND BURKE

Concluimos que la patologización, es una moderna forma de destierro y reclusión, no sólo de todo lo que vaya en contra, sino también

de lo que no se muestre lo suficientemente entusiasta con los dogmas e ideología de la polis, según la lapidaria reflexión de DUBUFFET:

Al arte no se le exige que sea normal. Lo que se espera de él, y probablemente pocos piensen lo contrario, es que sea lo más nuevo y sorprendente posible, lo más imaginativo. Nos hacen reír los que, después de lo impuesto, reprochan a ciertas obras ser demasiado imprevistas o imaginativas, considerándolas por ello arte patológico. Lo mejor, lo más coherente sería afirmar, ya para acabar, que dondequiera que aparezca la creación artística siempre encontraremos algo de patológico. Al fin y al cabo, el individuo normal, según la acepción oficial del Estado, trabaja en la oficina o en la fábrica y los domingos va al fútbol o se queda viendo la televisión, pero nunca se le ocurriría pintar cuadros; si lo hiciera, no los pintaría de un modo diferente al que le han recomendado.

DUBUFFET, 1992, 132

Conforme avanzaba nuestra investigación, fuimos poco a poco descubriendo que no era la obra en sí el objeto de juicio y aceptación, sino el autor de dicha obra, lo que estaba siendo juzgado. Descubrimos igualmente la importancia de los procesos de reconocimiento apuntados por JUAN LUIS MORAZA (2006), para la asimilación de una obra de arte por parte de una sociedad, así como la creciente rigurosidad y complejidad de los mismos. Nuestra investigación se propone pues contribuir, aún de manera parcial, a dicho reconocimiento, desbaratando para ello los dos principales argumentos que se le oponen: La condición de “no artista” de DIEGO LÓPEZ, y en segundo lugar el carácter no artístico de la obra. La primera cuestión la hemos abordado a partir de las tesis del artista francés JEAN DUBUFFET, que trabajó a favor del reconocimiento y valoración de artistas marginales. La segunda, mediante el estudio formal de la obra y su inclusión por analogía dentro de la tradición artística conocida como “Land Art” o arte en la tierra.

La más moderna crítica del arte, afirma que no hay características generales que toda obra de arte posea. Una vez abandonada la idea platónica de la naturaleza imitativa del arte, sucede que en la actualidad aún no se ha forjado una definición satisfactoria y comúnmente aceptada del arte, de su naturaleza y función.

Según GEORGE DICKIE (2005):

El método del descubrimiento de la esencia del arte por la reflexión es lo que impugnaron primero Paul Ziff y después Morris Weitz en los años cincuenta del siglo XX. (...) Las conclusiones que extraen son que no hay esencia del arte y, por ello, que no puede darse ninguna definición de "arte" del tipo tradicional. Como parte de sus conclusiones, están de acuerdo en que no hay ninguna condición o conjunto de condiciones imprescindibles para que algo sea arte: no hay ninguna esencia que compartan todas las obras de arte.

DICKIE, 2005.

Creemos que la falta de reconocimiento que experimentan en la actualidad muchos artistas "no profesionales", es una consecuencia de la posición del arte como un terreno más de la competitividad empresarial y la especulación mercantil y financiera. El artista contemporáneo se comporta en gran medida como un empresario, interesado a la vez en "colocar" su producto y en "excluir" del mercado a posibles competidores. Para llegar a formar parte del "circuito del arte", habría que pasar por una serie de procesos restrictivos en los que influyen criterios de pertinencia política, económica, espectacular, etc.

Es a este reconocimiento gremial y económico al que se refiere el profesor y artista JUAN LUIS MORAZA (2006) cuando afirma:

El reconocimiento del artista pasa por una serie de consensos complejos y sucesivos que tiene su punto de inicio en el reconocimiento de los propios profesionales del arte. Una segunda fase es el reconocimiento de los mediadores culturales del campo del arte. Una tercera fase sería el reconocimiento de mediadores culturales que lo

introducen en el campo patrimonial y que supone también el reconocimiento público o general.

MORAZA, 2009, Contenidos de la investigación artística. Modelos de desarrollo.
Conferencia.

Sin embargo, estimamos que este proceso de reconocimiento nada está diciendo sobre el fenómeno artístico en sí, y ello partiendo de una falsa premisa, que identifica al artista con el “profesional del arte”, y al arte como actividad económica independientemente de su naturaleza y función.

El arte se convierte así en un fenómeno “autoreferencial”, “endogámico”, separado de los procesos sociales entendidos en su conjunto. En palabras de BURKE:

Esta es, creo, la razón por la cual los artistas en general, y principalmente los poetas, se han quedado reducidos a un círculo tan reducido: éstos más bien se han imitado unos a otros que a la naturaleza; y con una uniformidad tan fiel, como desde una antigüedad tan remota, que es difícil decir quién dio el primer modelo.

BURKE, 2005, pag 41

Para RUDOLPH ARNHEIM (1980):

El arte se ha vuelto incomprensible. Probablemente no hay hecho que distinga mejor el arte de hoy del de cualquier otra época y lugar. El arte siempre se ha utilizado como medio de interpretar la naturaleza del mundo para los ojos y oídos humanos, y como tal ha sido concebido; pero ahora los objetos artísticos parecen contarse entre las más desconcertantes realizaciones que el hombre haya llevado a cabo. Ahora son ellos los que necesitan de una interpretación.

RUDOLPH ARNHEIM (1980)

No pretendemos que el arte esté “desprovisto de normas”¹⁸, sino la capacidad de juzgar una obra de manera científica, considerando los componentes gremial, económico y social que este juicio puede comportar, como elementos necesarios, pero no suficientes, de la crítica de arte.

Saber que pintores como Rubens o Tiziano se servían de auténticas factorías semi-industriales, en las que trabajaban decenas de empleados, para producir sus obras, o que estaban permanentemente sujetos a los designios y caprichos de la política de su tiempo, no podrían ser los únicos elementos de un juicio sensato sobre estos artistas y sus obras, tal y como se pretende en la actualidad, exigiéndosele al artista extensos títulos y méritos institucionales antes de otorgársele la categoría de “profesional del arte” y permitírsele así ganar su sustento con esta actividad.

Estamos con RUDOLPH ARNHEIM (1980) cuando afirma que:

Es necesario resucitar en nuestras mentes la conciencia de las funciones vitales que el arte cumple. En último análisis, esto exige una valoración general de la actividad sensorial, de la cual el arte es la más hermosa de las flores. La subestimación del arte es tan sólo una consecuencia particular de la subestimación de los sentidos.

ARNHEIM, 1980, 127.

A este respecto, consideramos que una de las posiciones más lúcidas sobre el tema del reconocimiento y la crítica artística, proviene de UMBERTO ECO (1970). El análisis de ECO parte desde el punto de vista de las “intenciones” que presiden la operación artística (llamadas también las “poéticas”), así como de las razones históricas que ilustran estas intenciones; para a continuación estudiar de qué modo estas intenciones se concretan en modelos operativos y, por consiguiente, en estructuras formales. Según ECO “la noción de obra abierta ha sido aceptada como la más útil para explicar estos fenómenos”.

¹⁸ Ver GÓMEZ MOLINA (1999). Página 8.

Para nosotros, no cabe duda de que la obra de DIEGO LÓPEZ es una “obra abierta”, realizada a partir de una “intención” determinada, de una de estas “poéticas” mencionadas por ECO. Nuestro análisis de la Montaña Azul gira por lo tanto en torno a la comprensión de la poética (o intención) que orientó la realización de la obra.

En nuestra crítica no tiene por lo tanto sentido hablar de “obra bella o fea”, ni de obra “pertinente o desplazada”, sino de la adecuación de la forma de la obra para alcanzar los resultados planteados por su propia poética. Nuestro juicio versa acerca de si la obra de DIEGO LÓPEZ, en cuanto a su planteamiento y realización formal, está consiguiendo o no los resultados que él mismo se propuso, o si por el contrario, más le hubiera valido para ello erigir un retablo barroco en la iglesia del pueblo.

Refiriéndose al estatus que una obra de arte debe poseer, DICKIE (2005) indica que *una obra de arte es un artefacto al cual alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte) le ha conferido el estatus de candidato para la apreciación.*

Así, creo resuelto el problema que podía plantear la ausencia de reconocimiento artístico de la realización (al margen de la validez o no de la hipótesis del reconocimiento espontáneo), ya que considero que es la realización misma de esta investigación, de la que no existen según mi conocimiento precedentes, es la que confiere a la Montaña Azul de Cabezo de Torres su estatus de “candidata para la apreciación de ser considerada una obra de arte”.

Creo también resuelto el problema de la condición de artista de DIEGO LÓPEZ basándome en las teorías de DICKIE (2005), problema que no sería tal al afirmar éste que:

El supuesto final que hay que señalar es que hacer arte es algo que está al alcance de todo el mundo. No es una actividad altamente especializada, como lo es la física nuclear, que está vedada a quienes carecen de un alto grado de habilidad matemática. Se requieren diversas habilidades rudimentarias para hacer arte, así como la capacidad para entender la naturaleza de la empresa. Tales

habilidades y tal comprensión están al alcance de niños muy pequeños.

DICKIE, 2005

Por último, tal y como indica DICKIE (2005), “no hay, por ejemplo, garantía de que todo lo que el artista dice que es una obra de arte, sea de hecho una obra de arte”. Es decir, el hecho de ser un artista no confiere necesariamente la naturaleza de “obra de arte” a todo lo que haga. Se trata por lo tanto de problemáticas independientes.

En resumen: según la más reciente y aceptada crítica del arte, de la misma manera que no es arte todo lo que pueda producir un artista, no es necesario ser un artista para producir arte. Es al artista profesional a quien importa “colocar” su obra, así como insertarse en el circuito productivo “Arte”, no al artista que busca otros fines, que pueden ir desde la simple satisfacción personal, hasta el pasatiempo, pasando por la donación desinteresada o la misma destrucción de la obra.

Esto resulta del mayor interés en el caso de la Montaña Azul, ya que nos encontramos ante un ejemplo paradigmático de “no reconocimiento”, ni de los profesionales del arte, ni de los mediadores culturales, ni del público en general. Sin embargo, el propósito de DIEGO LÓPEZ no parece ser el de insertarse en el circuito económico-profesional de los artistas, sino que aspira a una sanación personal y colectiva, a una ruptura y a un reencuentro con sí mismo y con su pueblo.

3.3. La Montaña Azul como obra de “Arte en bruto”.

La obra de DIEGO LÓPEZ surge al margen de los consensos del reconocimiento artístico. DIEGO LÓPEZ elabora su obra asumiendo el rechazo que la misma despierta ya que “la gente no está preparada”. DIEGO LÓPEZ no intenta consensuar su creación, sino que la impone, físicamente, sobre el pueblo, en un gesto ciertamente discutible, pero de innegable potencia plástica.

Por ello, su obra nos recuerda enormemente a las realizaciones de los artistas separados del proceso cultural, que atrajeron la atención del francés JEAN DUBUFFET, creador del concepto de “Art Brut”, o “arte en bruto”.

En el año 1922, el psiquiatra HANS PRINZHORN, quien trabajaba en la Clínica Psiquiátrica de Heidelberg, Alemania, publica el primer estudio detallado de las expresiones visuales de personas internadas.

Demostrando que una pulsión creadora, una necesidad de expresión instintiva sobrevive a la desintegración de la personalidad, señala:

Nuestros pacientes se encuentran en contacto, de manera totalmente irracional, con las más profundas verdades, y muchas veces revelan, inconscientemente, visiones de trascendencia. Reencontramos así, en un contexto diferente, la idea de la existencia de formas de expresión psíquica y de objetos de formas correspondientes que en todos los hombres, en determinadas condiciones, serían casi idénticas, como los procesos fisiológicos.

PRINZHORN, HANS (1984), citado por REINÓN MUÑOZ, 2003

De manera análoga, pensamos que DIEGO LÓPEZ se encuentra en contacto con esas “más puras verdades” que menciona PRINZHORN. Su temprano rechazo de la vida mediocre que el pueblo le ofrecía, de la mentalidad y cultos arcaicos que en él perduraban, lo implican en una dinámica de “alienación voluntaria”, en la que la confrontación con lo real, lo que está más allá de la protección de su madre o de los dogmas a los que ésta se aferra, se revela esclarecedora pero también de una rudeza brutal. DIEGO LÓPEZ llega así a ver con ojos nuevos, desde fuera, la realidad social y psicológica de la que procede, reaccionando con espanto, lo cual provoca un mayor abundamiento en los excesos que los llevan finalmente a la “enajenación”, que él llama “revelación”.

Sin embargo, DIEGO LÓPEZ carece de los elementos lingüísticos necesarios para la comunicación de esa nueva verdad, de esa “revelación”. Por

ello, tiene que hacer uso de su acervo cultura, el mismo que rechaza, para vehicular su mensaje. Este mensaje es a la vez ininteligible, en cuanto a que emana de la estricta subjetividad de DIEGO LÓPEZ, y perfectamente ajustado a la realidad social en la que se inserta, puesto que utiliza su misma narrativa y simbología, revelándolas a todos, haciéndolas visibles.

Utilizando una estrategia diametralmente opuesta al fenómeno carnavalesco -que es también una contestación a la represión de los sentidos ejercida por la civilización, que cuenta con una participación masiva pero que no contesta, que se conforma con sus pocos días de licencia para sumergirse en la ebriedad, situándose todavía en la esfera subconsciente-, DIEGO LÓPEZ se destaca, asume su individualidad y, encarnando su papel de profeta, señala a la turba ignorante y ebria el camino ascendente a seguir, el de la destrucción del dogma mariano, aceptando con este gesto su propio martirio y su destino crístico. Así, el anticristo en el que confiesa haberse convertido –intuimos que por la culpa que le supone haberse apartado del recto camino representado por su madre- se transformará, en la cúspide de la Montaña Azul, en auténtico Cristo, preparado, situado ya en su plataforma cósmica, para el acceso triunfal a los cielos.

Al margen de este delirante propósito, del cual nuestro análisis es sólo una interpretación, cabe considerar la obra desde un punto de vista más general, el de la sociología del arte, y así, nos alineamos con VYTAUTAS KAVOLIS (1968) cuando dice:

Cabe interpretar la experimentación como una serie de intentos por crear un nuevo estilo que pueda servir como símbolo de solidaridad naciente, y por lo tanto consolidar la cohesión comunal.

KAVOLIS, 1968, 57

Pensamos que esta nueva cohesión comunal, este nuevo reencuentro, es el propósito auténtico y profundo de la Montaña Azul.

En 1945 JEAN DUBUFFET se dedicó a investigar y recolectar trabajos de individualidad extrema y gran inventiva, realizados por creadores que no solamente eran técnicamente “inexpertos” sino que a menudo poco o nada

sabían de la existencia de museos de arte, ni tenían contactos con otras formas de expresión artística que no fuera la suya propia.

Crea el concepto de "arte en bruto" que define como:

Producciones de toda especie, dibujos, pinturas, bordados, modelos, esculturas, etc. ó que presentan un carácter espontáneo y fuertemente inventivo, que nada le deben a los patrones culturales del arte, y que tienen por autores a personas oscuras, extrañas a los medios artísticos profesionales.

DUBUFFET (1949)

Así el término *Art Brut* pasó a la historia del arte para designar los trabajos artísticos en estado "crudo", es decir en estado de pureza relativa a todas aquellas influencias culturales y artísticas posibles desarrolladas en Europa. MICHEL THÉVOZ (1990), profesor, crítico y teórico de arte, se ocupó durante más de una década de dirigir la colección de arte en bruto de Lausana, legada por JEAN DUBUFFET. Para THÉVOZ:

Los autores de arte en bruto son marginales refractarios al amaestramiento educativo y al condicionamiento cultural, atrincherados en una posición del espíritu rebelde a toda norma y a todo valor colectivo. (...) son a la vez autistas y negadores. El arte en bruto presenta como características formales correspondientes: las obras son, en cuanto a su concepción y su técnica, ampliamente independientes de las influencias provenientes de la tradición o del contexto artístico. En ellas se utilizan materiales, técnicas y principios de figuración inéditos, inventados por sus autores y extraños al lenguaje figurativo instituido. En la mayor parte de los casos, estas características sociales y estilísticas se conjugan y se amplían por resonancia: la desviación favorece la singularidad de expresión y ésta acentúa a su vez el aislamiento del autor y son autismo, de tal manera que, a medida que el autor se adentra en su empresa imaginaria, se sustrae del campo de atracción cultural y de las normas mentales.

Así, la obra se concibe por su autor como un soporte alucinógeno; y hay que hablar efectivamente de “locura”, siempre que quitemos al término sus connotaciones patológicas. El proceso creativo se desencadena tan imprevisiblemente como un episodio psicótico, articulándose sobre su propia lógica, como un lenguaje inventado.

THÉVOZ, 1990, 34-35

La posición adoptada por DUBUFFET es ciertamente radical. Para él, estos artistas marginales no sólo deben ser reconocidos como artistas en la acepción más pura de la palabra, sino que son ellos los productores del verdadero arte. DUBUFFET no otorga ninguna autoridad a las instituciones, gubernativas, económicas o culturales, para establecer juicio alguna acerca de la práctica artística. Para él, el fenómeno artístico surge de las fuentes de la subjetividad, tanto más puro cuanto alejado esté el sujeto del fenómeno social.

No solamente nos negamos a inclinarnos reverentemente ante el único arte cultural y a considerar menos aceptables que las tuyas las obras que aquí se presentan, sino que, muy al contrario, consideramos estas últimas –fruto de la soledad y de un puro y auténtico impulso creador en el que no interfieren el ansia de reconocimiento ni de promoción social- mucho más valiosas por ese motivo que las producciones de los profesionales. Después de habernos familiarizado con estos brotes de elevado apasionamiento, vividos tan intensamente por sus autores, no podemos renunciar al sentimiento de que, en comparación con estas obras, el arte cultural es un inútil juego de sociedad y una falaz exhibición.

DUBUFFET, 1992, 132

Muchos de estos artistas no se consideran a sí mismos como artistas, sino como médiums, llegando a no reconocer la autoría de su

obra. Cuando a DIEGO LÓPEZ le preguntan si se cree un artista incomprendido, éste responde:

No, yo no soy un artista. Yo soy un profeta. Con 33 años pensaba que me estaba volviendo loco. Escuchaba voces y lo pasaba mal hasta que empecé a hacer lo que esa energía me mandaba. Iba predicando por las calles de mi pueblo y no me hacían ni caso. Así que Dios me dijo, pinta la montaña de azul y podrás comunicar lo que yo te pido.

TANIA COSTA. *Entrevista a DIEGO LÓPEZ*

Sin embargo, no está claro que DIEGO LÓPEZ no se considere a sí mismo un artista, ya que en su autobiografía abundan las declaraciones en sentido contrario¹⁹. Creemos que DIEGO LÓPEZ no puede elegir entre su condición de artista y su condición de profeta, como si no supiera a qué carta quedarse. Las implicaciones de esta elección son sin duda importantes. Ser aceptado como “artista” reconocido implicaría una posición social en términos de relativa igualdad y por lo tanto, relativamente integrada; mientras que la de “profeta” se sitúa en un plano de superioridad, que DIEGO LÓPEZ necesita para ser recibido como el mesías, ser aclamado, ascender su particular Calvario, completar su martirio, subir al cielo y ejecutar así tanto su redención como su venganza.

A nuestro juicio, la postura de DIEGO LÓPEZ es perfectamente consciente y meditada, demostrando una aguda inteligencia.

Tanto el oráculo como la profecía pueden decir la verdad, pero el oráculo, comunicado en estado de posesión, habla con lengua inarticulada y necesita de interpretación. El profeta, en cambio, no entenebrece su mente con los vapores delficos, las drogas de la jungla de los salvajes ni las bebidas fuertes. Su método de “evadirse de sí mismo” no es la distracción, sino la

¹⁹ “Aunque algunos jóvenes, aún me seguían llamando loco, por las calles, yo seguía con mi misión, entonces como todo artista, expresa sus sentimientos en arte hice mi avenida al mundo, como Jesucristo y como lo pinta la Iglesia Católica”. LOPEZ MARTÍNEZ, DIEGO (2009)

concentración profunda, que exige una severa disciplina de todas las facultades mentales y confiere forma y profundidad a sus afirmaciones.

ARNHEIM, 1980, 267.

Según este mismo autor, No es de extrañar que a través de los tiempos los artistas hayan tratado desesperadamente de desembarazarse al menos de la responsabilidad de la elección y el juicio. Han buscado la manera de cerciorarse de la fuerza y la corrección de lo que están diciendo; y muchos prefirieron considerarse el instrumento más que el que lo tañe.

ARNHEIM, 1980, 264.

Por último, este fenómeno no es exclusivo de los artistas “brut”, sino que afecta a gran parte del arte contemporáneo:

No puede por menos de preocuparnos la difundida inclinación de los artistas modernos a renunciar a su iniciativa consciente en un grado hasta ahora desconocido en la historia del arte. Se tiende a ver en el trabajo creador algo hecho a través del artista, más que hecho por él, y lo que solía considerarse actividad espiritual se convierte en una sesión de espiritismo individual.

ARNHEIM, 1980, 264.

4. LA MONTAÑA AZUL COMO OBRA DE “LAND ART”.

Como hemos visto en el capítulo precedente, JEAN DUBUFFET fue acumulando durante años obras de artistas anónimos, las cuales constituyen en la actualidad la mayor parte de los fondos de la colección de arte en bruto de Lausana, ciudad a la que DUBUFFET legó su colección privada. Sin embargo, la naturaleza propia a la expresión artística provoca de manera incesante la aparición de nuevos fenómenos para los que las categorizaciones precedentes se muestran obsoletas. Cabe así preguntarse, cómo hubiera sido posible integrar la obra de DIEGO LÓPEZ en el minúsculo palacete que alberga los tesoros dubuffetianos. Evidentemente, ante la imposibilidad de trasladar la obra, la única solución sería representarla mediante documentos escritos, gráficos o audiovisuales.

Además de las dimensiones desmesuradas de la misma, la obra de DIEGO LÓPEZ se plantea como una obra total, separada del mundo cultural, de las iglesias y los museos, incrustada en el medio urbano y natural, proponiendo una simbiosis con el ambiente, así como la conjunción de los planos psíquico y físico de un espectador que, más que mirarla, se adentra en ella.

La concepción vulgar de la obra de arte, que emana de la filosofía platónica, implica una materialidad, una dimensión espacial y temporal del objeto artístico, que movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX, como el arte minimalista, el arte conceptual o el Arte de la Tierra (Land Art) ponen en tela de juicio. Como indica ROSALIND KRAUSS (1978):

En los últimos diez años se ha utilizado el término “escultura” para referirse a cosas bastante sorprendentes: estrechos pasillos con monitores de televisión en sus extremos, grandes fotografías que documentan excursiones campestres; espejos dispuestos en ángulos extraños en habitaciones corrientes; efímeras líneas trazadas en el suelo del desierto. Aparentemente, no hay nada que pueda proporcionar a tal variedad de experiencias el derecho a reclamar su pertenencia a algún tipo de categoría escultórica. A menos, claro está, que convirtamos dicha categoría en algo infinitamente maleable.

El "Land art" se encuentra dentro de esas corrientes que en relación con la desmaterialización del objeto, niegan el papel preponderante de los museos y galerías desviando la práctica del arte a lugares inéditos. Este movimiento, que utiliza el propio espacio natural como soporte de la obra, surge en los Estados Unidos a finales de los años sesenta del siglo XX. Los artistas del "Land art" llevan acabo toda una serie de manipulaciones y transformaciones sobre el paisaje. Generalmente las piezas adquieren grandísimas dimensiones y su presentación en las galerías se hace a través de una documentación de fotografías, videos o textos.

El "Land art" es un concepto, una etiqueta creada a partir de la aparición de un grupo de artistas que se movían en la misma dirección: intervenir en la naturaleza con una finalidad estética.

El problema que plantea el término, sobre todo cuando pensamos en una ideal traducción a la lengua castellana, es el del ámbito del mismo. El Arte de la Tierra refleja una parte de esta relación. Más aproximativo quizás sería el concepto de Arte en la Naturaleza, entendida ésta como espacio exterior, de vida espontánea aún no hollada. Sin embargo esto también es problemático, pues muchos de los espacios naturales han sido profundamente modificados por la cultura. Y más aún, ¿dónde situar la frontera de intervención del Land Art?, ¿Dónde acaba la ciudad y comienza el campo?

De los trabajos de ROBERT SMITHSON, el principal artífice y pensador de este movimiento artístico, se desprende un arte en el medio ambiente, no urbano, no habitado por la especie, arte inserto en el proceso natural, efímero o susceptible a la influencia destructora o erosiva de los fenómenos naturales, arte de parajes no habitados, arte destinado por supuesto para la mirada humana, pero no para la mirada humana actual, sino intemporal, futura, probable, posible, aunque quizás inexistente. Es por ello un arte cargado de un fuerte componente filosófico, metahistórico, existencial.

Dadas las características del Land Art, que como fenómeno artístico tuvo su apogeo entre 1968 y 1973, cabría pensar que la obra de DIEGO LÓPEZ no se adapta totalmente en este cajón conceptual. Su obra está destinada no a la mirada humana, en abstracto, sino a una colectividad, en concreto. Su obra, a pesar de que desprende repercusiones conceptuales y existenciales, interpela

sobre la realidad concreta y el momento presente. Es un reclamo. Un faro visible desde toda la vega murciana. Por otra parte, su intención no parece ser la de crear una obra efímera sino, al contrario, una obra inmutable, que perdure en el tiempo y las conciencias de los hombres y las mujeres.

Sin embargo, el Land Art inauguró una tradición artística que continuó en el tiempo y que sigue perfectamente vigente en nuestros días, habiéndose manifestado un desarrollo respecto a sus postulados iniciales, además de las características diferenciadoras de la obra de cada artista. Tal y como indica BRIAN WALLIS (2005).

El concepto de Land Art es cambiante, complejo y está cargado de significaciones. (...) Land Art es un hipónimo imperfecto de una etiqueta resbaladiza y ampliamente intercomunicada de afinidades conceptuales.

BRIAN WALLIS, 2005,12

En sentido análogo, el artista ROBERT MORRIS hablando de su *Observatorio afirma:*

No dispongo de un término específico para designar la obra: una especie de complejo paraarquitectónico. Se trata de un earthwork y, como tal, resume a la vez preocupaciones escultóricas y gráficas, en tanto que lo constituyen formas aplicadas, bien por adición bien por sustracción, a un sitio existente (...). Se trata de una obra total que se puede aprehender de un solo vistazo.

Citado por ANA MARÍA GUASCH, 2000, 54

Los movimientos constructivistas que eclosionan tras la primera guerra mundial van a abordar el tema de la objetualidad desde una perspectiva distinta: desde la necesidad de transformar el entorno de la vida cotidiana. Una de las fronteras que disolver era la que separaba a los objetos artísticos de los no

artísticos lo que suponía previamente la eliminación de la separación entre pintura, escultura y arquitectura.

La Montaña Azul de DIEGO LÓPEZ posee muchas similitudes con estos movimientos en su forma de plantear el objeto artístico. Nos encontramos ante una ruptura formal y semántica de lo que se espera, generalmente, de una obra de arte, así como de los atributos que sirven para identificarla como tal.

En el segundo capítulo de nuestra investigación “La Montaña Azul. Un objeto extraño”, hemos resaltado el carácter de “obra total” de la creación. La obra de DIEGO LÓPEZ utiliza el paisaje como soporte, con la pretensión de alterarlo y alterar la conciencia que el sujeto cultural, habitante de la urbe, tiene del mismo: una conciencia separada, inconsciente. La potencia plástica de la Montaña Azul surge de la radicalidad con la se plantea la obra. DIEGO LÓPEZ no elige un lugar apartado de la civilización para erigir su obra, sino que literalmente se la planta en lo más alto de la población de Cabezo de Torres, para que se la vea bien y desde cualquier lugar. Su concepción artística, sin saberlo, se alinea con los postulados de ROBERT SMITHSON, que plantea la conveniencia de realizar obras destinadas a un lugar determinado “site specific”, en el que ésta adquiriría todo su sentido y fuera del cual lo perdería.

Este es precisamente el sentido en el que, para el crítico de arte GILLES TIBERGHEN (2000), el Land Art encontrará su evolución natural:

El arte, para algunos, teje un vínculo social, inyecta un sentido.... El arte “público”, si tiene un papel que desarrollar en el espacio de la ciudad, es permitir este tipo de experiencia que el Land art buscó en los espacios desérticos, pero que también podemos encontrar en las ciudades superpobladas. Basta apenas un poco de horizonte para dar paso a una comunidad posible.

TIBERGHEN, 2000, 150

DIEGO LÓPEZ interviene en la tierra, modificando el paisaje, no mediante la excavación o el desplazamiento de materiales, como haría ROBERT SMITHSON O RICHARD LONG, sino recubriendo las rocas de la montaña con

pintura azul. Este gesto, aparentemente sencillo, consigue la transfiguración del lugar, consiguiendo la transformación, por medio de la pintura, de un lugar en un objeto, en lo que podría denominarse como “escultura natural”. La Montaña Azul como obra posmoderna, subjetiva, en bruto, multifacética, siguiendo a ROSALIND KRAUSS (1978), puede ser muchas cosas a la vez, lo cual entra dentro de la realidad del arte contemporáneo.

El crítico y editor JEFFRY KASTNER subraya el carácter escultórico de las creaciones de “Land Art”:

Estos proyectos son fundamentalmente escultóricos (por tratarse de creaciones tridimensionales) y/o están basados en la performance (en tanto que están orientados hacia el proceso, el lugar y la temporalidad) Tienen que ver con el modo en que tanto el tiempo como las fuerzas naturales impactan en objetos y gestos; son a la par críticos con y añorantes de la noción del “jardín”, alternativamente agresivos con respecto al paisaje, pero enriqueciéndolo siempre con algo.

JEFFREY KASTNER, 2005, 12

Pudiera ser que el intento de DIEGO LÓPEZ fuera un esfuerzo épico de reculturalización de unos pueblos que viven de espaldas a su patrimonio, su contexto físico, su realidad económica y su pasado. Obligándoles a “ver”, la empresa prometeica de DIEGO LÓPEZ decide transformar el mismo espacio físico, utilizando arquetipos iconográficos y simbólicos que la gente pueda entender.

En palabras de SIAH ARMAJANI:

El arte no trata acerca de uno mismo sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de sus sentido cívico, No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la escultura

y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano.

SIAH ARMAJANI, 2000, 73

Ésta función colectiva de la obra no parece ser desconocida para DIEGO LÓPEZ:

Todo esto que he escrito en el libro, para muchos parecerá escandaloso, para otros raro y para muy poquitos real. Se pondrá en conexión con las conciencias de la humanidad cuando yo muera, pues yo he venido al mundo para descubrir la maldad que generaba y genera el planeta, mi misión era descubrirla y llevarlo en mi conciencia permanentemente hasta la hora de mi muerte y así llevarme los datos de el mal que hay en la tierra y en mi muerte, con mi conciencia cargada de datos conectarlo a las conciencias de la humanidad de una forma misteriosa que al cabo de un tiempo no sé la cantidad se conectarían en las conciencias de la humanidad planetarios para que otras generaciones vean que todo lo que yo decía era la realidad, pues ellos lo pensarían y lo verían posteriormente.

DIEGO LÓPEZ 2009

Por su parte, para el crítico BRIAN WALLIS (2005):

Estos proyectos representaban lo que el geógrafo Edward Soja califica como “espacialización de la política cultural”, una reconsideración radical de las intersecciones entre las relaciones sociales, el espacio y el cuerpo. Soja cita en concreto la idea de “prácticas espaciales” del sociólogo francés Michel de Certeau para definir el modo en que un lugar físico es encarnado por medio de acciones sociales, así como por el movimiento de la gente a través de él. Ante el espacio totalizador de la cuadrícula o de la topografía gubernamental, Certeau ve una retórica de trayectorias. (...) Estas activaciones sociales de las condiciones espaciales fueron de gran importancia para la primera generación de artistas del movimiento del

arte en la tierra, cuyas obras abordaban historias específicas y usos sociales de su entorno, incluso cuando transformaban aquel espacio.

BRIAN WALLIS, 2005, 28

La Montaña Azul se caracteriza por su perfecta inserción en el espacio natural, en un espacio natural inesperado, milagrosamente salvaguardado en medio de la vorágine de construcción especulativa que ha ocasionado la práctica desaparición de la otrora renombrada “Huerta de Europa” (Figura 42). Este espacio es el que DIEGO LÓPEZ nos descubre mediante la ascensión que nos propone hacia la cumbre. El reencuentro con el entorno, con el sentido de la historia y el presente, la ascensión sobre el ruido y la confusión constituyen la revelación vehiculada a través de la Montaña Azul.

Entre las muchas relaciones que definen la condición humana, el vínculo del individuo con su entorno es fundamental. Fondo elemental sobre el cual se desenvuelve toda nuestra actividad, la naturaleza es el mayor de todos los grandes cuadros. (...) Nosotros, como “criaturas singulares” que somos, también florecemos y nos pudrimos en su enorme matriz, pero la mezcla de nuestra ambición y nuestras dotes nos lleva a desear algo más que el mero sobrevivir. Aspiramos a dejar nuestra huella inscribiendo nuestras observaciones y gestos en el paisaje, intentando traducir y transgredir el espacio en que nos hallamos.

JEFFREY KASTNER, 2005, 11

En el “Land Art”, habita el misterio, el retorno a las fuentes místicas o espirituales de la naturaleza, a un mundo psíquico olvidado, o más bien ignorado, o invisible a causa de la confusión o de la construcción de la naturaleza artificial, que paradójicamente partiendo de la interacción natural, utiliza sus mecanismos y conocimientos para separarse de ella.

(...) El Land art se inspira en la arquitectura antigua o los sitios sagrados del pasado más remoto, como son los monolitos o cuadrantes solares prehistóricos del tipo de Stonehenge, tumbas egipcias, montículos funerarios precolombinos, altares o marcas rituales a cielo

abierto. Como en el arte primitivo, los diseños del Land art usan un mínimo de elementos expresivos y parten de trazos primarios: línea recta, zigzag, círculo, cuadrado, espiral, cruz. A través de la simplicidad, los artistas del Land art exponen reflexiones profundas, sobre la relación entre el ser humano y la Naturaleza, entre el mundo trascendente y el mundo natural. La mayoría de las obras del Land art transmiten un sentido místico o misterioso.

ITZEL RODRÍGUEZ (2009)

La obra de DIEGO LÓPEZ se sitúa de manera análoga en esta corriente espiritual y mística. Si bien a través de una narrativa perteneciente a la cosmología cristiana, DIEGO LÓPEZ realiza su creación en un espacio natural, no en un templo.

Las montañas han sido desde antiguo, lugares privilegiados de lo sagrado. La “montaña mágica” como lugar a donde desaparecen los raptados es un motivo de la literatura alemana por lo menos desde *El flautista de Hamelín*²⁰.

Las creencias de los aborígenes australianos tienen en común la veneración de la tierra y la convicción de que todo procede del llamado Tiempo del Sueño (*Dreamtime*), una dimensión temporal separada de la nuestra en la cual nuestros ancestros vivieron antes de dar lugar al mundo tal como lo conocemos, con la intervención de seres primordiales como la Serpiente del arco iris. Muchos creen que aún es posible acceder a esa dimensión mediante rituales. Los lugares sagrados son en este caso lugares de iniciación donde se han dibujado en la roca los mitos²¹ (Figura 40).

Para los antiguos griegos, la residencia de los dioses se situaba en el Monte Olimpo, la montaña más alta de Grecia. Subir, ascender a la montaña representa pues un proceso de unión con la divinidad cuya justificación material y psicológica podría encontrarse desde el punto de

²⁰ Enciclopedia en línea Wikipedia. Artículo “la Montaña Mágica”, en relación a la novela del escritor alemán Thomas Mann.

²¹ Enciclopedia en línea Wikipedia. Artículo “lugares sagrados”.

vista militar en la posición ventajosa que adquiere un defensor situado en una altura frente un ataque hostil. No es por lo tanto de extrañar que muchos poblados primitivos hayan sido hallados por los arqueólogos en promontorios elevados, lugares de fácil defensa desde donde se divisan grandes distancias. Lugares que otorgan poder y ventaja a su poseedor. Es quizás por esta razón que desde antiguo muchos santuarios han sido construidos en las montañas o en las inmediaciones de las mismas.

Las repercusiones de este fenómeno en la obra objeto de nuestro estudio resultan evidentes. Pero el profundo vínculo de nuestra especie con la naturaleza no se limita a las montañas, sino que se manifiesta igualmente en lugares como los bosques (figura 41); las fuentes; los desfiladeros; cualquier rincón donde la presencia de nuestros ancestros o de los dioses de la tribu se haga evidente.

El hecho de que el Land Art se proyecte atrás en el tiempo y reclame directamente esta conjunción espiritual con la naturaleza podría ser indicio de un neopaganismo, o más bien de un neoindigenismo, revitalizado en los últimos años por autores como CASILDA RODRIGÁÑEZ O JOHN ZERZAN, pero que realmente siempre han estado en mayor o medida presentes desde el inicio de la civilización: El tema del "Beatus Ille", o retiro a la paz de la naturaleza, o la novela Walden, de HENRY THOREAU, son sólo dos ejemplos del anhelo de comunión mística con la naturaleza que habita todavía en nuestra especie.

Una de las mayores críticas que surgen en torno a las obras o intervenciones del "Land Art", es su dudosa legitimidad para alterar el paisaje, que es en definitiva, un patrimonio común. Surge también la inquietud acerca del daño y la degradación que estas intervenciones pueden ocasionar. Podemos preguntarnos acerca de la pertinencia de dinamitar o tallar una montaña, colmatar un valle, o de romper una falla cavando una zanja de más de doscientos metros, como en el caso de "Double Negative", de Michael Heizer (figura 43).

Esta preocupación ética, que enlaza con la naciente conciencia ecologista que hizo su aparición coincidiendo con el movimiento, no fue ajena a

los artistas del "Land Art". Por ello, eligieron sobre todo lugares desiertos para realizar sus creaciones, asumiendo que el propio paso del tiempo produciría la destrucción de la misma. ROBERT SMITHSON enfocaba el problema desde el punto de vista de la recuperación. Para él se trata de llamar la atención acerca del olvido y abandono en el que se encuentran muchos lugares. Las intervenciones tendrían así un carácter limitado, idealmente reversible. Sensible a esta crítica, en sus últimos años de vida, SMITHSON se interesó por lugares como las canteras o los vertederos, sitios en los que la modificación de la naturaleza efectuada por nuestra especie ya se había efectuado.

De igual manera, y para el caso de la Montaña Azul, cabe preguntarse acerca del daño que la capa de pintura pudiera ocasionar al lugar, la cual ha sido una de las mayores y más consistentes críticas efectuadas tanto por las autoridades gubernativas como por gran parte de la opinión pública²².

En su autobiografía, "Por qué pinté una montaña de azul", LOPEZ responde a estas críticas en los siguientes términos:

Un monte que desde hacia años se había dedicado a utilizarlo como escombrera, basurero, etc..., y nunca se habían fijado en el deterioro medio ambiental que tenían hasta que llegué yo y lo pinté, y ahora si que hay deterioro medio ambiental, hipócritas.

(...) seguí pintando el monte de punta a punta, todo lo que es las rocas, por supuesto, la tierra es imposible y al mismo tiempo es negativo pues se filtraría en la tierra y mataría a la flora, yo lo que pintaba era la roca con esmalte diluido en disolvente, pero espeso, no liquido y al brochar con la roca se quedaba pegado y así todo el monte, hoy en día , mejor dicho es, el único monte del mundo pintado de azul y para que quedase mas bonito en los picos nevados de cualquier sierra, esto quedó de tal forma, de fantasía que a la gente le encanta.

²² Ver comentarios de los lectores a "Pasa 10 horas al día pintando la Montaña Azul", artículo virtual de TANIA COSTA para el diario 20 Minutos, de 28.04.2008.

DIEGO LÓPEZ (2009)

Esta pintura no es aleatoria, sino que representa –en palabras de su autor– el cielo y las nubes. Pero la Montaña Azul no sólo es pintura, es un lugar en el que se han realizado múltiples acciones de reacondicionamiento que van desde la limpieza de escombros, la construcción de un camino empedrado, de muros de piedra almenados, de otros motivos en general recurrentes a la imaginería católica, el embellecimiento de los tradicionales palomares (Figura 38).

Los artistas del “Land Art” como reacción al olvido y al abandono que la civilización hacía de los grandes espacios naturales, intervienen de manera vigorosa, decidida, sin importarles la desmesura o la provocación. Sin temer equivocarse. Era su propia insignificancia, la escasa repercusión que contaban tener en el panorama artístico del momento lo que alimentó su audacia.

El artista de “Land Art” a menudo transforma el medio natural, imponiéndose sobre “circunstancias colosales”. La obra *Spyral Jetty*, de Robert Smithson (figura 44), no sólo tiene dimensiones colosales, como hecha para gigantes, sino que su pretensión temporal es extremadamente ambiciosa, como si estuviera destinada para un público futuro, o se asumiera implícitamente el fin de la humanidad o de una humanidad que pueda ver y comprenderla. Lo mismo sucede con Christo y su esposa Jean-Claude, coautores de su producción artística. Para su proyectada Mastaba de Abu Dabi, preveían una duración de por lo menos 5.000 años.

No hay duda de que se trata de un problema real y de una controversia vivaz y legítima. Pero es precisamente el abandono, el olvido en el que muchos lugares y espacios naturales estaban sumidos, lo que hizo posible estas intervenciones.

De igual manera, es el abandono en el que se encontraba y se encuentra sumido el Cabezo de la Cruz de Cabezo de Torres, el que hizo posible su intervención que, dada la personalidad de DIEGO LÓPEZ, hubiera sido con total seguridad imposible, de haberse seguido los cauces institucionales ordinarios. Con esto no queremos decir que el arte haya de situarse forzosamente fuera de las instituciones sociales especializadas en este ámbito de la actividad humana,

sino que puede existir y de hecho existe, un arte al margen de estas instituciones.

**5. PROCESOS DE RECONOCIMIENTO
SUBYACENTE O ESPONTANEO DE LA
MONTAÑA AZUL COMO OBRA DE ARTE.**

Hasta ahora, hemos expuesto la descripción formal y así como las connotaciones semánticas de la Montaña Azul, además de algunos argumentos, que nos parecen sólidos, que sirvan para favorecer el reconocimiento de la misma por parte de la Institución “Arte” y por ende, de las instituciones públicas en general.

A continuación, nos centraremos en el análisis de las repercusiones que la obra de DIEGO LÓPEZ ejerció y sigue ejerciendo en el medio social en el que fue creada, y de la trascendencia y notoriedad que ésta alcanzó en diversos medios nacionales e internacionales de comunicación (Argentina, México). Nuestro propósito es observar si esta repercusión supone o podría dar lugar a un reconocimiento tácito de la misma, que nosotros llamamos reconocimiento espontáneo o subyacente, por encontrarse al margen del reconocimiento institucional.

Para ello, analizaremos las referencias en medios de las que nos ha sido posible disponer y sobre todo, expondremos los resultados de la encuesta realizada entre niños y niñas de 2º Curso de la Enseñanza Superior Obligatoria (E.S.O), del Colegio Salesiano “Don Bosco” de Cabezo de Torres.

5.1. La Montaña Azul en los medios de comunicación.

Sabemos, según quedó expuesto en el segundo capítulo de este estudio “La Montaña Azul, un objeto extraño”, que la primera fase de los trabajos de realización de la Montaña Azul se efectuaron entre 1999 y 2003. Éstos empezaron con el embellecimiento de la Calle Cruz -donde se ubica el domicilio de DIEGO LÓPEZ- y calles adyacentes; prosiguieron con el recubrimiento de color azul claro de las rocas del Cabezo de la Cruz, hasta finalizar en la construcción de la base de la cruz con la que culmina dicho promontorio, momento en el que DIEGO LÓPEZ abandona el pueblo a causa de la creciente presión que se ejercía sobre su persona.

También, en una ocasión, cuando yo estaba arrodillado en un primer banco de la parroquia Don Pedro, me dio un puñetazo que me quedé atvólido y cada dos por tres tenía a la Guardia Civil, o mejor dicho al Sargento y me decían: A dicho el sargento que te pases por el cuartel, yo ya sabía lo que me tocaba, bronca segura, entonces el sargento, ya al final me dijo que como no era delito y ya él y ellas estaban hasta la coronilla, me estaban recogiendo firmas para encerrarme en un psiquiátrico que como no es delito, alzar la voz, la feligresas estaban recogiendo firmas y que cuando las presentasen, él se vería obligado a encerrarme.

DIEGO LÓPEZ, 2009

Cuando regresa, cinco años más tarde, DIEGO LÓPEZ se encuentra con una situación completamente diferente, lo que determina un cambio en la actitud de los vecinos

(...) al poco empezó a venir la prensa La Verdad, La Opinión, canales de televisión como la Sexta en el programa tan visto como se lo que hicisteis, también en el programa España Directo y muchos más, por supuesto Canal 7 de Murcia, cinco o seis veces y por último también Agencia Efe, luego en Internet, en prensa como veinte minutos o también muchas páginas en Internet de distintos puntos, Argentina y en muchos puntos del mundo, esta noticia volvía a dar la vuelta al mundo

(...)Hipócritas, cuando vieron que su pueblo durante una semana, estuvieron haciendo reportajes en todos los canales, prensa e internacionales, cambiaron la actitud y cuando bajaba al pueblo era el líder, me echaban piropos, me hablaban bien, ahora que sale por la tele mi obra de arte ya no soy el loco, el pirado, el yonki, insultos que tuve que aguantar durante años.

Podemos así establecer que fueron en un primer momento los medios e comunicación los que facilitaron tanto la difusión pública de la obra como el cambio de actitud de la población respecto a ella. Es en un inicio el medio televisivo el que sirve de punta de lanza del interés de todos los demás, desencadenando el proceso. En el proceso de realización de esta investigación, hemos podido visualizar tres reportajes televisivos, dos realizados respectivamente por el Canal 7 y Canal Murcia, ambos de ámbito regional de Murcia, y uno por Antena 3, cadena de difusión estatal.

Seguidamente se desencadena el interés de la prensa escrita, en particular de los diarios de difusión local y regional, como “La Verdad” de Murcia, “La Opinión” o el diario gratuito “20 Minutos”. Igualmente, DIEGO LÓPEZ afirma haber sido entrevistado por la Agencia Efe, aunque no hemos podido confirmar este extremo. Tampoco hemos encontrado referencias radiofónicas.

Por último, y como tercera fase de este fulgurante proceso de divulgación pública, la Montaña Azul de DIEGO LÓPEZ comienza a aparecer en un número significativo de sitios web.

Cabría pensar que esta no despreciable divulgación en medios podría ser suficiente para facilitar el reconocimiento artístico de la misma y asegurar de esta manera su preservación en el futuro. Sin embargo, constatamos que se trató de un fenómeno sensacionalista, fulgurante, motivado más por la búsqueda de una historia entre humorística - y disparatada –en la que DIEGO LÓPEZ desempeñaba el papel de hazmerreír o payaso, que por un auténtico interés por el valor objetivo y la significación profunda de la misma.

Una vez pasada la curiosidad inicial, sin más excitación o polémica que ofrecer a la audiencia, los medios dejaron de interesarse por la historia, y la Montaña Azul cayó de nuevo en el olvido. Sin embargo, éste proceso sirvió para cambiar la manera con la que los vecinos del Cabezo habían considerado hasta entonces la obra, lo cual es indicio de la relación directa que existe entre el reconocimiento institucional –funcionando en este caso los medios de comunicación como instituciones-, el reconocimiento popular o general de la comunidad humana, y el reconocimiento de la conciencia individual.

Esta relativa atención pública provocó no obstante el fin de la indiferencia de las autoridades públicas, representadas por el alcalde pedáneo, así como los primeros atisbos de valorización económica de los trabajos hasta el momento realizados.

Entonces seguí pintando también parte de azul que estaba descolorido e hice unas franjas de verde en la parte de abajo, así formaban tres colores, aunque el que predomina es el azul, una de las veces que bajé a la alcaldía les dije que lo estaba pintando, que si me ayudaban en pintura o no me ayudaban que yo seguiría pintándolo, entonces me ayudaron posteriormente, después de yo comenzar invirtiendo el dinero ganado, por pintarle al Tostones su techado.

DIEGO LÓPEZ, 2009

Asimismo, el Bar Las Cumbres, a partir de la realización de DIEGO LÓPEZ, pasó a ser Bar-Restaurante. El dueño de este establecimiento contrató a DIEGO LÓPEZ para pintar el techo metálico que había instalado sobre el aparcamiento del restaurante, previamente remodelado por éste.

Bueno, con la pensión y un trabajo de pintura que me ofreció el Tostones, dueño del bar Las Cumbres, para pintar todo un techado, era el antiguo juego de bolos, hoy aparcamiento del restaurante fui tirando.

DIEGO LÓPEZ, 2009

Pero las ayudas desaparecen súbitamente y es el propio DIEGO LÓPEZ el que emprende una labor de comunicación pública con objeto de recaudar fondos entre los vecinos para proseguir los trabajos. Esto le lleva a editar trípticos informativos, además de emprender una gira por ciudades de España. En este proceso, DIEGO LÓPEZ empieza a tomar conciencia de la aceptación que está consiguiendo su obra.

Así que cuando me puse a sacar dinero por el pueblo yo creía que la gran mayoría estaba en desacuerdo y no es así, la gran mayoría está de acuerdo en mi actitud, lo que pasa es que al decir que la Virgen es el demonio, o al ser una gran cantidad creyentes marianas que dirigen un poco el pueblo, pues con sus comentarios para allá y para acá hacen mas ruido aún siendo menos cantidad que no me apoyan.

(...) Todo esto es lo que yo a lo largo de unos meses tratando el tema con ellos me transmitían algo que les gustaba, algo único y en su Tierra, como si fuese algo muy especial y me sentía familiar, pues casi todo el mundo me había visto o leído de alguna forma, sabían de mi obra y mi existencia por esto, había un trato como familiar, pero no como mi familia ni mucho menos, familiar en general

DIEGO LÓPEZ, 2009

Extrañamente, es en el mismo momento del reconocimiento, o de un atisbo del mismo, cuando DIEGO LÓPEZ decide interrumpir los trabajos, en el año 2009, no habiendo habido, según nuestro conocimiento, ningún desarrollo de los mismos hasta la fecha. Queda sin embargo de manifiesto el propósito de DIEGO LÓPEZ de generar un bien para la colectividad de su pueblo, Cabezo de Torres.

Entonces, hice un recorrido de un total de mas de quince ciudades, sin contar pueblos y aldeas por toda España, de levante a norte y de norte a centro y de centro al sur y también el este y así fui viendo que lo que tenemos en Cabezo de Torres, mirado a nivel terrenal, es algo que podría y podrá dar mucho dinero al pueblo, en un futuro inmediato tal que se lo tomen en serio y hagan lo que deben de hacer.

DIEGO LÓPEZ, 2009

5.2. Estado actual de la cuestión.

Tras un momento álgido de repercusión pública, que ocurrió entre el año 2008 y el 2009, la polémica en torno a la Montaña Azul de Cabezo de Torres parece haber sido olvidada por el pueblo. Quizás se trate de la demostración definitiva de la imposibilidad del pueblo de reconocer de esta obra como parte integrante del patrimonio de la localidad. Quizás este aparente silencio no sea más que una tregua en espera de nuevos episodios.

De nuestras entrevistas con los vecinos, sin haber realizado un estudio pormenorizado sobre este extremo, hemos percibido un descrédito bastante generalizado en torno a la obra, y sobre todo, en torno a la figura de DIEGO LÓPEZ, al que muchos siguen tachando de “loco”, etc. Algunos vecinos, sin embargo, se atreven a expresar valoraciones positivas, aunque lo hacen

matizando, de manera tímida y entrecortada, como temiendo ir en contra de la postura mayoritaria en el pueblo.

Estos testimonios, coinciden en resaltar que la Montaña Azul se ha convertido en una seña de identidad de la localidad. En nuestra entrevista con él, el dueño del Bar-Restaurante “Las Cumbres”, conocido popularmente como “el Tostones”, reconoció que su establecimiento se beneficiaba con la realización de DIEGO LÓPEZ y que los visitantes seguían afluyendo al lugar, incluso extranjeros, a menudo sin tener ninguna referencia de la atribulada historia de la creación de la Montaña Azul, atraídos simplemente por la obra en sí, por su perfecta visibilidad a kilómetros de distancia.

Para valorar el alcance real de la cuestión, sería necesario realizar una investigación más amplia que superaría el marco académico de la nuestra. Sin embargo, pensamos que más que las opiniones de los encuestados, siempre cambiantes y sujetas a los vaivenes de la moda y el interés gubernativo, son significativas las reproducciones y otras referencias textuales o iconográficas de la Montaña Azul que, como toda obra de arte posee la facultad de hablar y producir efectos por sí misma.

5.3. Resultados de la encuesta realizada entre alumnos de 3º de Enseñanza Secundaria Obligatoria (E.S.O) del Colegio salesiano Don Bosco de Cabezo de Torres.

En un principio, el indicio que nos llevó a interesarnos acerca del valor de las reproducciones iconográficas de la Montaña Azul, para construir mediante el paso del tiempo un posible reconocimiento popular, espontáneo o subyacente de la obra, fue el hallazgo de un cartel anunciador del Centro Cultural Salesiano “Magone”, en el que aparecía una fotografía modificada por manipulación digital, de la Montaña Azul de DIEGO LÓPEZ. Este hallazgo nos llevó a establecer la hipótesis de la existencia de otras reproducciones que demostraran que el objeto

había sido integrado en el paisaje iconográfico de los habitantes de la localidad. Basándonos en la hipótesis de que es la repetición, la recurrencia del motivo, la principal productora del reconocimiento espontáneo –tal y como sucedió en el caso de la pintura mural con aerosol o “grafiti”, aunque este proceso de reconocimiento, de manera análoga al caso de la Montaña Azul, apelamos a la colaboración de la Dirección del Colegio salesiano Don Bosco para realizar una encuesta entre los alumnos de 3º de la E.S.O de dicho centro.

La encuesta tiene por objeto indagar en la opinión de los alumnos sobre la Montaña Azul y su artífice, así como sobre la reproducción iconográfica de la misma.

Estimando que los encuestados y encuestadas podrían ser reacios a dar información personal, y por ser estos datos irrelevantes para la investigación, se prescindió de pedirles datos personales como nombre y dirección, así como documento nacional de identidad o teléfono, solicitándoseles simplemente una firma como elemento probatorio.

Igualmente, hemos querido que en la formulación de las preguntas no existieran elementos que pudieran condicionar la respuesta, como preguntar de antemano por “La Montaña Azul”, lo cual daría por asumida su naturaleza de “obra”. En este sentido se ha preferido utilizar la expresión “rocas pintadas de azul”. De manera análoga hemos evitado referirnos a Diego López como artista o como creador de la obra, dejando que sea el propio entrevistado el que utilice los términos que le parecieran oportunos.

Obviamente, el estudio es simplemente aproximativo, requiriéndose una investigación de mayor envergadura para establecer conclusiones definitivas. Respondieron al cuestionario 27 alumnos de entre 14 y 15 años de edad. A continuación se presentan los resultados más significativos, transcribiendo las respuestas con las palabras exactas utilizadas por los encuestados, en ocasiones incorrectas ortográfica o gramaticalmente.

1. A la pregunta: “¿Conoce usted la existencia de unas rocas pintadas de azul en la cima del Cabezo de Torres?”, respondieron afirmativamente 24 alumnos, siendo sólo una la respuesta negativa, lo que representa casi el 100 % de las respuestas. Sin embargo, cuando se les pregunta a continuación “¿sabe usted quien ha pintado estas rocas?”, sólo 13 alumnos dieron una respuesta afirmativa, indicando 7 de ellos que se trataba de DIEGO LÓPEZ, mientras que 11 alumnos contestaron negativamente y 3 no contestaron a la pregunta.

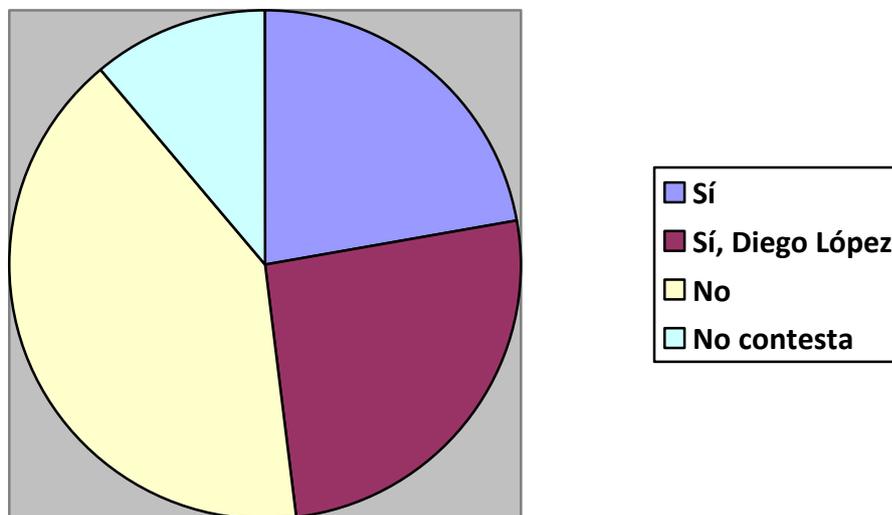


Gráfico 1: Respuestas a la pregunta “¿Conoce usted la existencia de unas rocas pintadas de azul en la cima del Cabezo de Torres?”

2. A la pregunta: “¿Cree usted que esta realización es una “obra de arte?””, contestaron afirmativamente 15 alumnos, mientras que 12 lo hicieron negativamente.

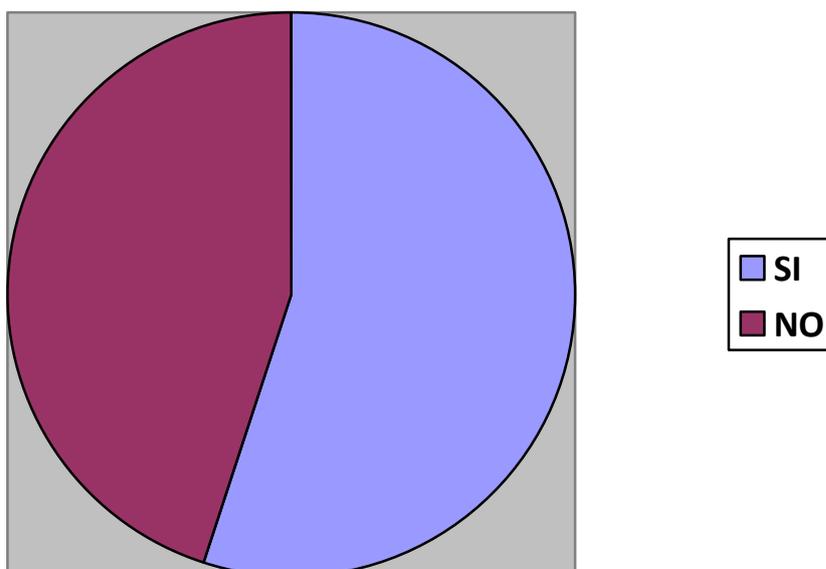


Gráfico 2: Respuestas a la pregunta “¿Cree usted que esta realización es una “obra de arte?”

En cuanto a la argumentación requerida para esta pregunta, entre las respuestas negativas encontramos la locura de su autor como principal razón esgrimida. Así sucede con los entrevistados número 5: “No es arte, es una locura de algún loco”, y número 17: “Creo que al hombre le pasaría algo mental. No es una obra de arte porque una roca la pinta cualquiera”. Precisamente, esta última respuesta, que pone de relieve la supuesta falta de mérito del artista y sinsentido de la realización es la más frecuente de todas. En este sentido se manifiesta los entrevistados número 11: “Porque eso no es nada, solamente cogió una brocha y pintura y hala, a pintar”, número 6: “Porque es una estupidez simplemente escoger unas cuantas rocas y darles un tono que no es el suyo. No contrasta y para mí no tiene ningún sentido”, número 8: “No tiene ningún sentido” y número 16: “Solamente son rocas de color azul”. Por último, algunas respuestas emiten un juicio estético sobre la realización, o la naturaleza del arte, como la entrevistada número 9, que afirma: “Pues porque se queda muy fea y es horrorosa”, la número 26, que sostiene que: “Porque una obra de arte se hace en cuadros, no en montañas”, o el interesante juicio del entrevistado número 27 quien, si bien admitiendo la naturaleza estética de la realización, no le confiere el

carácter de obra de arte: “Aunque ha mejorado de forma visual el terreno, no lo considero obra de arte”.

En lo que respecta a las respuestas favorables más significativas, varios encuestados resaltan el toque distintivo que la realización otorga al pueblo, considerando esto como un valor positivo y propio a una obra de arte. Así, la entrevista número 24 dice: “le da un toque de colorido al pueblo”. En el mismo sentido se manifiesta la entrevistada 21: “le da un toque de color al pueblo”. Más lejos en esta línea argumental va el entrevistado número 18 cuando habla de que se trata de una obra de arte porque “llama la atención y es la única que está pintada y se ve bonita”. El entrevistado número 7 identifica ya la creación con un “patrimonio cultural de nuestro pueblo y algo que lo hace más vistoso, colorido, por lo que a la gente le gusta”. Este carácter original y vistoso de la Montaña Azul como obra de arte también es resaltado por la entrevistada número 3: “Es algo diferente y es algo que se ha hecho sobre un soporte”. Otros entrevistados ponen el acento en la obra de arte como expresión personal del autor, la dificultad de la misma o el dinero que le ha costado. Así la entrevistada número 2: “Porque quiere expresar sus sentimientos mediante la pintura”, la entrevistada número 22: “Porque ha gastado mucho tiempo y dinero”, la entrevistada número 10: “Porque es su manera de expresarse” o la entrevistada número 15: “Alguien que dedica su empeño y su dinero y tiempo para hacer algo que casi nadie lo ha hecho, sí es una obra de arte”. Por último, el entrevistado número 14 justifica su reconocimiento de la Montaña Azul como obra de arte con la siguiente argumentación: “Son elementos fuera de contexto que ha sido realizadas para observarlas”.

Salvo raras excepciones, las preguntas relativas al carácter de artista de DIEGO LÓPEZ y a la necesidad de conservación de dicha realización, van en el mismo sentido del reconocimiento afirmativo o negativo de la Montaña Azul como obra de arte.

3. A la pregunta: “¿Ha fotografiado usted en alguna ocasión esta realización?” la práctica totalidad de los entrevistados (24) respondieron negativamente, mientras que sólo tres lo hicieron afirmativamente.

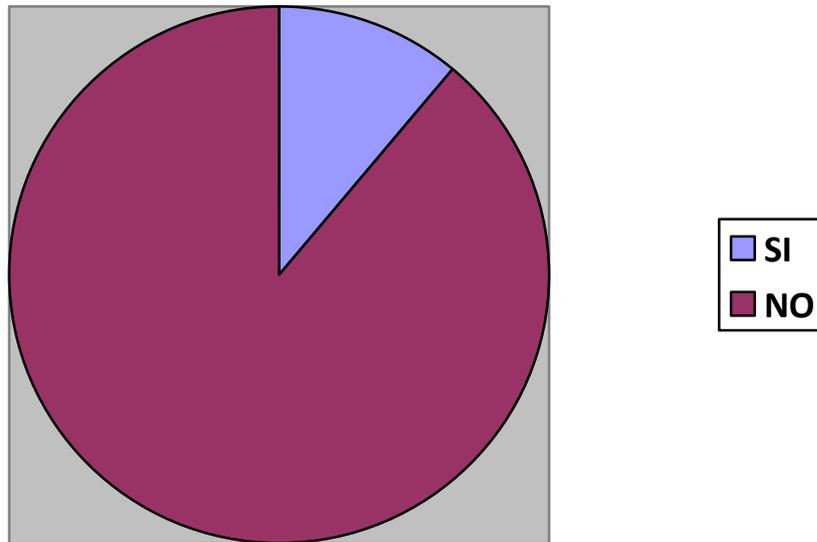


Gráfico 3: Respuestas a la pregunta "¿Ha fotografiado usted en alguna ocasión esta realización?"

La misma proporción aparece cuando se pregunta a los encuestados si conocen a algún familiar, amigo o conocido que lo haya hecho.

4. Sin embargo, a la pregunta: "¿Ha visto usted algún cartel, póster, anuncio o publicidad en el que aparezca una fotografía de dicha realización?", la mayoría contesta afirmativamente, aunque muchos no recordaban la referencia exacta.

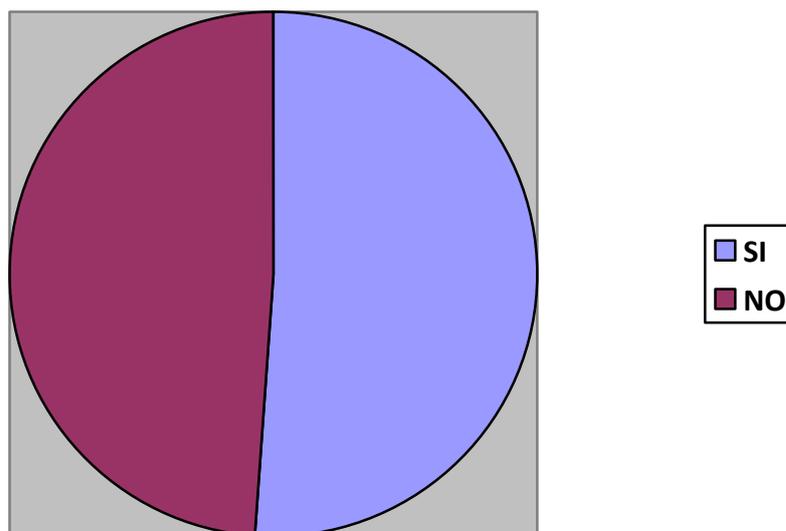


Gráfico 4: Respuestas a la pregunta “¿Ha visto usted algún cartel, póster, anuncio o publicidad en el que aparezca una fotografía de dicha realización?”

5.4. Conclusiones.

A partir de los resultados de la encuesta, de las conversaciones informales con vecinos de Cabezo de Torres, y del examen de las referencias que de la misma hemos encontrado en prensa, televisión, Internet y algunas asociaciones de esta población, llegamos a la conclusión de que la realización de DIEGO LÓPEZ alcanzó una repercusión relevante durante los años 2008 y 2009 para ser luego generalmente olvidada.

Comprobamos así la importancia decisiva que el reconocimiento institucional ejerce sobre el reconocimiento social de la obra de arte y el artista. Este reconocimiento, en el caso que nos ocupa, se manifiesta a través de los medios de comunicación, los cuales están actuando en la práctica como auténticas instituciones públicas, dada que la función comunicacional que realizan ha sido en gran medida abandonada por parte de la organización administrativa del Estado, al confiar éste dicha función a las empresas privadas.

Consideramos sin embargo que aún es pronto para efectuar un juicio definitivo sobre la cuestión. En nuestra hipótesis, los procesos de reconocimiento subyacente o espontáneo se prolongan durante largos períodos de tiempo, dependiendo de factores tales como la reproducción repetida de la obra objeto del reconocimiento. La abundancia de referentes que aún hoy se encuentran en Internet, prueban que la Montaña Azul no ha perdido todo su poder para suscitar la curiosidad, y que se trata de un icono que cada vez más opiniones reconocen como consustancial al pueblo de Cabezo de Torres.

A este respecto, resulta significativo comprobar que una mayoría de los encuestados sí conoce la existencia de la obra la Montaña Azul, y del artista DIEGO LÓPEZ, además de poseer una opinión acerca del sentido y naturaleza de dicha realización. A este respecto, la mayoría se declaran favorables a dicha realización, contribuyendo a conformar un estado de opinión que a nuestro juicio irá ganando adeptos en los próximos años.

6. CONCLUSIONES

Desde 1999, año de comienzo de los trabajos, hasta 2009, fecha de la realización de las últimas intervenciones, se realizaron decenas de entrevistas en medios de comunicación a DIEGO LÓPEZ, cientos de visitas a la Montaña Azul, que pasó a estar presente durante años en las conversaciones cotidianas de los vecinos de Cabezo de Torres, animando la controversia pero también la crítica y el debate ciudadano de la pequeña pedanía de Murcia. Sin embargo, durante todo este tiempo, ningún estamento de carácter oficial o científico estimó necesario, conveniente o interesante realizar un estudio acerca de este fenómeno.

El hecho de haber vivido en el extranjero desde 1995, regresando a Murcia en el año 2008, me hizo considerar la realidad local con ojos nuevos, que me llevaron a visitar las ruinas del Castillo de Monteagudo, lo que nunca había hecho durante los años que con antelación había vivido en la ciudad, constatando su inaudito estado de abandono y deterioro. Igualmente observé otros fenómenos que, si bien perfectamente visibles a los ojos de todos, a la luz del día, parecían pasar extrañamente desapercibidos tanto para la población como para las instituciones públicas.

El abandono y destrucción sistemática que se efectúa sobre el patrimonio cultural y natural en esta ciudad, sin suscitar protestas de la población ni polémica alguna en las instancias políticas pertinentes, son aspectos tangenciales cuyas causas no corresponde aclarar a este trabajo. Sin embargo, la atronadora presencia de la Montaña Azul de Cabezo de Torres, visible a kilómetros de distancia, en su innegable dimensión plástica, llamó mi atención como un imán, dando como resultado el informe que aquí ha expuesto.

A lo largo del presente trabajo se ha analizado en detalle tanto el aspecto formal como las implicaciones sociales y psicológicas de una obra plástica inusual. Sus dimensiones grandiosas, la ambición del proyecto inicial, el impacto visual y ambiental del mismo, la polémica en la que se vio inmerso desde su inicio, la singular personalidad del autor, sirvieron de acicate para investigar la naturaleza de este extraño híbrido entre parque temático, cuadro natural, santuario mariano, provocadora performance y operación espontánea de reordenación urbanística.

En el intento de encontrar indicios que revelaran un hipotético proceso de reconocimiento espontáneo o popular de la obra de arte, se realizaron numerosas visitas a la población del Cabezo, incluyendo entrevistas a sus vecinos. Por otra parte, se llevó a cabo una encuesta entre los alumnos del Colegio salesiano Don Bosco de esta localidad, con el fin de localizar la posible influencia iconográfica y psicológica entre el alumnado y en general, entre la población. Asimismo, se visitaron los locales y sitios web de organismos, instituciones públicas y asociaciones en busca de material gráfico que reprodujera el objeto de nuestro estudio.

Si bien unos inicios esperanzadores, en los que se encontraron reproducciones de la Montaña realizadas por asociaciones del Cabezo, lo cierto es que la búsqueda de reproducciones resultó infructuoso, pudiéndose afirmar por lo tanto que esta realización no ha pasado a formar parte del paisaje iconográfico de la población, no pudiendo inferirse la existencia de un reconocimiento espontáneo o popular de la Montaña Azul como obra de arte.

Sin embargo, al margen de los escasos resultados de la investigación, me resisto a abandonar la idea de que la Montaña Azul es una obra de arte, independientemente de que su autor pueda ser considerado un artista o no. Una obra de arte inconclusa, amenazada de desaparición, incomprendida, más despreciada que perseguida, pero de innegable dimensión plástica, impacto estético y visual, complejidad simbólica y semántica.

El problema, obviamente, es que, al margen de un reconocimiento institucional o social, estas afirmaciones se reducen al terreno de la opinión y del particular gusto que es el mío. No obstante, estimo que el proceso de gestación de la obra se encuentra todavía inconcluso. En el momento actual, la obra se encuentra en una interesante encrucijada. Por un lado, la evidencia visual de la misma, su imponente presencia física, su realidad, hace que sigan sucediéndose las visitas y el interés de individuos que, guiados sólo por su intuición y curiosidad, al margen de cualquier reclamo turístico o institucional, se adentran en el laberinto de callejuelas del Cabezo, y suben sus empinadas cuestas para llegar a la Montaña.

Acudiendo al reclamo de Diego López, el profeta, como los palomos del ancestral arte huertano, emprenden así un viaje iniciático, una subida al monte

sagrado de la revelación, que no necesita de profetas pues la propia obra constituye un sermón “viviente”. Por otra parte, el estado de degradación del lugar, dada la presencia de edificaciones ilegales que tienden a colonizar de manera progresiva la totalidad del promontorio, la acumulación de escombros y basuras, el desinterés de los poderes públicos y la Institución Arte por valorizar, habilitar y sanear un espacio, la pasividad y abulia de los habitantes del lugar, cuando no su declarada hostilidad, hacen que se esté produciendo un proceso de degradación de la misma que podría conducir a su desaparición.

Dos visiones contrapuestas, ambas verdaderas, parecen constituir los elementos de una dialéctica contemporánea del arte. Por una parte, la afirmación de su función social, el abandono de la idea del genio artístico, del misticismo o trascendencia artística, su inserción en complejos procesos semánticos y económicos, ambos sociales, su acercamiento progresivo al dominio de la ciencia, sus conexiones con el poder, la religión, la sexualidad, la cohesión grupal. Podríamos llamar a esto el “Polo colectivo” del arte. Por otra, su particular esencia y carácter, su dificultosa definición, sus misteriosas fuentes inconscientes y subjetivas, su poder de seducción e hipnosis, su innegable valor, siempre codiciado por el poder, su territorio entre lo real y lo imaginario, entre lo eficaz y lo lúdico, entre la cosa y su percepción, su naturaleza mental, su capacidad de transformar lo real, crear lo nuevo, constituye el aspecto o “Polo subjetivo” del arte.

Para el caso que nos ocupa, la síntesis entre ambos polos podría ser la siguiente:

1. Bajo su aspecto puramente subjetivo, despegado, separado del cuerpo social, con estética y significado particularísimos, se trata de una obra social, destinada a un fin social, aún imaginario, y una colectividad bien precisa.
2. Este fin social es un fin impuesto -al menos esa es su intención- no consensual ni aceptado, separado de la iconografía de la comunidad. Su legitimidad, al no tratarse de una estructura social especializada (mundo del arte), dentro de la jerarquía comunitaria, es mítica: Proviene de Dios, del cual se hace intermediario, moderno pontífice, su creador, Diego López.

3. El éxito de su empeño queda sin embargo por demostrar. Dado el silencio de los círculos de especialistas en la materia, habilitados por el sistema social para decidir sobre el asunto, intuimos que podía darse un fenómeno de reconocimiento espontáneo o popular del hecho artístico. Indagamos en la sociedad del Cabezo, tanto a través de testimonios personales, como gráficos y textuales, con escaso éxito; lo que parece indicar que el cuerpo social; la sociedad es absolutamente sensible a la especialización jerárquica de la organización social.

4. Sin embargo, afirmamos que, a pesar de su carácter “aberrante”, en el sentido de “separado”, “no pertinente”, esta obra podría ser anunciadora de un fenómeno latente, de repercusiones de gran calado que superan con creces los límites del municipio de Murcia.

Artistas como Paul Gauguin y Vincent Van Gogh, destacados en su tiempo por producir cuadros al margen de sus sociedades de origen, ignorados y marginalizados, fueron exponente de una profunda ruptura, la del artista separado de su función social, del taller, del encargo, a causa de la industrialización, la producción masiva de imágenes, que en gran medida anulaba el valor de ésta expresado en horas de trabajo. Quizás éste fue el principio del fin de la idolatría, la adoración de una imagen afanosamente compuesta, de su artificio. Lo falso, lo artificioso, lo representativo, se creía real. Ahora, lo real de la imagen fotográfica, se sabe falso.

La civilización industrial se caracteriza por atomizar el proceso productivo. Esta atomización, ésta separación, produce un auge de lo subjetivo, pues sólo lo subjetivo puede tener sentido para quien vive en soledad, pero cabe plantearse: ¿para quién tiene sentido lo subjetivo aparte de para el productor? Fue necesario pues conceptualizar lo subjetivo con el fin de que no todo el mundo se convirtiera en productor de arte, en el marco de una competencia cada vez más intensa.

El concepto romántico de artista no desaparece, el artista sigue siendo genio. Puede por éste motivo crear sólo a partir de las fuentes de su sola subjetividad. Pero a la vez debe vender su producto. Es también asalariado o empresario. Si está fuera del circuito económico, aunque según DICKIE, nada

impide que pueda ser considerado artista, su actividad se considera un fenómeno menor, perteneciente al ámbito del ocio. Diego López se sitúa en este modelo.

No obstante, autores como JEAN DUBUFFET sostienen que éste no es el campo propio del arte. Para él el arte es una necesidad vital humana. Poco importa pues su aspecto económico o social, sino únicamente el expresivo. Su concepción del arte es subjetiva, psicológica, el arte como crisol de nuevos conceptos, de nuevas imágenes, de nuevas posibilidades y nuevos mundos “subjetivos”, luego atómicos y separados.

Pero, si se crean infinitos lenguajes, infinitos códigos, ¿existiría una comunicación posible?

Para que haya sociedad, es pues necesaria una reducción simbólica. Y la sociedad a la que avanzamos, mundial, híbrida, es cada vez más reduccionista a este respecto. Cabalgamos hacia un puñado de símbolos, un lenguaje pobre, pero que podremos utilizar prácticamente en cualquier lugar del globo.

La cuestión latente, lo que subyace en la Montaña Azul, como un río turbio bajo la apariencia luminosa del azul celeste, es una nueva acometida, ciega, separada, pero con gran potencia, a la religión católica romana, sus axiomas, sus dogmas, sus mitos, sus ritos y sus iconos. Ataque tan indirecto como decidido, el artista se sirve del escándalo, a la vez que siembra el camino del curioso de pistas que puedan guiarle hasta la cima de la montaña, para una vez allí, presentarle a través del grandioso paisaje, la verdad de su mentira. Los mitos, los ídolos católicos quedarían así anulados ante la materialidad e innegable presencia en el aquí y el ahora del lugar, devolviendo la religión a su primera función íntima y personal de conexión existencial, arrebatándola al ámbito del espectáculo y gestión política de las masas.

Y no porque sus representaciones o mitos sean más o menos válidos que las de otras religiones, sino porque no están adaptados al proceso tecnológico civilizatorio. Sus imágenes han perdido magnetismo, sus atmósferas sugestión, sus ritos arrobo, abandono y éxtasis. Pero sobre todo, ha perdido el monopolio. Como otras corporaciones, las religiones están sujetas a la ley del mercado y la competencia. Las certezas se diluyen, aunque tenderán a ponerse de acuerdo en lo básico, al igual que cualquier trust u oligopolio.

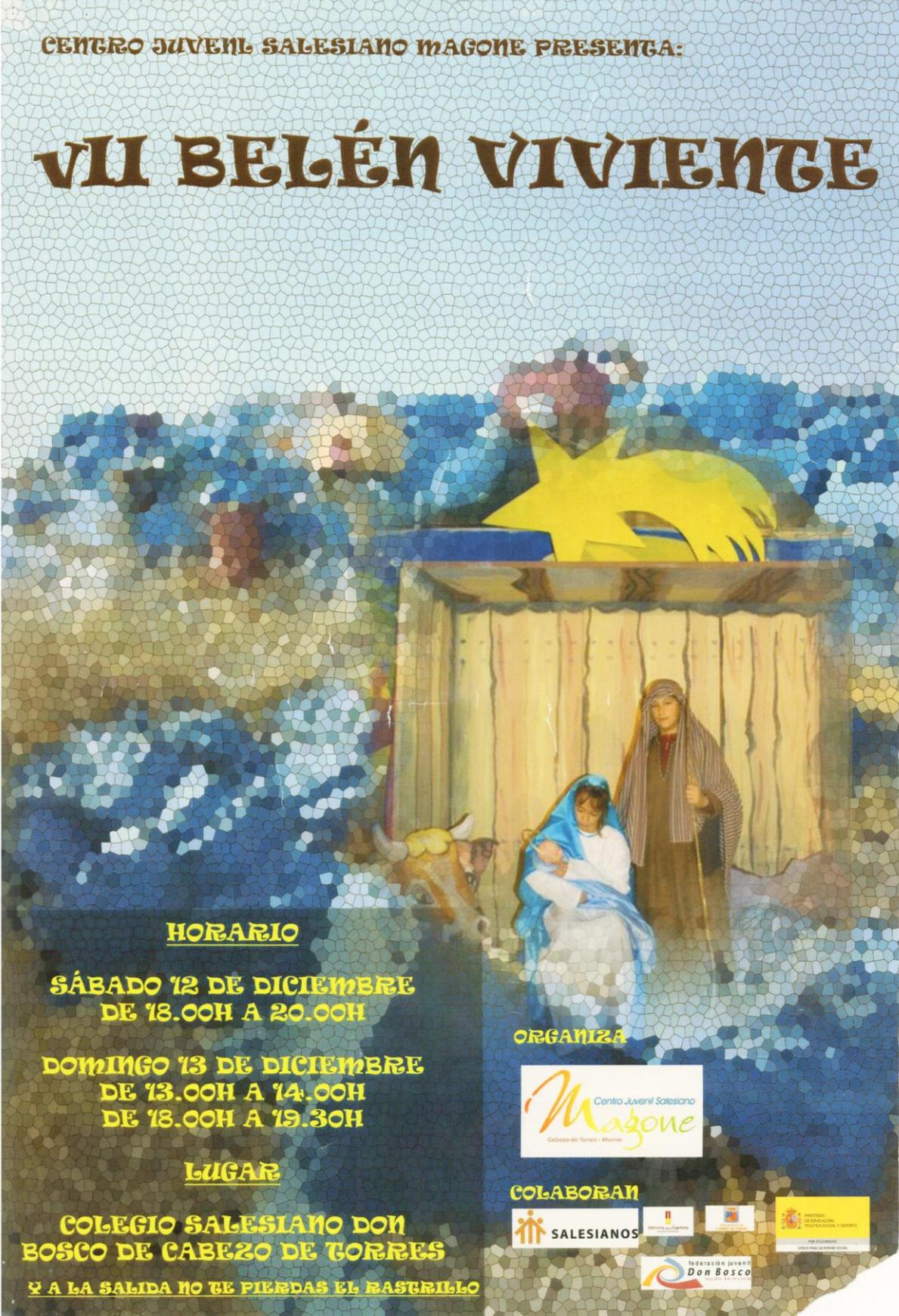
La obra de DIEGO LOPEZ podría así ser un reflejo, una traducción inconsciente de estos confusos procesos, mezcla de revolución sexual, alucinación química, éxtasis mariano, revelación profética, provocación irreverente, y egocéntrica imposición totalitaria.

ANEXO FOTOGRAFICO

Figura 1.

CENTRO JUVENIL SALESIANO MAGONE PRESENTA:

VII BELÉN VIVIENTE



HORARIO

**SÁBADO 12 DE DICIEMBRE
DE 18.00H A 20.00H**

**DOMINGO 13 DE DICIEMBRE
DE 13.00H A 14.00H
DE 18.00H A 19.30H**

LUGAR

COLEGIO SALESIANO DON BOSCO DE CABEZO DE TORRES

Y A LA SALIDA NO TE PIERDAS EL RASTRILLO

ORGANIZA



COLABORAN



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20.



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30



Figura 31.



Figura 32



Figura 33



Figura 34.



Figura 35



Figura 36



Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41



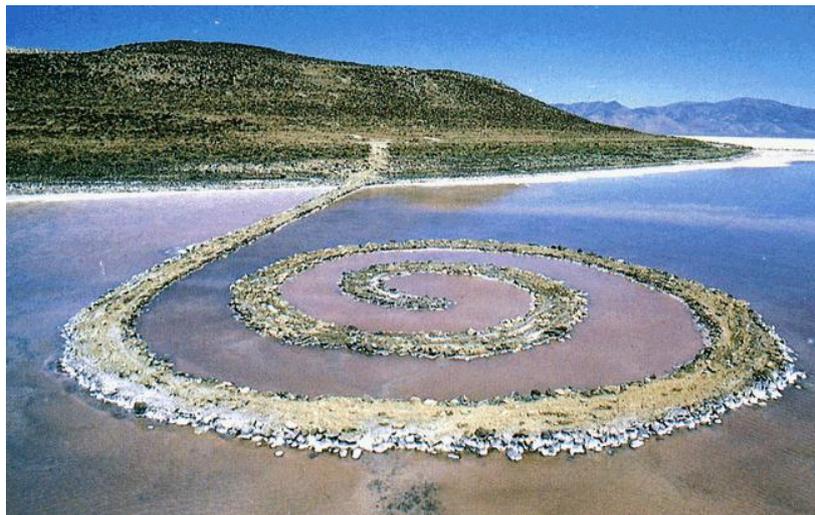
Figura 42



Figura 43



Figura 44



INDICE DE REFERENCIAS GRÁFICAS

- Figura 1. Póster del Centro Salesiano Magone del Colegio Don Bosco, de Cabezo de Torres, anunciando el VII Belén Viviente organizado por dicha asociación. Dimensiones: 21 cm x 29,7 cm.
- Figura 2. Cabezo Negro de Zeneta. En www.murcia.com. Noticia de 04/12/2009
- Figura 3. Cabezo Gordo. En www.voluntarioscam.com
- Figura 4. Vista aérea de Cabezo de Torres. Fuente: Google Maps.
- Figura 5. Ruinas del Castillo de Cabezo de Torres. Foto de Juan Sánchez Gil
- Figura 6. Vista del complejo palaciego de la Fortaleza de Monteagudo y el Castillo de Larache desde el Cerro de la Cruz. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 7. Mapa callejero de Cabezo de Torres. Sitio web del ayuntamiento de Murcia: http://www.murcia.es/pedantias/Graficos_Pedantias/cabezoTorres_planop.jpg
- Figura 8. Virgen de las Lágrimas. Sitio web: Cabezodetorres.es
- Figura 9. Diego López, el profeta. Extraído de su autobiografía “Por qué pinté una montaña de azul”. Sitio web: diegoelprofeta1.blogspot.es
- Figura 10. El Cabezo de la Cruz visto desde el sur. Foto de Juan Sánchez Gil.

- Figura 11. El Cabezo de la Cruz visto desde la Rambla del Carmen. Detalle. Foto de Juan Sánchez Gil.
- Figura 12. Cartel de Bienvenida en la Montaña Azul. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 13. Vista aérea del Cabezo de la Cruz de Cabezo de Torres. Fuente: Google Maps.
- Figura 14. Casa de Diego López en la Calle de la Cruz. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 15. Barandilla metálica de seguridad pintada de azul por Diego López en la Calle Cruz. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 16. Muro construido por Diego López en la Calle Cruz. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 17. Reja de saneamiento urbano pintada por Diego López en la Calle Cruz. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 18. Vivienda construida en el Cabezo de la Cruz. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 19. Aglomeración de casas en Cabezo de Torres. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.

- Figura 20. Vista del Bar “Las Cumbres”. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 21. Vista exterior del aparcamiento del Bar “Las Cumbres”. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 22. Arcos ojivales del aparcamiento del Bar “Las Cumbres”. Cara Norte. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 23. Arcos ojivales del aparcamiento del Bar “Las Cumbres”. Cara Oeste. Foto de JuanManuel Muñoz Reinón.
- Figura 24. Muro de bienvenida junto al Restaurante “Las Cumbres”. Foto de JuanManuel Muñoz Reinón.
- Figura 25. Muro embellecido junto al Restaurante “Las Cumbres”. Cara Este del Cabezo de la Cruz. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 26. Muro embellecido junto al Restaurante “Las Cumbres”. Planetas del Sistema Solar. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 27. Muro embellecido del Restaurante “Las Cumbres”. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 28. Muro embellecido junto al Restaurante “Las Cumbres”. Planetas del Sistema Solar. Detalle. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 29. Basuras y escombros en la Montaña Azul. Cara Oeste. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.

- Figura 30. Hito que marca el final del muro construido por DIEGO LÓPEZ, a partir del cual comienza la calzada empedrada que llega hasta la cima del Cabezo de la Cruz. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 31. La llamada “piedra rescuyente”. Vista 1. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 32. La llamada “piedra rescuyente”. Vista 2. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 33. Zona llamada “de los pantalones”. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 34. Cruz metálica coronando el Cerro de la Cruz. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 35. Esferas de cemento construidas por DIEGO LÓPEZ a modo de nubes. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 36. Altar o soporte elevado en torno a la cruz, construido por DIEGO LÓPEZ. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 37. La Montaña Azul. Vista de la cara suroeste. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 38. Palomares pintados en la Montaña Azul. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.

- Figura 39. Palomares en su aspecto original en el Cabezo de la Cruz. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 40. Monte Uluru. Lugar y montaña sagrada para los pitjantjatjara y los yankunytjatjara. Fuente: Enciclopedia en línea Wikipedia. Artículo “lugares sagrados”.
- Figura 41. Bosque pintado de Oma, de Agustín Ibarrola. Foto de autor desconocido.
- Figura 42. Vista de la ciudad de Murcia desde la cima del Cabezo de la Cruz. Foto de Juan Manuel Muñoz Reinón.
- Figura 43. “Double Negative” de Michael Heizer. © Copyright 2009 Land Arts of the American West / UNM
- Figura 44. “Spiral Jetty”, de Robert Smithson. © Copyright 2009 Land Arts of the American West / UNM

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ARNHEIM, Rudolf. 1980: *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Madrid. Alianza Forma.

BURKE, EDMUND, 1756: *Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello*. Madrid. Alianza Editorial. 2005

CARDINAL, ROGER. 1996: *Art Brut.*, Londres, *Dictionary of Art*, Vol. 2, p. 515-516.

COSTA, TANIA. 2008: *Entrevista a Diego López*, publicada en el diario 20 Minutos de 28.4.2008.

DANTO, A. C. (1964): *The Artworld*, *The Journal of Philosophy*, vol. LXI, Nº. 18, (1964), pp. 571-584

DANTO, A.C. 2005: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona. Paidós Estética.

DANTO, A.C. 2002, *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte*. Barcelona. Paidós Estética. 2002.

DIAZ CASOU, PEDRO. 1887: *La Huerta de Murcia*. Madrid. Imprenta de Fortanet.

DUBUFFET, JEAN. 1992: *El hombre de la calle ante la obra de arte*. "L'homme du commun à l'ouvrage. Traducción de Cari Baena. Madrid. Editorial Debate.

DUBUFFET, JEAN. 1949 : *L'art brut préféré aux arts culturels*, Paris. Galerie René Drouin.

ECO, UMBERTO, 1970: *La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre arte?* Barcelona. Martínez Roca S.A. 1970. Pag 251

FREUD, SIGMUND. 1908: *La moral sexual "cultural" y la nerviosidad moderna*. Obras completas, Tomo II. Madrid. Biblioteca Nueva. 1973. 3ª edición.

GIMBUTAS, MARÍA. 199.: *Diosas y dioses de la Vieja Europa*. Madrid. Editorial Istmo.

GUASCH, ANA MARÍA, 2000: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid. Alianza Forma.

KAVOLIS VYTAUTAS. 1968. *La expresión artística: un estudio sociológico*. Artistic Expression- A Sociological Analysis. Press, New York. Cornell University. Traducción de Aníbal C. Leal. Amorrortu Editores. Buenos Aires.

KAESTNER, JEFFREY, 2005: *Land Art y arte medioambiental* . Varios autores. Phaidon Press Limited. Londres. Edición en español del 2005.

KRAUSS, ROSALIND: *La escultura en el campo expandido*» en R. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. de Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 1996.

LOPEZ MARTÍNEZ, DIEGO. 2009: *El Por qué pinté una montaña de azul*.
<http://diegoelprofeta1.blogspot.es>

LÓPEZ MONDÉJAR, LOLA. 2006: *El Factor Munchausen*. Publicado originalmente en Arteterapia, Dinámicas entre creación y procesos terapéuticos, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia.

MORAZA, JUAN LUIS. 2006: *Contenidos de la investigación artística. Modelos de desarrollo*. Conferencia pronunciada en la Universidad de Vigo.
<http://tv.uvigo.es/es/serial/261.html>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA. 1992: *Diccionario de la Lengua Española*. Dos tomos. Vigésima primera edición. Madrid. Editorial Espasa Calpe.

RODRÍGUEZ, ITZEL, 2009: *Land Art*. Artículo virtual. Sitio web sepiensa.org.mx

DICKIE, GEORGE. 2005: *El Círculo del Arte. Una teoría del arte*. Barcelona. Paidós Estética.

GÓMEZ MOLINA, JUAN JOSÉ, 1999: *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid. Editorial Cátedra.

DE AZÚA, FÉLIX. 2002: *Diccionario de las Artes*. Barcelona. Editorial Anagrama. Colección Argumentos.

PRINZHORN, HANS. 1984 : *Expressions de la folie*, Paris, Gallimard.

REINÓN MUÑOZ, 2003: *Arte y locura. La colección de arte en bruto de Lausana*.
Revista virtual de cultura "Babab". <http://www.babab.com/lausana>

RODRIGÁÑEZ, CASILDA, 2000 : *El parto es una cuestión de poder*. I Congreso
Internacional de Parto y Nacimiento en casa 20, 21 y 22 de octubre de 2000.
Jerez de la Frontera. España.

SMITHSON, ROBERT, 1968: *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*,
Artforum, September 1968, p.44

THÉVOZ, MICHEL. 1990 : *Art brut, psychose et médiumnité*. Paris. Editions de la
Différence, pp.34-35.

VIVANCOS ANTÓN, JUAN. 2010: *Crónicas de Cabezo de Torres*. Artículo
virtual. <http://cronicasdecabezodetorres.blogspot.com>

WALLIS, BRIAN, 2005: *Land Art y Arte medioambiental* . Varios autores.
Phaidon Press Limited. Londres. Edición en español del 2005.