

FELICES LOS HIJOS DE LOS TIEMPOS INTRASCENDENTES

18.10.2024-19.01.2025



LLUÍS VECINA RUFIAINDIS

UNA HERENCIA SIN TESTAMENTO

NOTAS SOBRE «FELICES LOS HIJOS DE LOS TIEMPOS INTRASCENDENTES» DE LLUÍS VECINA RUFANDIS

Marta Marín-Dòmine

Una imagen nos sitúa en el origen de la instalación *Felices los hijos de los tiempos intrascendentes*. Se trata de una carta postal de finales de los años sesenta cuyo destino se vio alterado ya que nunca intervino en la correspondencia entre personas. No aparece en ella escritura a mano ni tampoco dirección alguna en el reverso. Sin embargo, su singular historia hizo que llegara a un particular destinatario: el niño de siete años que sale en la fotografía, casi en primer plano. El muchacho avanza hacia el objetivo, aunque parece que no se ha dado cuenta de la presencia del fotógrafo. La postal, cuyo destino en un primer momento era dejar constancia de unas vacaciones, ser un *souvenir* (palabra omnipresente de los veranos turísticos de la época), se convirtió en un objeto familiar y sobrepasó así la función primera del recuerdo para convertirse en testimonio de una época y de un lugar.

El muchacho que camina por la playa de Porto Cristo es el padre del artista, y fue reconocido en la postal por un miembro de la familia, quien la compró y la colgó en un lugar visible de la casa, cumpliendo así una función a medio camino entre la exposición pública y el retrato privado.

Del valor que adquirió la postal dan cuenta sus dobleces y la erosión de la cartulina por el paso del tiempo. Más que la conservación intacta, lo que ha prevaecido es su valor emocional, el hecho de constatar que ese niño, el hijo de la mujer que custodió la postal durante tantos años, estaba allí mientras el fotógrafo pasaba, convirtiéndose el momento

Lluís Vecina Rufiandis, *Feliços els fills dels temps intrascendents*
[Felices los hijos de los tiempos intrascendentes], 2024. Instalación
multimedia, dimensiones variables. Fragmento de la obra a partir de
la postal de Joan Andreu Puig Farran. Cortesía del artista

banal de un paseo entre cuerpos tumbados en la playa en la transición que va del anonimato al reconocimiento.

Muchos años después, el gesto de Lluís Vecina Rufiandis otorga a la postal el valor potencial de una reproducción visual en la que el espacio y el tiempo colectivo adquieren protagonismo: los años sesenta, Mallorca, el turismo.

Fruto de la investigación del artista sobre las siglas de la agencia que produjo la postal –la única escritura que aparece en el reverso, además de la constancia del lugar–, Vecina Rufiandis rescata la autoría del fotógrafo Joan Andreu Puig Farran. A partir de ahí, el trabajo de investigación altera una vez más la función de la postal y le otorga un nuevo valor histórico: Puig Farran había sido fotógrafo de guerra en Sa Coma, un paraje que se encuentra a seis kilómetros de la playa que fotografió treinta años después.

De este modo se entretajan varios elementos que van añadiendo nuevas funciones a la postal y que contribuyen a configurar el universo visual de la instalación y a conferirle la profundidad semántica que transporta.

La postal en concreto, y su reverso literal, deja constancia de la relación entre generaciones –la generación de la guerra, la que nació en los años sesenta y la que se expresa a través de los ojos del artista y a la que, no sin una buena dosis de ironía, se le atribuye una supuesta felicidad. Una segunda postal sirve de contraste y se erige en cuerpo central de la instalación –el uso de la palabra «cuerpo» no es aquí anodino; en ella vemos, con todo su armazón invasivo, la imagen del complejo hotelero Royal Mediterráneo, situado en Sa Coma. Las dos postales dejan constancia del proceso de transformación de los espacios a medida que iba avanzando un período dramático tanto para las personas como para los paisajes y que constituyó la entrada simbólica a la modernidad de un país que empieza a edificar con total connivencia con las esferas de poder franquistas (no deja de ser sospechoso que la mayoría de los complejos hoteleros de la época tengan la

valoración de cuatro estrellas). Invasión y destrucción de las tierras, cambio abrupto de la economía rural y pesquera, doblegamiento del país a un turismo que supuestamente debía llevarlo hacia un futuro acomodado.

Lluís Vecina Rufiandis nos invita, también, a leer otro reverso en los paisajes de ciertos lugares de la isla: el de la historia ocultada, la de los cuerpos que yacen bajo los cuerpos de vacaciones para abrirnos a una historia vacante, que se ha ido forjando a golpe de silencios, entre murmullos que se han convertido en pequeñas leyendas (se dice que, en ciertas ocasiones, los niños jugando en la playa de Sa Coma han llegado a encontrar restos de huesos de aquellos cuerpos enterrados en 1936).

Cuenta el artista que en las conversaciones y los paseos por la isla acompañado de Tomeu Miquel Obrador halló la propuesta conceptual que daba forma a lo que para él había sido siempre una preocupación: la relación entre paisaje, memoria y explotación económica. Tomeu y Lluís se ejercitaron en el arte de la escucha, de los testimonios todavía vivos de la lucha antifascista en la isla, pero también del paisaje y del impacto de la historia en el Levante de Mallorca. En los paseos por esta zona descubren lo que Tomeu Miquel Obrador llama la «poética» de la línea de fortificación que rodea Mallorca. Poética, no por la belleza, sino por el poder de una metáfora: línea costera blindada por la memoria de los que a la vez orquestaron una nueva ocupación capitalista monopolizando la isla a través del mercado turístico.

La investigación que Lluís Vecina Rufiandis va llevando a cabo desde 2020 se concreta en los archivos fotográficos que combinan precisamente estas dos líneas de «fortificación»: la ocupación militar y el turismo con su devastador mercado asociado. ¿No es eso, de hecho, lo que sintetiza la postal que Lluís Vecina erige en pieza central de la instalación? ¿No es esta mirada diferente la que nos invita a ver en el horizonte de los hoteles que enmarcan el paseo del niño,

la zarpa de una invasión? Es de este modo que el artista desvía el recorrido de nuestra vista y nos retorna a los ojos de un hijo que, en palabras de Tomeu Miquel Obrador, no se siente complacido con el escenario que le ha ofrecido la generación anterior.

Yo también sé verme en un paisaje parecido, en la otra orilla del mismo mar. Años sesenta, cargando montoncitos de arena en un pequeño cubo. Rodeada de cuerpos extranjeros –pieles de un blanco transparente bajo un sol imposible–, sintiéndome observada bajo su mirada. Aprendizaje de la expulsión, ellos eran más bellos, inteligentes, sensatos. Para ellos se construían los hoteles y las piscinas privadas. Como el niño de la carta postal de Joan Andreu Puig Farran, yo también me siento en la playa, con el telón de fondo de un gran edificio hotelero que me fascinaba porque a él teníamos la entrada vetada, «exclusivo», decía que era. A primera hora, alguno de sus huéspedes irrumpía en la playa, cubierto con un batín de seda, se desnudaba al llegar a la orilla y se zambullía en su primer y quizá único baño del día, ignorándonos.

Entre ellos y nosotros, un silencio. Ellos siguieron viniendo. Nosotros y el país, al que nunca nadie sometió a ningún embargo político, continuamos recibéndolos. La dictadura quedaba diluida bajo un sol brutal que contribuía a engañar ese hedonismo de temporada poco interesado en los acontecimientos políticos y sociales del país. Todos juntos, de todas las orillas del Mediterráneo peninsular, éramos la opción asequible que una dictadura había vendido como «diferente»: el país de los monos que se doblegaba a las inversiones de capital, a la erosión de los paisajes, a la venta de la tierra. La dictadura se vestía de futuro negando el pasado, caramelizando el presente.

El pasado daba vergüenza. El país, olvidaba; la nueva generación, olvidaba. Así lo dejó escrito Max Aub en *La gallina ciega* publicado en 1971, una década antes de la construcción del

hotel Royal Mediterráneo. En este libro, Aub recoge las impresiones del viaje que realizó por toda España en 1969 después de treinta años de ausencia. De aquel periplo que le lleva a visitar casi todas las provincias del país, el autor extrae la resolución de no regresar jamás, y concluye su experiencia confirmando que el olvido le ha expulsado a él y a la memoria de lo que se vivió:

«Todo es paz. Es curioso cómo eso de los veinticinco –o treinta– años de paz ha hecho mella [...]. No se acuerdan de la guerra –ni de la nuestra ni de la mundial–, han olvidado la represión o por lo menos la han aceptado. [...] ¿cómo van a crecer estos niños? Todavía más ignorantes de la verdad que sus padres. Porque éstos no quieren saber, sabiendo; en cambio, estos *namos* no sabrán nunca nada.»

Lo dejó también escrito la siguiente generación, la de los nacidos en plena postguerra. En ellos y ellas el lamento y la rabia no es tanto fruto de la constatación del olvido, sino de los estragos que les ha ocasionado esta amnesia social. Montserrat Roig se exclama así en el prólogo a *Els catalans als camps nazis*:

«Els qui vam néixer després de 1939 hem hagut d'anar desbrossant el nostre passat recent, un passat que ens ha deixat massa tares per a poder restituir del tot la nostra salut històrica. Som ignorants, amb consciència o sense consciència. Si en tenim consciència, patim de rancúnia i mal humor.»¹

1. «Los que nacimos después de 1939 hemos tenido que ir desbrozando nuestro pasado reciente, un pasado que nos ha dejado demasiadas taras para poder restituir completamente nuestra salud histórica. Somos ignorantes, consciente o inconscientemente. Si tenemos consciencia de ello, sufrimos rencor y malhumor.» Roig, Montserrat. *Los catalanes en los campos nazis*. Barcelona: Ediciones Península, 2017 [1977].

El proyecto de modernidad que experimentó el país en los años sesenta y sobre todo en los años setenta exigía la desmemoria. Por más que hoy pueda parecer lo contrario, las renovaciones de las identidades nacionales a menudo tienden a menospreciar el pasado, ya que lo que se pretende es la creación de una identidad nueva en la que el protagonista es el futuro, es decir, el vacío de narraciones.

Por otra parte, y centrando la atención en la transformación de Mallorca, cabe señalar que a finales de los años sesenta y principios de los setenta unos jovencísimos escritores y escritoras escriben sobre lo que percibían ya como una amenaza que se desplegaba bajo los signos de la corrupción. La pionera en abordar el tema fue Antònia Vicens, a quien siguen Guillem Frontera, Gabriel Tomàs y Maria Antònia Oliver. En *39° a l'ombra*, Vicens escribe: «Era un estranger que havia arribat pelat a la Cala, havia començat amb una trista pensió, i enguany explotava l'hotel més ufanós d'aquella zona».² Y Oliver, en *Crònica d'un mig estiu*: «He sentit que es conserje deia que ses coses van malament i que hauran de tancar l'hotel perquè deuen molts de doblers [...]. També deia que no tenien no sé quins permisos i que si s'ajuntament ho sap farà tancar s'hotel, però s'ajuntament no les sap mai, aquestes coses, deia, o fa els ulls grossos, i no hi ha cap hotel que en tenguí, de permís».³

2. «Era un extranjero que había llegado sin un duro a la Cala, había empezado con una triste pensión, y este año explotaba el hotel más asombroso de aquella zona». Vicens, Antònia. *39° a la sombra*. Madrid: Calambur, 2007 [1967].

3. [He oído que el conserje decía que las cosas van mal y que tendrán que cerrar el hotel porque deben mucho dinero [...]. También decía que no tenían no sé qué permisos y que si el ayuntamiento se da cuenta hará que se cierre el hotel, pero el ayuntamiento nunca sabe estas cosas, decía, o hace la vista gorda, y no hay ningún hotel que tenga permiso (*Nota de la t.*)].

La transformación de la isla como resultado de la explotación puesta al servicio de aquella fuente de riqueza incipiente alentada por el gobierno pone también en evidencia otros rasgos de la época, como la influencia del nacionalcatolicismo, los cambios en las costumbres morales que representó el turismo en la isla y, a su vez, la desolación de algunos turistas que vienen a divertirse, pero que no pueden librarse de los traumas ocasionados por la guerra mundial, la transformación social de la isla debido a la gran oleada de inmigrantes llegados de otros lugares de España para trabajar en la construcción y en la industria hotelera, y la consecuente explotación laboral.

El poeta René Char, enrolado en la Resistencia francesa contra el ocupante nazi, dio cuenta de la experiencia personal y colectiva del combate en un diario iniciado en 1940 elaborado con frases cortas y aforismos. Uno de ellos destaca especialmente por su carácter enigmático: «Notre héritage n'est précédé d'aucun testament».⁴

Aunque pueda parecer una paradoja, Char indica posiblemente que lo que pasa de generación en generación no está sometido ni a las leyes ni a los contratos. La herencia de la experiencia no se impone, más bien fluye o se entorpece en los gestos, en las emociones que dejamos aflorar o que ocultamos, en aquello de lo que estamos orgullosos o en lo que nos avergüenza. Nuestros descendientes son libres de tomarlo o dejarlo, de inventar, recoger, valorar, reconstruir lo que fue la experiencia de quien les ha precedido. La herencia y la transmisión es siempre personal. Nada se interpone en la transmisión de la herencia, porque trabajar contra lo que se ignora representa ya haber superado un impedimento, el del silencio.

4. [Nuestra herencia no viene precedida por ningún testamento (*Nota de la t.*)].

Es así como, además de todos los elementos visuales, de los textos, del espacio sonoro que componen la instalación de Vecina Rufiandis, existe un aspecto fundamental que aborda el artista, y es el de la transmisión entre generaciones. Nos lo indica, ya de entrada, en el título. «Felices los hijos de unos tiempos intrascendentes» es una frase extraída de *Crematorio*, de Rafael Chirbes, pronunciada por el protagonista, un hombre nacido en los años cuarenta, al comprobar la apertura de posibilidades que tiene la generación de los hijos e hijas, es decir, de los nacidos en los años setenta. Es otra frase enigmática que contiene una paradoja y que Vecina Rufiandis recoge de manera sutil en su obra. Una vez situados en la instalación surge una pregunta: ¿Se puede ser feliz cuando la democracia liberal convierte el tiempo en un pasar sin acontecimiento? El artista, al recoger y exponer las capas compactadas de tiempo histórico que emanan el paisaje y la gente, expone también los tejemanejes del poder, los estragos de la explotación y las consecuencias del olvido de la historia, y al hacerse transmisor de todo ello se sustrae a sí mismo de los tiempos intrascendentes. La intrascendencia choca con un límite cuando uno elige la ética de la memoria. Un gesto valiente, el de Lluís Vecina Rufiandis, cuando hoy en día todavía hay quien quiere hacer de la memoria, intrascendencia.

Referencias bibliográficas

- Aub, Max. *La gallina ciega*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
 Char, René. *Feuillets d'Hypnos. A: Fureur et mystère*. París: Gallimard, 1948, folio 62, p. 190.
 Chirbes, Rafael. *Crematorio*. Barcelona: Anagrama, 2007.
 Frontera, Guillem. *Els carnissers*. Barcelona: Club Editor, 2016 [1968].
 Oliver, Maria Antònia. *Cròniques d'un mig estiu*. Barcelona: Club Editor, 2006 [1970].
 Roig, Montserrat. *Els catalans als camps nazis*. Barcelona: Edicions 62, 2017 [1977].
 Tomàs Alemany, Gabriel. *Corbs afamegats*. Mallorca: Nova Editorial Moll, 2020 [1972].
 Vicens, Antònia. *39° a l'ombra*. Mallorca: Lleonard Muntaner Editor, 2019 [1967].



Joan Andreu Puig Farran, Desembarco republicano en Mallorca, con Alberto Bayo en primer plano, agosto de 1936. Cortesía del Fons Antoni Monné



Autor desconocido, Fotografía de las tropas franquistas bañándose en la playa de Porto Cristo, Mallorca, después de la victoria sobre las tropas republicanas, 1936. Cortesía del Arxiu Municipal de Manacor



Joan Andreu Puig Farran, Postal de Porto Cristo, ca. 1967. El niño que aparece en primer plano es el padre de Lluís Vecina Rufiandis a la edad de siete años. CYP Postales Color. Cortesía del artista



Primer viaje de la empresa CYP Postales Color a Mallorca, 1953. De izquierda a derecha: Antoni Campañà, Maria Capella, Sámara Vicente y Joan Andreu Puig Farran. Cortesía del Fons Antoni Monné

EL PASADO NO ES MEDITACIONES SOBRE Y A PARTIR DEL TRABAJO DE LLUÍS VECINA RUFIANDIS

Francesc Torres

Algunos de nosotros, entre los menos afortunados, nos despertamos un día conscientes de que el evento más importante de nuestra vida sucedió antes de que viniéramos al mundo. Una reacción lógica a este descubrimiento es la ira: «Soy un producto químicamente puro de determinado hecho histórico y, sin embargo, no he tenido la oportunidad de defenderme. Los que lo vivieron, aunque salieran vapuleados, tuvieron esa oportunidad y conservan la dignidad de haber resistido. Yo no. Yo no tengo cómo ni contra quién devolver el golpe». Como esto último no es del todo cierto –siempre hay una forma de devolver el golpe–, otra reacción emocionalmente más compleja –por neurótica– es obsesionarse con el *big bang* fundacional de la historia propia y entrar en una barrera perpetua hacia su origen reconstruyéndolo simbólicamente e intelectualmente con lo que hacemos –arte, por ejemplo–, y subconscientemente mediante las decisiones clave de nuestras vidas. Es así cuando, poco a poco, emerge en el plano de la consciencia la certeza de que el pasado, que es algo que no existe, pasa siempre en el presente como una proyección espectral que se reconstruye cada vez que se invoca.

Sin embargo, aunque no exista, el pasado siempre deja rastro en forma de sedimento físico que actúa como carga antipersonal a punto de soltar el muelle tan pronto como pisamos donde no debemos; objetos oxidados, polvo, papel, olores, imágenes... Esas constituyen un verdadero peligro. Las imágenes, muy particularmente las fotográficas, son tan letales como un proyectil de artillería disparado e impactado en una torre de iglesia sin llegar a detonar, esperando que

una vibración, un rayo o una pedrada inocente la haga volar. Tengo un recuerdo indeleble de un fuego forestal en los años ochenta del siglo pasado en lo que había sido el paisaje de la batalla del Ebro cuarenta y cuatro años antes. Lo vi por televisión en directo y los bomberos forestales no podían sofocar el incendio porque debido al calor –era verano– empezaron a estallar decenas de ojivas de artillería, granadas de mortero y todo tipo de munición activa sin explotar que había quedado esparcida por los montes. Todos los participantes de aquella tragedia ya no estaban allí desde hacía mucho tiempo, pero el espacio escénico del drama histórico que tuvo lugar en aquella geografía insomne volvía a la vida sin necesidad de sus protagonistas. Aquellas imágenes hicieron que se me pusieran los pelos de punta. Estaba viendo la batalla del Ebro de 1938, sucedida diez años antes de que yo naciera, en la década de los ochenta con más de treinta años cumplidos a mis espaldas.

El trabajo de Lluís Vecina que se expone en Es Baluard Museu navega por esas aguas. Este proyecto se puso en marcha mediante el descubrimiento fortuito de una postal turística de los años sesenta a partir de una foto tomada en la playa de Porto Cristo, Mallorca, donde aparecía su padre de niño, con siete años. Este hallazgo abrió una extraordinaria caja de Pandora que ha sedimentado en el proyecto que ahora se presenta. Pero vayamos por partes. El que esto escribe siempre ha pensado que el arte, en cierto modo, se hace solo. Ya está allí y hay que encontrarlo, de la misma manera que, parafraseando a Miguel Ángel –siempre arriesgado, aunque aquí vaya muy bien–, la escultura está dentro del mármol arrancado de la cantera y todo se reduce a encontrarla y liberarla de esa prisión. O, si utilizáramos una analogía política, el éxito de la Revolución, por ejemplo, que no deja de ser una obra de arte (una escultura social, si nos atenemos a Lenin, Manuel Azaña o Joseph Beuys), consiste en saber identificar el momento en que es posible hacerla. Una vez que el proceso se pone en marcha (a veces, como vemos, por casualidad), la mejor

garantía de éxito reside en saber escuchar lo que la obra en ciernes te dice que necesita. Dicho de otra forma y en términos literarios, identificar la coherencia interna de lo que debe decirse, de lo que debe ser. La obra nunca se equivoca, se puede equivocar el artista, la obra no.

La foto de la postal detonante de este proyecto la hizo Joan Andreu Puig Farran, fotógrafo especializado en el negocio de las postales turísticas, que las supo reconocer, junto con su socio Antoni Campaña, como filón profesional en los albores de la portentosa transformación de España en gran meca turística mundial y el turismo in toto en principal base económica del país hasta el presente, un suicidio a largo plazo disfrazado de oportunidad histórica. Se da la circunstancia de que Puig Farran también fotografió estos mismos parajes dos décadas antes como reportero gráfico de la expedición del desembarco republicano en Mallorca liderada por Alberto Bayo Giroud, militar y aviador hispanocubano que acabó sus días en Cuba después de haber sido consejero militar de Fidel Castro durante la revolución que derrocó la dictadura de Batista en 1958. La operación, en agosto de 1936, fue un intento de recuperación de Mallorca, que había caído en manos fascistas en el momento del golpe, fraguándose desde Barcelona sin el conocimiento del gobierno central republicano ni del Ministerio de la Guerra. Acabó en derrota por pura incompetencia y, finalmente, por la acción decisiva de la flota y aviación italianas. No se conoce con exactitud la cifra de muertos republicanos, pero se trató de cientos, que fueron enterrados, una buena parte, en los alrededores de la playa de Sa Coma en algunas de las fosas comunes en primera línea de playa. En Sa Coma iban a pasar más cosas un par de décadas más tarde.

A caballo del desarrollismo franquista y de la ancha manga de Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo y demócrata de toda la vida, como se nos iba a informar dos décadas largas más tarde, aparece otro personaje

paradigmático de la España escopetera nacional llamado Jaume Moll, contrabandista local convertido en hombre de negocios y magnate hotelero que iba a hacer realidad el segundo desembarco, en la playa de Sa Coma, esta vez rotundamente exitoso, por parte de la Europa del norte en bañador –breve en el caso de las féminas, para alegría del hambriento macho ibérico y congoja de la Santa Madre Iglesia nacional católica. Aquí las divisas pudieron más que la moral franquista. Y con esto ya tenemos el retrato robot de consulta psiquiátrica al completo de este país desafortunado. Una masacre de la historia y la memoria, que no son lo mismo, pero van ineludiblemente de la mano en una relación dialéctica constante en la que la supuesta concreción de la primera está permanentemente puesta en cuestión por la segunda, sin que ninguna de las dos sea nunca fiable del todo. La segunda, la memoria, es siempre emocionalmente verdad; nadie miente sobre lo que siente cuando recuerda, aunque el recuerdo sea una ficción sobre una verdad escurridiza, la experiencia del hecho. De ahí que la memoria esté más cerca de la literatura, del arte, de la verdad conjurada, que de la verdad objetiva. Se puede decir también casi lo mismo de la Historia, que no es la misma si es redactada por el vencedor que por el vencido, por el que está arriba que por el que está abajo, por los hombres que por las mujeres, por los blancos que por los que no lo son, por los israelíes que por los palestinos. A pesar de ello, el estudio de la Historia en mayúscula es una disciplina académica que se articula con una metodología científica basada en evidencia documental y material que no es inmune al error ni a la manipulación, pero que facilita que el error se corrija y la manipulación se descubra. En España, el atentado contra la Historia en el siglo XX ha sido y sigue siendo espectacular para mantener la ficción de una transición modélica a la democracia, así como para ocultar la profunda vergüenza y miseria moral de la Guerra Civil y la posguerra. Jaume Moll no es culpable de todo esto, pero lo ejemplifica a la perfección construyendo

su complejo hotelero Royal Hotel and Apartments para recibir el segundo desembarco de Mallorca y permitir así que los cuerpos bien alimentados del norte acomodado yacieran tomando el sol en la misma arena que cubre todavía lo que queda de incontables cuerpos amontonados que fueron soldados republicanos en 1936 y no sobrevivieron a una penosa derrota militar para poder contarla. La imagen es brutal y anticipa la derrota personal del propio Moll cuando su castillo de arena particular se desmorona en los juzgados investigado por corrupción en los años del pelotazo balear del Partido Popular. Un totum revolutum que corrobora la sensación siniestra y delirante de que en este país nunca puedes estar seguro de dónde y sobre qué pisas y que si, por cosas del azar, acabas pensando en ello, todo lo que debes hacer para quitártelo de la cabeza es pedir otro daiquiri y seguir bailando.

En el terreno estrictamente técnico, «Lluís Vecina Rufiandis. Dichosos los hijos de los tiempos intrascendentes» representa una consolidación intergeneracional de la instalación multimedia cuando ya se ha superado su medio siglo de existencia. Esta pieza es de una madurez formal y narrativa formidable por parte de un artista que ha entendido perfectamente la naturaleza de esa bestia tan particular que, sin proponérselo, cambió de un plumazo muchas cosas, aunque quizá la principal fue haberle dado la vuelta como a un calcetín al museo tal como se había entendido desde que se ideó su concepto moderno en el siglo XVIII. La instalación multimedia transformó –en una coyuntura irrepetible– el museo, que hasta entonces había sido una caja receptora de sedimento histórico, en un agente activo de producción de arte previamente inexistente, basado en proyecto, sin necesidad de tener que eliminar ninguna de las funciones que habían sido definitorias del desempeño del museo hasta aquel momento; toda una lección sobre el arte de andar y mascar chicle al mismo tiempo, perdonen la expresión vernácula, tan ausente en nuestras instituciones de hoy en día. Todavía no se ha escrito

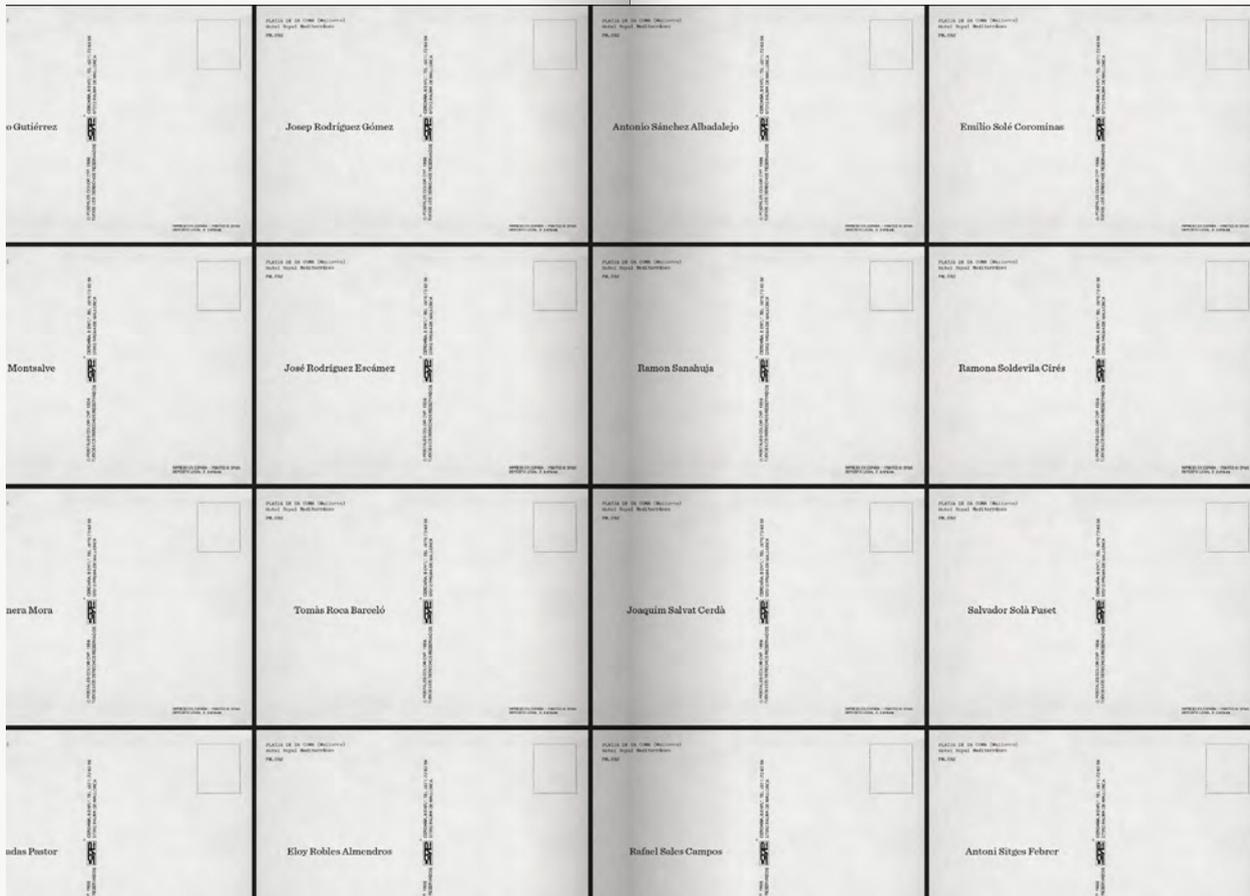
nada sobre este episodio seminal que ahora todos tomamos como algo normal sin entenderlo con su debida perspectiva histórica. Pues bien, en el marco de esta complejísima pieza, Lluís Vecina consigue una muy potente narrativa poética visual del cariz que el arte requiere para poder elevar al nivel de lo consciente aquello que no puede explicarse de ninguna otra manera.

Nil Santiañez, en su libro *The Literature of Absolute War*, nos dice que la guerra absoluta nacida en el siglo XX, un peldaño por encima de la guerra total (no son exactamente lo mismo), fue en su momento de aparición algo tan desmedidamente sin precedentes que no era posible representarla ni narrarla con las estrategias del realismo, al no poder ser vivida como realidad. ¿Qué tienen de «real» los dos años del cerco de Leningrado, Stalingrado, o la destrucción de Hiroshima? Se necesitó encontrar unas estrategias narrativas afines a la irrealidad de la guerra absoluta y en este sentido se entiende buena parte de la literatura y las artes de vanguardia del siglo pasado y también el impacto que la Primera Guerra Mundial tuvo en el Movimiento Moderno, a pesar de que la guerra absoluta en su máxima expresión no se manifestase como tal, sin paliativos, hasta el estallido del siguiente enfrentamiento mundial. Salvando las distancias, el desastre del desembarco republicano del 36 no es comparable en magnitud al bombardeo incendiario de Tokio del 45, por poner un ejemplo. En magnitud no son comparables, pero en irrealidad sí lo son. ¿Cómo se representa o se escribe sobre la Guerra Civil y la posguerra en un lenguaje literario o visual que le haga justicia y se escape de los lugares comunes recurrentes? No desde el realismo, desde luego. *Apocalypse Now*, de Coppola, por ejemplo, es, de lejos, el mejor film sobre la guerra de Vietnam justamente porque no es realista, sino un delirio onírico, un *acid trip* con bombas. Por eso es tan fiel a lo que cuenta. Lo mismo sucede con la pieza de Lluís Vecina, afrontando la historia reciente de España desde fuera del marco de refe-

rencia ortodoxo para acercarse al máximo a la experiencia del hecho referido, con pleno uso del lenguaje simbólico, metafórico, no lineal, de la modernidad histórica en la que lo real lo es menos que la tangibilidad de lo irreal, valga la contradicción de términos, para poder versionar lo que Luis de Zulueta dijo de la obra de Velázquez (también aplicable a Goya, quizá más): «Es verdad, no pintura». De «Lluís Vecina Rufiandis. Felices los hijos de los tiempos intrascendentes», yo diría... es verdad, y es arte.



CYP Postales Color, Hotel Royal Mediterráneo, Sa Coma,
Mallorca, sin fecha. Cortesía del Arxiu Municipal de Manacor



Feliços els fills dels temps intrascendents, 2024 (fragmento del reverso de la obra). Conjunto de 500 postales con los nombres de los expedicionarios desaparecidos durante la Guerra Civil en Mallorca. Cortesía del artista



José Luis Rodríguez Díaz, Turistas, década de 1970. Imagen para la revista *Perlas y Cuevas*. Cortesía del Arxiu Municipal de Manacor

FELICES LOS HIJOS DE LOS TIEMPOS INTRASCENDENTES

Lluís Vecina Rufiandis

Para poder narrarnos con cierta coherencia, ya sea individualmente o de forma colectiva, necesitamos poner en orden los materiales que la historia arroja aquí y allá, relacionarlos y establecer coincidencias que nos faciliten la elaboración de un relato que nuestro entendimiento pueda asumir. En mi caso, el hallazgo de una sencilla postal turística entre la densa decoración de la cocina de mi abuela resultó ser el desencadenante de una serie de recuerdos imprevisibles. Este pequeño objeto, *a priori* tan irrelevante, ha sido capaz de poner en funcionamiento una especie de juego temporal surcado de latencias y crisis, y ha acabado revelándose como testigo de un pasado –por no decir *de aquel pasado*– que se conserva más por su cancelación que por su reconocimiento.

Como decía, entre los nimios objetos que se atesoraban en aquella cocina se escondía la postal turística a la que hago referencia. La postal enmarcaba una vista parcial de la playa de Porto Cristo, un pueblecito situado en el levante de la isla de Mallorca y del cual, como pequeña nota autobiográfica, provengo. La razón que confería a esta postal un lugar entre el relicario laico de la casa de mi abuela era un detalle anecdótico y ciertamente simpático: el retrato de mi padre dirigiéndose hacia la cámara cuando tenía unos siete años. Lo curioso de esta imagen, donde mi padre se convierte en *souvenir*, reside en el hecho de que tras la empresa responsable de esta instantánea se encontraban dos reporteros gráficos con cierto recorrido cuyos nombres tal vez conozcáis: Joan Andreu Puig Farran y Antoni Campañà.

La colaboración entre ambos, durante el esfuerzo que emplearon por recuperar la profesión de fotógrafos, se dio en un contexto de postguerra en el que el turismo empezaba a ser un asunto de Estado –muy tímido, eso sí, en comparación con lo que vendría después. La fotografía de postales turísticas se convirtió en un terreno fértil para antiguos profesionales del sector que necesitaban sacudirse de encima, y con urgencia, aspectos biográficos y afiliaciones políticas anteriores a 1939 susceptibles de ser sospechosas o que pudieran comprometerles. El precio para poder trabajar, o simplemente sobrevivir, exigía aceptar la pérdida de un mundo, el que habían defendido, y desterrar su recuerdo al rincón más inaccesible y cavernoso de la memoria. Asumidas las parentorías condiciones que marcaban las pautas de la época, los dos socios aprovecharon el advenimiento en Barcelona del XXXV Congreso Eucarístico Internacional, en 1952, para fundar ese mismo año la empresa CYP Postales Color. A partir de este momento, el tema de las postales tomó un tinte más serio. Por ello, en un intento de conseguir una modesta ubicuidad para aumentar el rendimiento de la empresa, empezaron a asignarse los lugares que pasarían a formar parte de su catálogo, atentos a la creciente competitividad que padecía este nicho de mercado.

Sin desmerecer a Campañà, el protagonista de esta historia es Joan Andreu Puig Farran, que por arbitrariedades del destino fue quien fotografió a mi padre ese verano del 67. Pero antes de insistir en su importancia, y para acabar de ordenar este reguero de hechos, quisiera mencionar un acontecimiento que se produjo en 1953, año en que los dos, junto con Sámara Vicente y María Capella, realizaron su primera incursión en Mallorca en calidad de fotógrafos de postales. Me detengo un segundo en esta fecha. A riesgo de forzar las coincidencias, no fue precisamente hasta el 53 cuando en España se pudo empezar a hablar de futuro gracias al inicio de las relaciones atlánticas entre la España de Franco y Estados Unidos. Es el año en

que se firma el Convenio de Cooperación y Amistad con los estadounidenses y, aunque la analogía pueda parecer infundada, pienso en cómo algunos hechos históricos pueden llegar a tener reverberaciones en el terreno personal. No digo que este acuerdo influya directamente en la vida de Puig Farran, pero es excitante pensar –y sobre todo viendo las fotos del viaje, en las que los cuatro se muestran sonrientes y despreocupados– que a veces, por un movimiento azaroso de la historia, parece que las motivaciones del poder y los anhelos de las vidas privadas tienden a converger. En un punto exacto. En un año exacto. Y por una misteriosa incongruencia. Del mismo modo que el primer franquismo vislumbraba el final de la autarquía, Puig Farran, a partir de ahora, también puede empezar a desentenderse de los fantasmas del pasado que le asediaban.

Sin embargo, antes de este momento la historia era muy distinta. La vida de Puig Farran cargaba con los entusiasmos y los infortunios de la época, y por ello tiene tanto peso en esta historia. Puig Farran no se limitó a participar en la Guerra Civil, sino que fue el autor de las fotografías más icónicas que conocemos del desembarco republicano de ese verano del 36. El conflicto se inició el 16 de agosto, cuando las fuerzas republicanas, capitaneadas por Alberto Bayo, desembarcaron en la playa de Sa Coma. La contienda duró hasta la noche del 3 al 4 de septiembre y la incursión de las milicias republicanas se efectuó a lo largo del litoral del levante de la isla. Se extendía desde Cala Anguila hasta Cala Millor. En este caso, Porto Cristo y Sa Coma fueron los lugares de mayor intensidad bélica. Un ojo, el de Puig Farran, que involuntariamente acabaría recogiendo en un mismo espacio dos realidades antitéticas: la visión de la guerra y la escenografía turística posterior. Es en este punto que la postal de mi padre –recordemos que se hizo en Porto Cristo– se convierte en un curioso receptáculo de memoria. Tanto esta como todas las postales de la zona realizadas por Puig Farran después de la creación de CYP

contienen una densidad inusual. Dejan de ser inocuas para convertirse en supervivencias capaces de restituir timbres de voz inaudibles que conservan una vibración que nos llega hasta hoy. Joan Andreu Puig Farran desembarcó doblemente: el 36 para dar testimonio de lo que estaba sucediendo en la guerra, y a partir del 53 para vendernos el fenómeno del turismo que se inauguraba en la postguerra.

Como he señalado antes, la playa de Sa Coma fue uno de los principales escenarios bélicos en la isla durante el conflicto. De aquella experiencia, quien hoy visite la zona no encontrará rastro alguno. Desde aproximadamente los años ochenta, la playa es un centro neurálgico del turismo de masas, pero el detalle más significativo, y a la vez perturbador, es lo que la arena esconde. Entre el actual decorado de infraestructuras e hipertrofia turística se halla oculta la mayor fosa común de la isla, en el extremo más septentrional de la playa y diseminada entre varios puntos cercanos. La cifra de cuerpos que permanecen ahí sepultados hace tiempo que es motivo de discusión y controversia, aunque se especula que dentro de la fosa podría haber un número aproximado de 500 cuerpos de expedicionarios muertos en el frente.

Pero aquí no acaba todo, no sé si he avisado al principio que esta historia se nutre de unas coincidencias inverosímiles. Uno de los principales artífices de la reconversión de Sa Coma en un reclamo del turismo internacional fue el hotelero Jaume Moll, el otro protagonista de este relato. Como muchos otros durante el inicio del período democrático, y en este caso Moll no es una anomalía, aquello que te aseguraba la asunción de las virtudes del «buen demócrata» era saber captar las posibilidades que se abrían con el inminente cambio de régimen y la estrategia a seguir. Para asumir un rápido ascenso se requería, ante todo, un alto grado de cinismo; y como condición para obtener las plusvalías del momento se te instaba a desarrollar la gran habilidad de reservarte las vergüenzas de las actividades pasadas.

Moll siguió punto por punto este axioma. Y como pasado susceptible de omitir nos encontramos con una exótica trayectoria como contrabandista experimentado, oficio que pudo iniciar y perfeccionar –antes de llevar a cabo una solvente carrera en solitario– con el mejor plantel de contrabandistas del Estado: la Companyia de sa Vall (*i.e.* Joan March). Paquetes de Winston, botellas de Jack Daniels, penicilina... A saber con qué traficaba. El caso es que gracias a aquellos fructíferos años en el contrabando amasó una fortuna suficientemente considerable para poder abandonar la profesión y rebautizarse sin demasiadas dificultades como hotelero. Es, por tanto, en esa estrenada democracia, próspera forma de gobierno para hacer negocios, donde Jaume Moll desplegó sus aptitudes empresariales y erigió el que será su nuevo imperio: Royaltur S.A. Y aunque su estela fue breve, no le faltó intensidad, abriendo hoteles en Andalucía (en Chiclana, por ejemplo) y obteniendo las concesiones de todas las plazas hoteleras para la Expo de Sevilla del 92, gracias a la ayuda inestimable del responsable de puertos y costas del Ministerio de Obras Públicas del gobierno de Felipe González, Fernando Palao. Sin embargo, Sa Coma acabará siendo el *sancta sanctorum* de su ambición. Una ambición o astucia empresarial que se corporeizó con el material más noble de la época: el hormigón; a través de la construcción del monumental Hotel Royal Mediterráneo y los Apartamentos Royal Mediterráneo. Esta exhibición de *royalty* –y sospecho que el uso del término *royal* es un indicador del valor que le confería a aquella proeza– fue el paso pionero en la metamorfosis de ese paisaje, ya que ocupó extensamente toda la primera línea de mar y confirmó un nuevo valor a una zona que hasta hacía poco se había mantenido virgen. No creo que Jaume Moll ignorara el episodio de la guerra sobre su preciada playa, o tal vez sí. Eran los años en los que el ministro socialista Carlos Solchaga se atrevía a decir, resguardado

por la procacidad del momento, aquello de que España era el país europeo donde más fácil era hacerse rico en menos tiempo. Este era el panorama. Sin hablar de que cualquier referencia al pasado era poco rentable, además de ser un atentado contra el ideal de progreso.

Sería muy ingenuo entender estas dos experiencias de vida a través de una concepción maniquea de la historia, en la que buenos y no tan buenos ocupan columnas enfrentadas; una lectura binaria nos impediría leer con mayor precisión lo que nos ofrecen las biografías de Moll y Puig Farran. Si vamos un poco más allá se ponen de manifiesto las intensas fricciones que irrumpen en un mismo espacio, la memoria que contiene y el frágil andamiaje de la realidad que nos rodea. Provoca escalofríos comprobar como entre las imágenes de unos cuerpos armados y otros recubiertos de crema solar apenas distan dos décadas. Y de todo ello surge la sospecha de que el turismo, en esta parte del mundo, ha cumplido la gran función de salvar las apariencias, edulcorando paisajes y recuerdos. Lejos de ser el auspicio de aquel «milagro económico» y un fenómeno presentado siempre bajo un velo de inocencia, se ha revelado como una operación de ingeniería política para generar la imagen atractiva de un régimen fascista de cara al exterior, que anhelaba su propio proceso de modernización y un reconocimiento internacional.

Y una vez confirmado y celebrado el éxito, había que iniciar la importante labor de preservarlo. Pero, claro, hay maneras y maneras, y la responsabilidad de garantizar que todo siguiera su curso recaía sobre un régimen poco dado a la templanza. Suecos, estadounidenses, alemanes, franceses, británicos y una gran comparsa de diferentes nacionalidades se dirigían a España dispuestas a broncearse para quitarse el polvo con el que la gran guerra había cubierto sus muslos, atraídos por la consigna del *pase usted sin llamar*. Destino seguro; donde la palabra

«Franco» –por una extraña torsión semántica– se asimilaba a «paz».

Transmitir este mensaje de candidez y acogimiento entre los extranjeros no presentaba demasiados quebraderos de cabeza. Por su parte, asumir las contradicciones de saberse turista en un país dictatorial dependía de la laxitud ética de cada uno, aunque fuera un dilema moral fácil de vencer si la promesa eran unas vacaciones en el mar, buen clima y gente servicial a tu alrededor. El problema era otro si de lo que se trataba era de convencer a tu gente de que los vuelos chárter, las hamacas y los velomares eran signo de prosperidad y garantía de futuro. Es normal que Ricardo de la Cierva se desesperara en sus manuales al ver que –y en palabras textuales– el turismo se había incorporado totalmente a nuestra vida nacional sin penetrar en nuestra conciencia colectiva. A ese malestar de apoderado se le sumaba el de Manuel Fraga Iribarne, quien, con un tono beligerante (de clara herencia falangista), se quejaba del poco vigor con el que la ciudadanía abrazaba esa «obra común» en la que se había convertido el turismo, que para él era responsabilidad de todos los españoles sin excepción. No asimilar el papel de anfitrión perfecto entorpecía enormemente las aspiraciones aperturistas de los representantes del franquismo. Por ello insistieron hasta el aburrimiento en la necesidad de crear una «conciencia turística», así la llamaban, que se entendiera, por si había alguna duda, como una «misión nacional».

Misiones ecuménicas o nacionales aparte, la experiencia de Sa Coma nos puede servir de excusa, ya que lugares como este son más comunes de lo que pensamos entre la familiaridad de nuestros paisajes. Hay que interrogarse sobre el sentido que los anima; la visión que hemos heredado y lo que se nos ha omitido. He leído en algún sitio una idea que resume a la perfección la voluntad de este trabajo, que consiste en señalar que después de la derrota se produce siempre

una pérdida mucho más sutil e irreversible: la de la interpretación del territorio y su historia; la pérdida de la memoria y su entrega en exclusiva a otros. Una sensación que parece extenderse como el mar un día de fuerte levante. Y si alguna respuesta es posible, es la de negarse a aceptar que por falta de verdad se claven sombrillas sobre huesos.

A Jeroni Mira, *in memoriam*.
Barcelona, 11 de julio del 2024

Felices los hijos de los tiempos intrascendentes

Lluís Vecina Rufiandis

Del 18 de octubre de 2024
al 19 de enero de 2025

Organización

Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma

Dirección

David Barro

Comisariado

Marta Marín-Dòmine

Coordinación exposición

Jackie Herbst
Solange Artiles

Registro

Soad Houman
Rosa Espinosa

Montaje

Art Life
Es Baluard Museu

Transporte

Balears art i llar

Seguros

Correduría Howden R.S.

Maquetación

Marta Juan

Textos

Marta Marín-Dòmine. Investigadora y escritora
Francesc Torres. Artista visual, comisario de exposiciones y escritor
Lluís Vecina Rufiandis

Corrección y Traducción

Àngels Álvarez

Impresión

Esmert Impremta

© de la presente edición,
Fundació Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, 2024
© de los textos, los autores
© de la obra, Lluís Vecina Rufiandis, 2024

Créditos fotográficos

Cortesía del artista, portada, 13, 24, 25
Fons Antoni Monné, p. 11, 14
Arxiu Municipal de Manacor, p. 12, 22, 23, 26

Agradecimientos

Miquel Barceló Bauzà, Terry Berkowitz, Marc Borrell, Joan Borrell, Teresa Brujas, Joan Brunet, Jerònia Cabrer, Flora Castillo, Pilar Castor Binimelis, Juan Pedro Febrer, Toni Ferrer, Berta Fontboté, Marga Genovart, Jordi Guixé, Toni Heitzmann, Vicky Heredero, Toni Lull, Aina Mesquida, Tomeu Miquel, Jeroni Mira, Toni Monné, Joan Lluís Oliver, Família Puig, Josep Antoni Ribas, Joan Miquel Ramírez-Suassi, José Luis Rodríguez, Francisca Rufiandis, Mariantònia Salas, Toni Sansó, Magda Rigo, Mar Sureda, Francesc Torres, Antoni Tugores, Pepe Vecina, Sebastià Vives

Con la colaboración de:



ISBN 978-84-10136-11-3

DL PM 00598-2024

Ejemplar gratuito. Prohibida su venta

#IMAGINAELFUTUR
#LLUISVECINARUFIANDISESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD MUSEU 20ANYS

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARIO: DE MARTES A SÁBADO DE 10 A 20 H
DOMINGO DE 10 A 15 H



Ajuntament  de Palma



Fundació d'Art Serra