

La escultura *La Madre del Emigrante* (1970) vista como un icono múltiple: interpretaciones de la historia a la histeria y análisis de su repercusión local*

Laura Mier Valerón
Universidad de Oviedo

RESUMEN:

La escultura *La Madre del Emigrante* (Ramón Muriedas, 1970, Gijón) se define como un icono múltiple: histórico, emigratorio, popular y local, pero también político, femenino y vinculado a unos usos comunes en la Historia del Arte. En consecuencia, existe una gran cantidad de lecturas potenciales en relación a la información que la escultura nos proporciona como documento signico. Mediante el estudio de las fuentes correspondientes, la obra se ha analizado superando los parámetros histórico – artísticos para acercarse a sus posibles interpretaciones, su recepción social, la repercusión que ejerció sobre la población local y su influencia en algunos ejemplos que podríamos considerar dentro del arte popular.

PALABRAS CLAVE:

Emigración, escultura conmemorativa, madre, signo, icono.

ABSTRACT:

The sculpture *La Madre del Emigrante* (Ramón Muriedas, 1970, Gijón) is defined as a multiple icon: historical, migratory, popular and local, but also political, female and linked to uses that are presented throughout the History of Art. Consequently, there is a lot of potential readings relative to the information that sculpture provides as sign document. By studying relevant sources, the work has been analyzed overcoming historical and artistic parameters to approach their possible interpretations, their social reception, the impact it had on the local population and the weight of it on some examples that we could consider as popular art.

KEY WORDS:

Emigration, commemorative sculpture, mother, sign, icon.

* Este artículo se vincula a la tesis doctoral *Iconografías portuarias: miradas artísticas del litoral asturiano* así como al proyecto de investigación *Espacios portuarios y villas costeras: modelos de estrategias urbanísticas y patrimoniales de regeneración y transformación del litoral asturiano* (HAR2011-24464) a través de una beca FPI (BES-2012-057893) de la que la autora es beneficiaria.

1 Contextualización histórica y escultórica

La finalidad principal de este artículo y la limitación espacial a la que se somete impiden caracterizar suficientemente el fenómeno de la emigración asturiana; aún así, carecería de sentido alguno abordar la escultura *La Madre del Emigrante*¹ (Ramón Muriedas, 1970, Gijón) sin aproximarse mínimamente al hecho que está conmemorando. Al respecto, la emigración en Asturias se perfila como una realidad histórica clave para la comprensión del pasado reciente, convirtiéndose en una herramienta ineludible en la aprehensión del imaginario popular y la identidad colectiva regional. Presente en la memoria viva, el éxodo poblacional ha sido objeto de reflexión de diversas disciplinas artísticas y su tratamiento se ha distinguido por la presencia de una fuerte carga emocional, acorde al drama de quienes lo sufrieron desde el suelo patrio o poniendo tierra de por medio. Históricamente, esta distancia ha dependido de la época y del núcleo de salida emigrante, pudiendo establecer una diferenciación de carácter general entre una Asturias interior que se desplaza mayoritariamente hacia otros puntos peninsulares, como Castilla, Madrid o Andalucía, y una Asturias costera que copa por excelencia los desplazamientos intercontinentales. Del mismo modo, la última modalidad migratoria presenta cambios sustanciales si se compara el periodo que va de la segunda mitad del siglo XIX a la primera mitad del siglo XX con el que comienza a mediados de éste (especialmente desde la puesta en marcha del Plan de Estabilización de 1959)². Para el primero, América es el destino

fundamental y Cuba el país más destacado en esa recepción poblacional, hasta que en la década de 1920 Argentina pasa a ocupar su lugar³.

Para el segundo, los desplazamientos se realizan en su mayoría hacia Europa y sobre todo a países como Bélgica, Alemania y Suiza. Generalmente, estos flujos se caracterizaron por la marcha emigrante en solitario y durante un tiempo predeterminado ante la demanda de mano de obra para un trabajo predefinido en su duración y responsabilidades. Asimismo, los puestos a cubrir solían requerir de una especialización laboral mayor, facilitando que la edad media se elevase respecto a la etapa anterior (fundamentalmente menores de 18 años) hasta un rango que oscilaba entre los 18 y los 30⁴.

Ambos países suscribieron en 1956 un Convenio sobre emigración, se suprimió la obligación de un visado de viaje en 1959 [...]. "Relaciones entre España y Bélgica", en *Diario ABC*, Madrid, 26 - IX - 1978. La etapa migratoria que entonces empezaba coincide con el declive de los desplazamientos americanos y con una serie de actos de repatriación, de marcado carácter simbólico, en los que el gobierno de Franco fletaba barcos que devolvían al territorio nacional a los emigrantes asentados en América. De entre los mismos, podemos citar la llamada *Operación España* (13 - X - 1969). Véase "Operación España", en *No - do*, n. 1397A, disponible en versión online en la Filmoteca de la RTVE con fecha de 13 - X - 1969, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1397/1483058/>, minuto 00:17, [último acceso: 5 - XII - 2014; 15:02].

³ Por mayoritaria, la presencia asturiana fue característica de Cuba así como la andaluza lo fue de Brasil, la montañesa de México, la mallorquina de Puerto Rico o la gallega de Río de la Plata. Salvo ciertas especializaciones laborales, constreñidas por los condicionamientos de la geografía y de sus recursos, estos inmigrantes fueron empleados o se emplearon en todos los sectores económicos. RIBAS, Adolfo y RODRÍGUEZ, José Julio (coord.), *Memoria gráfica de la emigración española*, editan Dirección General de la Ciudadanía Española en el Exterior, Secretaría de Estado e Inmigración y Emigración y Ministerio de Trabajo y Emigración, Madrid, 2009, pp. 60 - 65. Frente a la dinámica de la segunda mitad del siglo XX, la emigración americana anterior tuvo un carácter más "improvisado" y dependió en mayor medida de la difusión del mito americano en la localidad de origen, de la presencia de familiares u otros nexos en el otro continente o de la proliferación de la emigración en cadena. ANES, Rafael, *La emigración de asturianos a América*, Fundación Archivo de Indianos, Colombes, 1993.

⁴ SÁNCHEZ LÓPEZ, Francisco, *Emigración española a Europa*, Confederación Española de Cajas de Ahorros, Madrid, 1969. DEL CAMPO URBANO, Salustio, "La emigración internacional", en *La Población de España*, CICRED, 1975, París, pp. 33 - 46. ELEADESAROLLO, *Informe de la Juventud Asturiana en el Exterior*, editan Conseyu de la Mocedá y Axencia Asturiana d'Emigración, Conseyería de Xusticia, Seguridá Pública y Rela-

¹ Uno de los primeros y más completos análisis del monumento es el realizado por Elsa Presa de la Vega, estudiosa de la escultura pública gijonesa. El artículo monográfico de *La Madre del Emigrante* publicado por la autora en la revista *Memorana* ha servido como sólido punto de arranque para la investigación de quien redacta este texto. PRESA DE LA VEGA, Elsa, "Aproximación a la escultura conmemorativa asturiana: El Monumento a la Madre del Emigrante en Gijón", en *Revista Memorana*, n. 3, Facultad de Geografía e Historia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1999, pp. 68 - 84.

² Iniciado el segundo lustro de los años 50, el régimen franquista fue allanando el terreno ante la inminente activación del Plan. Por ello, en 1956 se firma un acuerdo hispano belga que marca oficialmente el comienzo de la emigración española hacia Europa: "[...] Junto a los intercambios comerciales se registra un intercambio de personas: unos 68.000 españoles se han establecido en Bélgica, mientras que de manera permanente residen en España más de 13.000 belgas.



Fig. 1. Vista posterior y detalle de la escultura *La Madre del Emigrante* (1970) de Ramón Muriedas Mazorra. La obra se sitúa en el extremo Este del paseo marítimo de Gijón, popularmente conocido como “El Rinconín”. Fotografías realizadas por la autora con fecha de 11 - XII - 2014.

Como se ha dicho al principio, la escultura rinde homenaje a la emigración asturiana; pero si sólo se considerase su fecha de inauguración (el 18 de septiembre de 1970, al calor del V Congreso Mundial de Sociedades Asturianas)⁵, se podría incurrir en el error de pensar

ciones Exteriores del Gobierno del Principáu d’Asturies, Oviedo, 2007.

⁵ La creación de un *Monumento al Emigrante* partió en origen del concejal del Ayuntamiento de Oviedo Julio Vallaure. Este propuso en 1949 erigir y ubicar un monumento en la Plaza de América de Oviedo que, aunque se comenzó en 1958, nunca llegó a concluirse y fue abandonado por completo en 1970. Archivo Municipal de Oviedo, Exp. n. 371 de 1950, “Anteproyecto de urbanización con emplazamiento para el Monumento de Exaltación al Emigrante” y Exp. n. 63 de 1954, “Proyecto de Monumento de Exaltación al Emigrante Asturiano”. Véase también “Fuentes contra monumentos”, en *Asturias Semanal*, n. 41, Oviedo, 28 - II - 1970. *La Madre del Emigrante* contiene en cierta medida el espíritu del anterior si bien no se trata de un proyecto correlativo, pues ambos llegaron a solaparse en el tiempo. Además, nace en un ambiente diferente como es el del I Congreso Mundial de Sociedades Asturianas (1958) y más a modo de propuesta embrionaria que como una realidad a materializar. A lo largo del segundo, tercer y cuarto congreso (1963, 1964 y 1967) se

van desechando intenciones y propuestas, e incorporándose otras, sobre todo desde el concurso convocado en el tercer congreso y hasta que se le encargan los bocetos de la escultura al cántabro Ramón Muriedas Mazorra (1938 - 2014). En cuanto al concurso, hay que señalar que no existían unas bases redactadas así como las premisas establecidas llegaron a variar en múltiples ocasiones o se barajaron emplazamientos distintos con asiduidad. El monumento careció en todo momento de un presupuesto fijo porque no se consiguió la financiación que se esperaba del colectivo emigrante y finalmente el Ayuntamiento de Gijón corrió a cargo de la misma. Véase “Entrevista con el Alcalde de Gijón”, en *Revista Mundo Asturiano*, n.18, Oviedo, 1966. Por otra parte, Asturias terminó contando con otras esculturas conmemorativas a nivel local como son el *Monumento al Emigrante Allandés* (1970) en Pola de Allande o el *Monumento al Emigrante* en Boal (2012). Véase “Inaugurado el Monumento al Emigrante, en Pola de Allande”, en *Revista Mundo Asturiano*, n. 33, Oviedo, 1970 y “El gran peso de la emigración en Boal”, en *La Nueva España*, Oviedo, 28 - VIII - 2012. Para ampliar la información de esta nota y del artículo en general véase la siguiente comunicación: MIER VALERÓN, Laura, “*La Madre del Emigrante* (1970): historia de una escultura y de su recepción. Una aproximación a la emigración asturiana del siglo XX”, presentada en el *VI Congreso Internacional SELICUP. La cultura popular en los procesos de transformación social*, en los días 15, 16 y 17 de octubre de 2014, Universidad de Oviedo, Gijón. Pendiente de publicación.

que alude específicamente a la emigración de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, su génesis primera procede de los albores de mediados de ese siglo y la voluntad de erigir una escultura de este tipo se remonta aún antes en el tiempo. La estatua nos está recordando el peso de la emigración transoceánica, quedando esa intención en su emplazamiento. Desde la zona conocida como “El Rinconín”, sita en el extremo este del paseo marítimo gijonés, la figura mira al mar confrontándose con el puerto de El Musel en un trazado imaginario que sigue una dirección Este – Oeste y que consolida su mensaje simbólico. No hay que olvidar que desde 1910 el tráfico trasatlántico comenzó a hacer escala en el puerto gijonés para después partir rumbo a las Américas⁶, así como se debe de tener presente el buen trato existente entre España e Hispanoamérica. Este favoreció la concepción de un monumento que, debido a su potencial como instrumento propagandístico, rememorase la unión de ambos continentes a través de la emigración⁷.

⁶ El primer trasatlántico que hizo escala en El Musel, “El Santos”, atraca en el puerto en el año 1910. Más adelante las líneas *Hamburguesa Sud Americana* y *Hamburg America Line* comenzaron a programar viajes regulares entre Gijón y las costas cubanas y argentinas. CASTANEDO GALÁN, Juan Manuel y PESQUERA GONZÁLEZ, Miguel Ángel, “La huella trasatlántica en el puerto de Gijón”, en *Gijón Trasatlántico*, editan Lunweg ediciones y Autoridad Portuaria de Gijón, Gijón, 2009, p. 87. A tal efecto, se levantó en la cabeza del Primer Espigón un edificio provisional (1914 – 1915) para alojar al pasaje procedente de la escala de trasatlánticos. JUNTA DE OBRAS Y SERVICIOS DEL PUERTO DE GIJÓN – MUSEL, *Memoria relativa al estado y progreso de las obras y servicios del Puerto de Gijón-Musel y de su tráfico, ingresos y gastos durante el período de 1922-23 a 1941*, Compañía Asturiana de Artes Gráficas, Gijón, 1942. En la *Memoria de 1911*, el puerto ya preveía el aumento de los tráficos trasatlánticos: “Es de esperar, que este tráfico vaya aumentando de un modo contante, principalmente, por las tres razones siguientes: Por la importancia de las relaciones entre Asturias y América. Por el menor precio á que los buques pueden aquí carbonear. Por las condiciones del puerto”. JUNTA DE OBRAS Y SERVICIOS DEL PUERTO DE GIJÓN – MUSEL, “Parte Tercera, El Musel como puerto de escala de los trasatlánticos”, en *Memoria de 1911 de la Dirección de Obras del Puerto de El Musel*, Compañía Asturiana de Artes Gráficas, Gijón, 1912, p. 84.

⁷ En nuestro país, especialmente en comunidades como Galicia, hay una gran cantidad de propuestas escultóricas con temática similar: tales son los casos de *Emigrante* (1980, adquirida por la Junta de Castilla y León) de Agustín Casillas (Salamanca, 1921), *Monumento al Emigrante* (1983, Paseo Marítimo de Sada, La Coruña) de Eduardo Parrado (Santiago de Compostela, 1921 – 2003) o el conjunto *Homenaje a la Emigración* (2011,

2 Mensajes y lecturas en *La Madre del Emigrante*: descifrando su contingente y su contenido

Las lecturas potenciales a las que *La Madre del Emigrante* está sujeta son numerosas si se tienen en cuenta aspectos como el porqué de la elección de un material escultórico, de un lenguaje formal y de una ubicación particular así como las motivaciones e intenciones de los agentes implicados en su creación y el contexto político – social en el que la escultura se inscribe. Igualmente, las posibilidades se multiplican si se considera el resultado combinatorio de las tres dimensiones que, en su nivel más asequible, integran un signo⁸: el *semainon* (el signo propiamente dicho, como entidad física), el *semainomenon* (lo que es dicho por el signo y no representa una entidad física) y el *pragma* (el objeto, el acontecimiento o la acción al cual el signo se refiere y que vuelve a ser una entidad física)⁹. Si estos conceptos se trasladaran a

Estación Marítima de Vigo) de Ramón Conde (Orense, 1951).

⁸ Al ser la escultura una imagen también es un signo icónico y plural, caracterizado por la presencia de valores denotativos y connotativos. No obstante, la imagen no puede ser reducida a la pura denotatividad porque entonces no habría diferencia entre los signos lingüísticos y los icónicos, ya que “ [...] aunque los signos icónicos comportan sistemas convencionales, no propician procesos preceptuales idénticos a los códigos lingüísticos. En un texto son más o menos indiferentes las características tipográficas de las letras, ya que lo fundamental es la vinculación de dichas formas con sus denotaciones, mientras que al observar una imagen, sus aspectos materiales son fuentes de información y no sólo remiten a las claves semánticas de tipo ideográfico”. LIZARAZO ARIAS, Diego, “Exploración para una perspectiva pragmática de la significación de la imagen (primera parte)”, en *Revista de Investigación de la Universidad Simón Bolívar*, n. 53 (tercer número especial dedicado a la investigación interdisciplinar), Universidad Simón Bolívar, Caracas, 2001, p. 51.

⁹ Esta terminología, con sus correspondientes significados, fue acuñada por los estoicos para sistematizar los elementos que formaban parte del proceso signi-co. Aunque existan teorías más elaboradas, abiertas o completas (que integran factores como los orígenes del signo, el efecto del mismo sobre sus destinatarios, sus usos o las interacciones con otros signos en función a ciertas reglas combinatorias) esta resulta más idónea, al ser más sencilla, para exponer este caso brevemente y sin tender a lo “infinito” (aunque también sea más parcial y rudimentaria). Sin embargo, las partes del proceso señaladas han sido aceptadas e incluidas en otros modos por los que se han acercado al tema, si bien la terminología particular para referirse a las mismas cambia en función del autor y también se amplía su contenido. En adelante, si se quiere volver a aludir

la escultura de *La Madre del Emigrante* en su nivel más inmediato darían lugar a la *escultura de La Madre* (el signo propiamente dicho como entidad física), al *significado* o los *significados escultóricos* (lo que es dicho por el signo y no representa una entidad física) y a la figura de *una mujer* (el objeto, el acontecimiento o la acción al cual el signo se refiere y que vuelve a ser una entidad física). Para hacer más accesible la exposición de los elementos signícos realizaremos un ejercicio metodológico (que mutilará parcialmente los matices implícitos en los términos originales dados), estableciendo el siguiente paralelismo conceptual: el *significante* (la pieza escultórica), el *significado* (los posibles significados escultóricos a extraer) y la *referencia* (la mujer que es madre y que está evocada en la pieza escultórica). La conjunción de estas partes suscitaría una serie de interpretaciones en base a explicaciones más o menos obvias o convencionales, las denotativas, acompañadas de otras menos primarias y más subyacentes, las connotativas, que vendrían a enriquecer el carácter polisémico de la obra¹⁰. Esta, como signo que es, no es sólo susceptible de ser decodificada desde los parámetros de su época sino que también puede descifrarse complementariamente desde la cultura postmoderna (que, como la experiencia ha venido demostrando, tiende a resignificar frecuentemente las realidades culturales). La tarea señalada, que podría ejecutarse *ad infinitum* si bien no es lo que aquí se pretende, comenzará por aproximarse a algunas de las acepciones de la palabra *signo* y más concretamente a aquellas que se refieren al signo “artificial” para justificar la consideración de la obra como tal¹¹:

a esta cuestión, se empleará la terminología básica manejada por Umberto Eco en su obra *Signo*. ECO, Umberto, *Signo*, Editorial Labor, Barcelona, 1988.

¹⁰ En el este artículo se utilizan los términos “denotado”/“denotativo” y “connotado”/“connotativo” con un carácter general y despojados del sentido estricto con el que los emplea la semiótica estructuralista.

¹¹ Umberto Eco define los signos artificiales como “los que alguien, hombre o animal, emite conscientemente, a base de convenciones precisas, para comunicar algo a alguien (son éstos las palabras, los símbolos gráficos, los dibujos, las notas musicales, etc.)”. ECO, Umberto, *Signo*, opus cit., p. 34. Uno de los primeros expertos en teorizar sobre la relación entre el llamado signo artificial y el objeto al que este alude ha sido Charles Sanders Peirce (1839 – 1914). Este filósofo americano es considerado el fundador del “pragmatismo” como corriente de pensamiento sistematizada y uno de los padres de la semiótica contemporánea entendida como teoría filosófica de la significación y de la representación. En

“Cualquier procedimiento visual que reproduzca objetos concretos, tales como el dibujo de un animal, para comunicar el objeto o el concepto correspondiente”¹².

A su vez, esta traería consigo otra pareja, actualmente en desuso, que consideraría como signo la “imagen esculpida o pintada, estatua o efigie” y que resulta especialmente ilustrativa de la definición anterior. Además, existe otra que profundiza en la caracterización del término y que aludiría a las abstracciones que se aplican sobre la *referencia*, desde un determinado punto de vista o con alguna utilización práctica, para aludir a alguno, varios o todos los aspectos significantes del signo:

“Símbolo, entidad figurativa u objetual que representa, por convención o causa de sus características formales, un valor, un acontecimiento, una meta o cosas similares [...]”¹³

Volviendo a la información anterior a las definiciones, podemos establecer un primer estadio en cuanto a la *referencia* de la escultura. En un reconocimiento formal básico de *La Madre del Emigrante* como pieza escultórica o *significante* identificamos a una mujer de aspecto prematuramente envejecido, tendiendo su mano hacia el infinito en una actitud marcadamente ausente y con una vestimenta desaliñada. Si a ello le añadimos la información que el título nos ofrece, entendemos que su *referen-*

su justificación de las relaciones icónicas manifestaba la obligatoriedad del parecido entre el signo y el objeto representado, debiendo de evocar de alguna manera el primero las propiedades del segundo. En su corpus teórico ya aparece el triángulo conceptual del signo que Eco establece (“significante, significado y referencia”) a modo de “signo, interpretante, objeto”: “Un signo o *representamen* es un Primero que está en una relación triádica genuina tal con un Segundo, llamado su Objeto, que es capaz de hacer que un Tercero, llamado su Interpretante, asuma la misma relación triádica con su Objeto que aquella en la que está él mismo respecto al mismo Objeto. La relación triádica es genuina, esto es, sus tres miembros están vinculados por ella de una forma que no consiste en ningún complejo de relaciones diádicas”. BARRENA, Sara, “Iconos e hipoiconos”, en *El icono, el índice y el símbolo*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2005. Su autora lleva a cabo una traducción al castellano del original en inglés: PIERCE, Charles, “The Icon, Index, and Symbol” (c. 1893 – 1903), en HARTSHORNE, C., BURKS, A.W. y WEISS, P. (eds.), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, Cambridge, 1931-1958.

¹² ECO, Umberto, *Signo*, opus cit., p. 13.

¹³ ECO, Umberto, *Signo*, opus cit., p. 13.

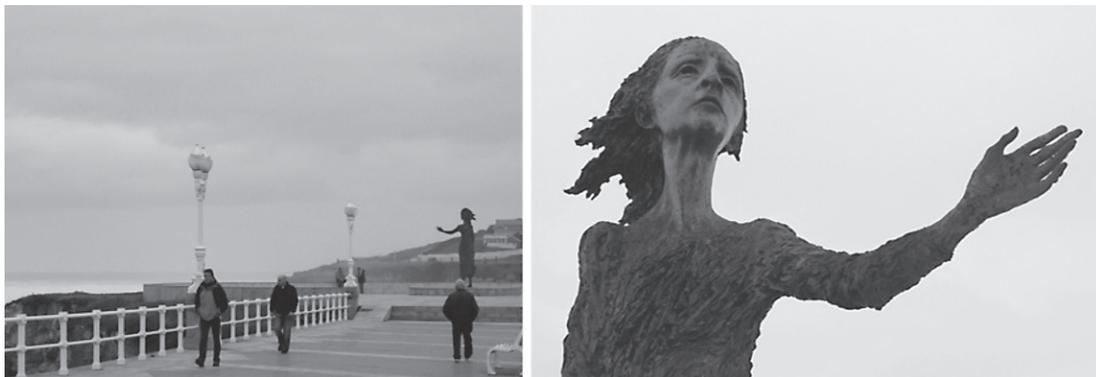


Fig. 2. Imagen de la zona de "El Rinconín" en la que la escultura se ubica y vista en detalle de la misma. Fotografías realizadas por la autora con fecha de 11 - XII - 2014.

te es el de una madre que ha perdido al hijo que emigró y cuyo gesto puede indicar desde una despedida a quien recién embarca (recuérdese la situación de la escultura respecto al puerto de El Musel) hasta una suerte de intento por amparar a aquel en la distancia, alargando su brazo simbólicamente. Por tanto, relacionaríamos la figura con *significados* como la espera, la angustia, la frustración, etc. Salvando los detalles inherentes al ejercicio personal de la interpretación signica, dependientes de cada individuo del agente "público"¹⁴, no cabría mu-

cha duda en cuanto a lo expuesto: junto con la denominación de la obra, aclaratoria de su naturaleza particular (pues nos indica su maternidad y el cómo de esta), la escultura estaría reproduciendo una serie de valores universales, convencionales y altamente aceptados¹⁵. En progresión, a estos se irían sumando otras *referencias* y *significados* al ir añadiendo nueva información complementaria - histórica, iconográfica, etc.-. En el sufrimiento materno tendríamos la clave para varias de las interpretaciones siguientes, que irían desde el dolor de una madre anónima hasta la identificación de algunas de las representaciones más trágicas de la Virgen. Una aproximación al gesto¹⁶ y a la

¹⁴ " [...] la cuestión de las condiciones que hacen posible la experiencia de la obra de arte [...] es porque la reasunción de la intención objetiva de la obra (que puede no coincidir en nada con la intención del autor) es perfectamente adecuada y se realiza inmediatamente en el caso, y sólo en ese caso, en que la cultura que el creador incorpora a su obra coincide con la cultura, o más precisamente, con la *competencia artística* que el espectador incorpora al desciframiento de la obra" [...] "Si los espectadores menos cultivados de nuestras sociedades son tan propensos a exigir *el realismo de la representación* es, entre otras razones, porque, careciendo de categorías de percepción específicas, no pueden aplicar a las obras de la cultura erudita otra cifra que aquella que les permite aprehender los objetos de su entorno cotidiano dotados de sentido". BOURDIEU, Pierre, "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en *Sociología del arte*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1971, pp. 46 - 47. A expensas del tono intelectual algo clasista y del lenguaje enrevesado del discurso de Bourdieu, todos somos capaces de entender que mayor será la dificultad de comprensión e interpretación de una obra cuanto menor sea la *competencia artística* por parte de quién la observa. Por ello, la escultura conmemorativa suele emplear un lenguaje figurativo que traduce los elementos necesarios para poder ser aprehendida. Por otro lado, la dificultad aquí sería doble: además del necesario reconocimiento visual - formal del personaje o la acción, que nos indica un determinado contingente escultórico (fomentando así el alejamiento por parte de esta tipología del lenguaje abstracto o figurativo -

geométrico), se debe de tener en cuenta la complejidad en cuanto al conocimiento, y consiguiente reconocimiento, de los contenidos escultóricos despojados de una correcta contextualización. De ahí la conveniencia de que la escultura se acompañe de una explicación sobre la identidad y méritos del personaje, una caracterización de la acción representada, etc. que la doten de coherencia para el espectador.

¹⁵ Al caso, se citan noticias que corroboran la aceptación general de esta interpretación, bien por artistas y otros agentes especializados, bien por el público "de a pie". Este no ha dudado en sobredenominarla ("La Lloca", "La Muyerona") en un acto apropiativo que indica el grado de interiorización de la escultura. Véase "La tragedia nunca es bella, y está reflejada", en *El Comercio digital*, 18 - IX - 2010, <http://www.elcomercio.es/v/20100918/gjjon/tragedia-nunca-bella-esta-20100918.html>, [último acceso: 6 - XII - 2014: 11:22] y "No estamos llocos", en *El Comercio digital*, 21 - VIII - 2011, <http://www.elcomercio.es/v/20110821/gjjon/estamos-llocos-20110821.html>, [último acceso: 6 - XII - 2014; 11: 24].

¹⁶ Desde el lenguaje no verbal, la *gestualidad* se define como la disciplina desarrollada a partir del estudio del uso simultáneo de la palabra y el gesto, siendo las gesticulaciones consideradas movimientos idiosincrásicos espontáneos de las manos y los brazos acompañados casi siempre del habla. MCNEILL, David, "Varieties of

disposición del rostro y de la mano de la escultura nos recuerdan a una Dolorosa, una Piedad o una Soledad¹⁷ como *referencia*, versiones de la *Mater Dolorosa* que acata la pérdida del hijo¹⁸. En esta línea, más allá del padecimiento, el *significado* se podría vincular con los principios cristianos del sacrificio, la aceptación y la resignación ante la adversidad¹⁹, recordatorios

Gesture”, en *Hand and Mind: What gestures reveal about thought*, University of Chicago Press, Chicago, 1992, pp. 75 – 105. La gestualidad escultórica podría ser considerada como lo que McNeill ha definido con el nombre de “pantomima” en su clasificación de tipologías gestuales y en la cual “las manos describen objetos, acciones o sentimientos pero el diálogo no es obligatorio”. Por tanto, su cualidad simbólica radicaría en la imitación de hechos reales. Véase también MCNEILL, David, “Setting the Stage”, en *Hand and Mind*, opus cit., p. 37. La definición correspondiente a esta acepción de “pantomima” en el diccionario de la RAE dice lo siguiente: “representación por figura y gestos sin que intervengan palabras”, entroncado con las caracterizaciones dadas para la mímica en el género teatral. Ver Diccionario de la RAE online: <http://lema.rae.es/drae/?val=pantomima>, [último acceso: 6 – XII – 2014; 13:35].

¹⁷ Véase la *Piedad o Sexta Angustia* (1619, Museo Nacional de Escultura de Valladolid) de Gregorio Fernández y la *Mater Dolorosa* (ca. 1674 – 85, Museo Metropolitano de Nueva York) de Pedro de Mena.

¹⁸ En el arte del cristianismo y aquellas obras que repiten universalmente sus esquemas abunda el empleo de ademanes manuales, inclusive se advierte la presencia de una mayor carga informativa y expresiva en la mano que en el rostro: “[...] en lo que respecta al gesto (de la mano), el esquema utilizado por los artistas está en general preformado en el ritual y que en esto, como en otras cosas, el arte y el ritual, utilizando este término en su sentido restringido, no pueden separarse fácilmente.” GOMBRICH, Ernst H., “Gesto ritualizado y expresión en el arte”, en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 70. Desde el punto de vista gestual e iconográfico, *La Madre del Emigrante* es fruto de la tradición cristiana pero sobre todo de su representatividad más dramática o aquella que culmina en la estética de la imaginería religiosa barroca.

¹⁹ “[...] quisiéramos abordar la vida humana y la “existencia histórica” desde un nuevo punto de vista. El hombre arcaico - ya lo hemos visto - intenta oponerse, por todos los medios a su alcance, a la historia, considerada como una sucesión de acontecimientos irreversibles, imprevisibles y de valor autónomo. Niégase a aceptarla y a valorarla como tal, como historia, sin conseguir, no obstante, conjurarla siempre; por ejemplo, nada puede contra las catástrofes cósmicas, los desastres militares, las injusticias sociales vinculadas a la estructura misma de la sociedad, a las desgracias personales, etcétera. Por eso sería interesante saber cómo soportaba esa “historia” el hombre arcaico; es decir, cómo sufría las calamidades, la mala suerte y los “padecimientos” que tocaban a cada individuo y a cada colectividad”. “[...] en el área mediterráneo-mesopotámica, los padecimientos

además de la subordinación y la sumisión en el orden político del régimen franquista. El alto contenido político – simbólico que la tipología conmemorativa admite, convenientemente explotado a lo largo de toda la Historia del Arte, vendría a refrendar esta interpretación y marcaría a su vez la pauta que permite relacionar a la escultura con la alegoría de la Madre Patria. Esta figura retórica está históricamente ligada a los valores del Nacionalismo y de la Hispanidad o el Hispanoamericanismo, resultando muy apropiada para el discurso en cuestión. No es baladí que la feminización de los atributos de la Patria se intensifique en buena medida a lo largo del siglo XIX, durante la centuria que vio nacer el fenómeno de los nacionalismos. Con un objetivo determinado, encaminado al desarrollo del sentimiento patriótico por parte de la población, la vinculación afectiva del ciudadano con la nación hace que ésta se convierta en una madre simbólica (y *de facto*), fomentando el sacrificio ciudadano por la patria. Inclusive, la supuesta contradicción entre los términos que integran la expresión, “madre” y “patria”,

del hombre fueron muy tempranamente relacionados con los de un Dios. Era dotarlos de un arquetipo que les confería a la vez realidad y “normalidad” [...] Puede decirse también que el cristianismo es la “religión” del hombre moderno y del hombre histórico, del que ha descubierto simultáneamente la libertad personal y el tiempo continuo (en lugar del tiempo cíclico). También es interesante notar que la existencia de Dios se imponía con mucha mayor urgencia al hombre moderno, para quien la historia existe como tal, como historia y no como repetición, que al hombre de las culturas arcaicas y tradicionales, quien, para defenderse del terror a la historia, disponía de todos los mitos, ritos y comportamientos [...] En efecto, solamente presuponiendo la existencia de Dios conquista, por un lado, la libertad (que le concede autonomía en un universo regido por leyes, o, en otros términos, la “inauguración” de un modo de ser nuevo y único en el Universo), y por otro lado, la certeza de que las tragedias históricas tienen una significación transhistórica, incluso cuando esa significación no sea siempre evidente para la actual condición humana. Toda otra situación del hombre moderno conduce, en última instancia, a la desesperación. Una desesperación provocada, no por su propia existencialidad humana, sino por su presencia en un universo histórico en el cual casi la totalidad de los seres humanos viven acosados por un terror continuo (aun cuando no siempre sea consciente). En este aspecto, el cristianismo se afirma sin discusión como la religión del “hombre caído en desgracia”: y ello en la medida en que el hombre moderno está irremediablemente integrado a la historia y al progreso, y en que la historia y el progreso son caídas que implican el abandono definitivo del paraíso de los arquetipos y de la repetición.” ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Emecé editores, Buenos Aires, 2001, pp. 58 – 104.

no sería tal puesto que *pater* (latinismo del que derivaría “patria”) no tendría un valor significativo en este caso y la expresión no se traduciría como “tierra del padre” sino como “tierra propia” o “tierra de nacimiento”, emparentando con las ideas de fecundidad y la maternidad²⁰. Por ello, se puede establecer una analogía entre la *Madre del Emigrante* y la Madre Patria²¹ que sufre por los hijos que se han ido al otro punto del Atlántico, aunque esa lejanía no sería tanta al existir dos comunidades hispanas a ambos lados del océano que comparten semejanzas culturales fruto del pasado colonizador, apareciendo entonces la noción de Hispanidad. Por ejemplo, la prensa de la época se encargó de redimensionar esa distancia geográfica a ojos de la población, sustituyéndola por una distancia cultural apenas rastreada, reforzando la solución de continuidad entre las sociedades española y americana mediante una visión simplificada del nuevo continente como extensión de España y de Asturias²².

²⁰ SEPÚLVEDA MUÑOZ, Isidro, *El Sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*, editorial Marcial Pons, Madrid, 2005, pp. 15 – 20.

²¹ Bajo distintas casuísticas, los arquetipos de la madre patria y de la mujer como metáfora de la nación están presentes en diversos ejemplos artísticos. Principalmente en la literatura, este uso ha traspasado fronteras geográficas y cronológicas con un carácter ecuménico. Para más información ver GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena, “La mujer que no es sólo metáfora de la nación. Lecturas de las viudas de vivos de Rosalía de Castro”, en *Lectora: revista de dones i textualitat*, n. 15 (ejemplar dedicado a mujeres y naciones), Universidad Autónoma de Barcelona, 2009, pp. 99 – 115 o PROTZEL, Patricia, “La Madre Negra como símbolo patrio: el caso de Hipólita, la nodriza del libertador”, en *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, vol. 15, n. 34, 2010, pp. 65 – 74.

²² Titulares como “La «Santina» desfiló por las calles de La Habana. Fue sacada del buque «Covadonga» para ser llevada a una quinta” y “Una asturiana proclamada Reina de la colectividad española en la Argentina”, en Diario *Voluntad*, Gijón, 07 – X – 1954, ponen esta idea de relieve. Se da un uso ideológico de las señas de identidad culturales a modo de *continuum* que une ambos continentes, evocando el recuerdo del imperio español. Este uso también se refuerza con la aparición de nombres vinculados al proceso colonizador y al propio concepto de Hispanidad: “[...] ha sido elegida entre veinte reinas regionales en un acto que se celebró en el Teatro Colón (Buenos Aires)”. “Una asturiana proclamada Reina de la colectividad española en la Argentina” en Diario *Voluntad*, Gijón, 7 – X – 1954. Otro tipo de publicaciones se habrían encargado anteriormente de visibilizar estos vínculos, como es el caso de *La Ilustración Española y Americana* (1857 – 1921) o la *Revista Hispano – Americana* (1864 – 1867). En la forja y divulgación de la idea de Hispanidad se im-

Retomando los axiomas de la maternidad, la fecundidad y la feminidad, se puede señalar otra vinculación signífica que ya se prefigura en el escenario de la obra. El mar, que termina por dotar de sentido a la escultura, explotando su condición dramática, se identifica universalmente con aquellos:

“Sin ceder a la homofonía [especialmente clara en el catalán (*mar – mare*) y en el francés (*mer – mère*)], se puede decir, sin embargo, que el simbolismo de la madre se relaciona con el de la mar, como también con el de la tierra, en el sentido que una y otra son otros tantos receptáculos y matrices de la vida. El mar y la tierra son símbolos del cuerpo maternal. Las grandes diosas madres han sido todas diosas de la fertilidad: Gea, Rea, Hera, Deméter para los griegos, Isis entre los egipcios y en las religiones helenísticas, Ishtar entre los asiriobabilonios, Astarté para los fenicios [y los iberos], Kālī entre los hindúes. En este símbolo de la madre se encuentra la misma ambivalencia que en el del mar y la tierra: la vida y la muerte son correlativas. Nacer es salir del vientre de la madre; morir es retornar a la tierra. La madre es la seguridad del abrigo, del calor, de la ternura y del alimento; es también, por el contrario, el riesgo de opresión debido a la estrechez del medio y al ahogo por una prolongación excesiva de la función de nodriza y de guía: la *genitrix* devorado a futuro *genitor*, la generosidad tornándose acaparadora y castradora”²³.

En relación a la dicotomía vida / muerte, la mar también se ha asociado a procesos psicológicos como la desesperación o la locura encarnados en la mujer que espera. Así *La Madre del*

plicaron activamente figuras de la talla de Ramiro de Maeztu (1874 – 1936), diplomático y escritor español de la Generación del 98, con obras como *Defensa de la Hispanidad* (1931). En esta se critica la actitud de la generación del 98 y se defiende la salvación de la Hispanidad mediante la vuelta a una unidad gestada en torno a sus orígenes: patria, fe, idioma y lengua. Véase TIerno GALVÁN, Enrique, “El fundamento incommovible del pensamiento de R. de Maeztu”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 33-34, Madrid, 1952, pp. 130-135 y YANGUAS MESSÍA, José de, “Maeztu y la Hispanidad”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 12, Madrid, 1952, pp. 167-170.

²³ Ver la voz “Madre” en CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, en *Diccionario de los Símbolos*, Herder Editorial, Barcelona, 2003, p. 674.



Fig. 3. Caricatura publicada en el diario *El Comercio* junto a la frase «¡Me “paez” que la que la que voy a tener que emigrar voy a ser yo!» (*El Comercio*, Gijón, 20 - IX - 1970).

Emigrante, rebautizada por los gijoneses con el sobrenombre de *La Lloca*, contaría con una larga serie de variados antecedentes: la Penélope²⁴ de *La Odisea*, las protagonistas de composiciones musicales que invocan la ultramar (caso de los fados)²⁵, una tradición poética que podría

extenderse desde Safo de Lesbos hasta Alfonsina Storni²⁶ o este tipo de presencia femenina en un conjunto importante de ejemplos plásticos.²⁷

²⁴ *La Odisea*, epopeya dramática atribuida a Homero y fechada aproximadamente en el siglo VIII a.C., desarrolla varios hilos discursivos simultáneos en su narración. Uno de ellos es el de la espera abnegada de Penélope por su esposo, Odiseo. Este, guerrero y héroe que después de una larga ausencia retorna al hogar, es llegado a dar por muerto. Aún así, su mujer aguarda a perpetuidad que Odiseo vuelva de Ogigia. Nostálgica y angustiada, Penélope termina convirtiéndose en la personificación de la fidelidad conyugal y de la perseverancia. HOMERO, *La Odisea*, traducción y edición de José Luis Calvo para Ediciones Cátedra, decimosexta edición, Madrid, 2005.

²⁵ Un sentido cargado de misterio, en parte por el desconocimiento del origen geográfico y cronológico exacto (la “mitología musical” lo ha llegado a vincular al término latino *fatum*, “destino”) tiene la expresión musical característicamente portuguesa conocida como fado. Sin entrar en la complejidad de consideración geográfica, métrica o instrumental, que caracterizarían las distintas variantes dentro del género, se puede decir que en sus letras proliferan las composiciones sobre el mar, la espera y el fatalismo protagonizadas por gentes de origen humilde, frecuentemente mujeres. Al estar en estrecha relación con el medio marítimo, el fado también canta al tema de la emigración. A *Canção do*

Emigrante sería un ejemplo: “[...] Canta ó emigrante / Que a pátria distante te ouvirá, talvez / Quem te ouvir cantar / não pode olvidar que és bem português / Lança as tuas mágoas / Ao sabor das águas, sim, canta e sorri / Desfia o saudoso terço / Que a pátria que te foi berço espera por ti [...]”. Para más información PAIS DE BRITO, Joaquim, “A Cidade Do Fado” en *Publicação quadrimestral Penélope. Fazer e desfazer a História*, n. 13, Edições Cosmos, Lisboa, 1994, pp. 177 - 191.

²⁶ STORNI, Alfonsina, *Poemas de amor*, editorial Hiperión, Madrid, 1999. Alfonsina Storni es considerada un referente del post - romanticismo literario. Su muerte se popularizó gracias a la conocida zamba “Alfonsina y el mar”, cuya letra (en la que se entremezclan ficción y realidad) narra el suicidio de la poeta en el Mar de la Plata. DELGADO, Josefina, *Alfonsina Storni, una biografía esencial*. Editorial De Bolsillo, Buenos Aires, 2012.

²⁷ Véase la pintura *Medea* (1870) del alemán Anselm Feuerbach, en donde el personaje es representado junto al mar. En la *Medea* de Eurípides, víctima de la locura, la protagonista mata a sus hijos como venganza hacia Jasón por su abandono (reforzándose esta fobia masculina al considerarse el personaje un arquetipo de la hechicera o de la bruja). EURÍPIDES, *Medea*, traducción de Francisco Palencia Cortés, Ediciones Clásicas, Madrid, 2001. Llevadas al extremo, la angustia y la locura han sido representadas en forma de suicidio femenino y asociadas al agua: el grabado *Una madre* (1881) de Max Klinger narra de forma realista la trágica histo-

Ya al margen del motivo marítimo, podrían citarse diversas óperas ligadas de una u otra manera a la locura y al amor femenino²⁸. En este sentido, coincidiendo con la feminización de la patria, debe indicarse cómo la feminización de la locura es otra construcción heredada de la producción decimonónica:

“ [...] Los trabajos que analizan el proceso que llevó a finales del siglo XIX a considerar los trastornos mentales bajo una representación femenina muestran cómo la locura se caracterizó con “atributos femeninos” y esto condicionó las respuestas terapéuticas dadas por los psiquiatras. Las mujeres tenían más probabilidad de ser etiquetadas como enfermas mentales debido a lo que Chesler llama «doble estándar» de la enfermedad mental [...] los parámetros de una personalidad sana, independencia, autonomía y objetividad, no eran los parámetros de una mujer mentalmente sana, basados en la dependencia, la sumisión y el sentimentalismo. Por tanto, las mujeres podían ser consideradas como «locas» aceptaran o

ria familiar de una mujer que, ante el maltrato de un marido borracho, se arroja al agua con su hijo. Este muere pero la madre es salvada y acusada de homicidio involuntario e intento de suicidio. El grabado sería una de las múltiples muestras del formato madre/hijo/ suicidio, internacionalmente reconocido por su frecuente uso aunque empleado para divulgar mensajes muy diferentes. El cuadro *Apareció ahogada* (1848 – 1850) de George Frederick Watts o las distintas interpretaciones pictóricas de la Ofelia de *Hamlet*, desde las de los prerrafaelitas (*Ofelia*, 1851 – 1852, John Everett Millais) hasta las actualizaciones más contemporáneas (*La orilla del río: Ofelia*, 1980, David Irnshaw) muestran a mujeres muertas en el agua siguiendo el relato de Shakespeare. BROWN, Ron M., *El Arte del Suicidio*, Editorial Síntesis, Madrid, 2002.

²⁸ *La Norma* (1831) de Bellini, con libreto de Felice Romani. Este se escribe sobre la tragedia homónima de Louis Alexandre Soumet y en la que la muerte de la protagonista responde a una solución catártica a conflictos irresolubles, debido a la ceguera del enloquecimiento, más que a un autocastigo por llegar a asesinar a sus hijos. Sin embargo, la versión de Romani nos presenta a una madre amantísima. *La Lucía de Lammermoor* (1835) de Donizetti, con libreto de Salvatore Cammarano en base a la novela de Walter Scott (*La desposada de Lammermoor*), sufre un arrebatado de locura ante la supuesta traición de su amado, matando a su esposo y suicidándose la misma noche de bodas. VV.AA., *Ópera. Compositores, Obras e Intérpretes*, editado por Andrés Batta y ediciones Könemann España, Madrid, 1999.

rechazaran según qué aspectos del rol femenino.”²⁹

3. *La Madre del Emigrante* como icono popular: tesis, antítesis y síntesis de su recepción social

La lejanía de *La Madre del Emigrante* respecto a los cánones tradicionales escultóricos y su estilización y el expresionismo formal, obtenidos por Ramón Muriedas³⁰ en base al conoci-

²⁹ RUIZ SOMAVILLA, María José y JIMÉNEZ LUCENA, Isabel, “Género, mujeres y psiquiatría: una aproximación crítica”, en *FRENIA. Revista de Historia de la Psiquiatría*, vol. III, n. 1, 2003, CSIC, Madrid, p. 10. Véase también la definición de “Histeria” (RAE): (Del francés “hystérie”, y este del griego “ὕστερα”, matriz, viscera de la pelvis): 1. Enfermedad nerviosa, crónica, más frecuente en la mujer que en el hombre, caracterizada por gran variedad de síntomas, principalmente funcionales, y a veces por ataques convulsivos. 2. Estado pasajero de excitación nerviosa producido a consecuencia de una situación anómala. Diccionario online de la RAE, <http://lema.rae.es/drae/?val=histeria>, [último acceso: 6 – XII – 2014; 20: 21]. Así, la raíz etimológica de una patología anómala del comportamiento viene derivada del término “útero”. Igualmente, la distimia (del griego “mal humor” o “humor perturbado”), un trastorno afectivo de carácter depresivo crónico, tendente a la baja autoestima y a un estado de ánimo melancólico y apesadumbrado, fue muy empleado en el proceso de feminización de la locura y derivó en una etiqueta diagnóstica casi exclusiva de las pacientes femeninas. RUIZ SOMAVILLA, María José y JIMÉNEZ LUCENA, Isabel, “Género, mujeres y psiquiatría ...”, opus cit., pp. 7 – 29.

Resulta también conveniente recordar una serie de obras de referencia como *Historia de la Locura en Época Clásica* (1961) de Michel Foucault y *Las lógicas del Delirio* (2002) de Remo Bodei. Para el ya mencionado estado psicológico ausente de *La Madre* debemos de referirnos al “proceso de hiperinclusión” descrito por Bodei en su obra. Según el autor éste se caracterizaría como un intento por buscar un sitio mental a un hecho traumático del pasado pero a su vez imposible de situar por parte de una conciencia incapaz de ubicarse en un horizonte presente. BODEI, Remo, *Las lógicas del delirio. Razón, efectos, locura*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.

³⁰ Ramón Muriedas (Villacarriedo, Cantabria, 1938 – Santander, 2014) se forma en la práctica de la escultura junto a Víctor Orizaola y Benjamín Mustieles tras una primera incursión en el ámbito de la cerámica. Configura tempranamente un estilo personal, enraizado en las derivaciones de la figuración tradicional de mediados de los años sesenta, que irá desarrollando en la década de los años setenta influenciado también por los viajes de estudios que pudo realizar en África y Europa gracias a una beca otorgada por la Fundación Juan March. Obtiene premios como la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1968) – coincidiendo con el encargo de *La Madre* -, la Medalla de



Fig. 4. Imagen de la postal *Madre del Emigrante* (2000) de Jennifer García Amado. Ésta fue realizada para el concurso de dibujo *Turijoven*, organizado por la Sociedad Mixta de Turismo de Gijón (Ayuntamiento de Gijón). La postal fotografiada procede de los fondos de la Biblioteca Pública de Asturias Ramón Pérez de Ayala (Oviedo).

miento de la técnica del barro³¹, demostrado en la plasticidad formal y el gesto de la escultura, favorecieron una reacción negativa ante la obra por parte de los gijoneses. Esta actitud es un rasgo interesante dada la indiferencia general de la respuesta ciudadana ante la escultura conmemorativa. No obstante, al entenderse que la

escultura debía traducir con un sentido realista, casi costumbrista, el recuerdo que los emigrantes guardaban de sus madres (véase la imagen de señora mayor con pañoleta de Rubio Camín)³² esta fue incomprendida y criticada inclusive por la prensa local y el propio Ayuntamiento³³. Por otro lado, la actitud se entiende aún mejor si se tiene en cuenta que en la misma fecha se instaló una réplica del *Augusto de Prima Porta* en Campo Valdés, escultura muy bien acogida por su marcada estética clásica³⁴. *La Lloca* llegó a sufrir los embates de una galerna y un acto van-

Escultura de la Bienal de Alejandría (1974) y el Primer Premio de la Exposición Internacional de la Pequeña Escultura de Budapest (1975). Posee obra en los fondos del Museo Reina Sofía de Madrid, el Museo de Arte Contemporáneo de Murcia o el Museo Municipal de Santander así como en otras instituciones internacionales como el Museo de Arte Contemporáneo de Río de Janeiro y el Museo de Arte de Budapest. Desde sus inicios Muriedas plasma en clave expresionista una serie de personajes extraídos de la cotidianidad pero siempre con una intención figurativa – sobre todo en el tratamiento de los rostros, las manos y los pies, abordando el resto del cuerpo mediante una estética mas bien inacabada y repleta de texturas -. PRESA DE LA VEGA, Elsa, “Aproximación a la escultura conmemorativa asturiana: ...”, opus cit., p. 70. VV.AA., *Ramón Muriedas. Esculturas*, Museo Juan Barjola, 1989, Gijón, pp. 55 – 60.

³¹ PRESA DE LA VEGA, Elsa, *Escultura pública y monumentos conmemorativos en Gijón (de la Posguerra a la Transición)*. Trabajo de Investigación de Doctorado, Universidad de Oviedo, 1999, pp. 47 – 48.

³² Para ver el proyecto con el que Joaquín Rubio Camín participó en el concurso convocado consúltese PRESA DE LA VEGA, Elsa, “Aproximación a la escultura conmemorativa asturiana: ...”, opus cit., p. 71. Fig. 2.

³³ “El Monumento a la Madre del Emigrante, no gusta”, en *La Voz de Asturias*, Oviedo, 11 – IX – 1970. .

³⁴ PRESA DE LA VEGA, Elsa, “Aproximación a la escultura conmemorativa asturiana: ...”, opus cit., pp. 72 – 73. Asimismo, se difundió un bulo bastante comentado acerca de la disposición de *La Madre del Emigrante* en “El Rinconín” por tratarse del punto más alejado del corazón de la ciudad. “Una estatua que es un esperpento”, en *La Voz de Asturias*, Oviedo, 12 – IX- 1970 y “Una estatua para dentro de dos mil años”, en *El Comercio*, Gijón, 10 – IX – 1970.

dálico que la mutiló parcialmente sin que nadie se preocupase por su estado, a excepción de un ciudadano anónimo que solicitó al Ayuntamiento que le fuese vendida³⁵ y que forzó al Consistorio a restaurarla. De todos modos, tardó en ser repuesta y algunos comenzaron a extrañarla reclamando su retorno³⁶. Volvió a acontecer otro debate de tantos sobre su emplazamiento, pero fue repuesta en su ubicación original pues ya para entonces la escultura había sido capaz de convertir el espacio “*en lugar, sólo con su presencia, al dignificar el sitio y dotarle de significado*”³⁷. La ciudadanía la había integrado en su recuerdo, incorporándola al imaginario topográfico. Como consecuencia de este acto de apropiación se gestó un sentimiento popular que fomentó una valoración distinta hacia la escultura. Al respecto, la catedrática en Historia del Arte Soledad Álvarez Martínez le dedica unas palabras al fenómeno:

“ [...] concebida con sentido conmemorativo, ha pasado a desempeñar una función urbana y pública al término del paseo marítimo de Gijón ... En este sentido hay que destacar cómo un ejemplo de escultura figurativa, en su día concebida con carácter conmemorativo, puede ser actualmente considerada como pública al haber singularizado y dado nombre al lugar de emplazamiento ... Es significativo el caso de algunas esculturas de Gijón rebautizadas con apodos peyorativos cuando

existe un rechazo ciudadano en el momento de su instalación que, no obstante, con el paso del tiempo son asumidos como títulos generalizados y desprovistos de la connotación peyorativa inicial. Es lo que ocurre con las denominaciones de esculturas importantes que están emplazadas en espacios señeros del litoral gijonés, como *La Madre del Emigrante* (1970), es decir, “La Lloca” o *Sombras de luz* (1998) de Fernando Alba, conocida popularmente como “Les Chapones”, ubicada al lado de la anterior [...]”³⁸.

Los gijoneses fueron asociando la escultura a un espacio particular y, en la medida en la que la vincularon a la ciudad, desarrollaron un sentimiento por *La Madre* que nació del humor ácido³⁹ para quedarse en el respeto. Así fue surgiendo un icono actualmente indisoluble de Gijón, explotado en buena medida como imagen y recurso turístico. Este proceso de interiorización se refuerza si valoramos la existencia de una serie de manifestaciones de autoría popular (postales, pinturas, etc.) que reproducen o reinterpretan la escultura. Las menos han surgido de la iniciativa institucional y las más se revelan como productos espontáneos realizados por personas ajenas a la profesión artística (pudiendo considerarlas muestras de arte popular): la postal editada en el año 2000 por la Sociedad de Turismo de Gijón, para la I edición del concurso de dibujo Turijoven (2000), que recoge un dibujo de Jennifer García Amado, una niña de 10 años, sobre “La Madre” junto a la frase “Nuestra mejor madre. La madre de los emigrantes”⁴⁰; una reproducción de la figura con piezas *Lego*, como imagen re-

³⁵ Hasta que tuvo lugar esta reacción, anónima por voluntad del ciudadano que la quiso adquirir, la escultura fue víctima de la total indiferencia. “Un ciudadano pide que el municipio le ponga precio a la Madre del Emigrante”, en *El Comercio*, Gijón, 7 - I - 1978.

³⁶ “Recordando a La Lloca”, *El Comercio*, Gijón, 7 - I - 1978.

³⁷ MADERUELO, Javier, *La pérdida del pedestal*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 1994, p. 49. Artículos, libros y otras publicaciones aparte, en más estrecha relación a su investigación sobre el arte público y su apropiación del espacio, Javier Maderuelo también ha escrito y difundido el tema a través de la crítica periodística: “Cada día con mayor nitidez parece afirmarse la idea de que los conductos habituales del arte se están agotando o, al menos, no pueden cubrir la totalidad de las exigencias creativas de los artistas. Frente a la respuesta conceptual de desmaterializar el arte, los creadores del arte público pretenden una obra que por sus características reclama una materialidad y espacialidad que desborda las tradicionales salas de museos y galerías [...]”. “Desde el dominio de lo público”, en *El País digital*, disponible en edición impresa y edición online, http://elpais.com/diario/1994/02/28/cultura/762390006_850215.html, [último acceso: 8 - XII - 2014; 20:18].

³⁸ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Soledad, “Nuevo arte público: ampliación y revalorización del patrimonio urbano”, en *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, editan conjuntamente el Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra y la Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, p. 63 - 67.

³⁹ Véase la caricatura “Me “paez” que la que voy a tener que emigrar soy yo”, en *El Comercio*, Gijón, 20 - IX - 1970.

⁴⁰ “En el ámbito de la promoción interna, Turijoven es una iniciativa destinada a sensibilizar a los escolares sobre la importancia del sector turístico para la ciudad, organizando concursos para seleccionar dibujos, relatos cortos, eslóganes y murales basados en elementos de la oferta turística local, con amplia participación a través de mayoría de los escolares de primaria y secundaria”. “Desarrollo y promoción del turismo”, en *Memoria de gestión del Ayuntamiento de Gijón 2000 - 2003*, Ayuntamiento de Gijón, Gijón, 2003. Disponible en Internet, http://www.gijon.es/multimedia_objects/download?object_type=document&object_id=84416, p. 172 [último acceso: 12 - XII - 2014; 12:35].



Fig. 5. Imagen de la obra *Homenaje a la Madre del Emigrante* (2012) de la pintora asturiana Marta Argentina, óleo sobre tela, 55 x 46 cm. La escultura se puede ver reproducida hacia la esquina superior izquierda.

presentativa de un ejercicio de crítica social; o la fotografía de “Madre del Emigrante” (2010) de David Gorgojo, realizada con un objetivo de ojo de pez que desvirtúa su aspecto original. Por último, un ejemplo distinto dada la naturaleza de la autoría, está la obra “Homenaje a la Madre del Emigrante” (2012) de la pintora asturiana Marta Argentina⁴¹. El monumento también ha sido escenario del desarrollo de diversos actos colectivos como el tributo simbólico organizado por la Confederación de Asociaciones de Emigrantes

Retornados⁴². o el reciente video “Happy Gijón”, en el que se graban los lugares más emblemáticos de la ciudad (el Puerto Deportivo, el Muro de San Lorenzo, la Universidad Laboral o el Museo Evaristo Valle) y en el cual se dedica una secuencia a “La Madre” junto a tres mujeres que reproducen su gesto, en actitud de despedir, aunque sin la evidente carga dramática de primera⁴³. Es precisamente en este tipo de repeticiones reinterpretativas en las que se encuentra el germen de “La Madre” como icono cívico y ciudadano.

⁴¹ Para “La Madre Lego” véase: <http://legocesar.blogspot.com.es/2011/02/la-madre-del-emigrante.html>, [último acceso: 9 - XII - 2014; 18:39]. Para la fotografía de David Gorgojo: http://comunidades.lne.es/blogs/davidgorgojo/madre_del_emigrante50.html?oauth_comprueba=1&hash_user=9687ba638f0aa49ffea-5b6ec8cc36468). Blog “Fotos de juguete”, en *Nueva España* digital, [último acceso: 9 - XII - 2014; 18:40]. Para “Homenaje a la Madre del Emigrante” (2012) de Marta Argentina: <http://www.martaargentina.com/search?updated-min=2012-01-01T00:00:00%2B01:00&tupdated-max=2013-01-01T00:00:00%2B01:00&max-results=50>, [último acceso: 9 - XII - 2014; 18:41].

⁴² “Tributo a los emigrantes retornados”, en *El Comercio Digital*, 30 - I - 2008, <http://www.elcomercio.es/gijon/20081130/asturias/tributo-emigrantes-retornados-20081130.html>, [último acceso: 10 - XII - 2014; 17:39].

⁴³ «“Happy” Gijón. Gijón baila el tema “Happy” de Pharell Williams. Vídeo realizado por Pablo Basagoiti a lo largo y ancho de la ciudad de Jovellanos, mostrando sus posibilidades y lugares más emblemáticos», en *El Comercio Digital*, 13 - VIII - 2014, <http://www.elcomercio.es/videos/gijon/201408/14/happy-gijon-3728574076001-mm.html>, minutos 1:36 - 1:41, [último acceso: 9 - XII - 2014; 18:43].

Inclusive, estas repeticiones han generado a una realidad ontológica que recuerda en cierta medida a la filosofía reproductiva pop:

“[...] el pop art se sirve, con predilección, de los procedimientos de la reproducción mecánica; por ejemplo, fija a la vedette (Marylin, Liz, Elvis) en su imagen de vedette: sin alma, un simple status apropiadamente imaginario, ya que el ser de la vedette es el icono [...]. El pop sabe perfectamente que la expresión fundamental de la persona es el estilo [...] Por lo demás, entendámonos: el pop art despersonaliza, pero no vuelve anónimo [...] el mundo futuro corre el riesgo de ser un mundo de identidades (gracias a la generalización mecánica de los ficheros de la policía), pero no de personas.⁴⁴”

La ecuación establecida entre el original y las reproducciones/reinterpretaciones, tanto en cuanto a unidades como tal y como a la relación que mantienen entre sí, derivan en una situación similar a la descrita por Barthes, pudiendo realizar una comparativa con los siguientes silogismos: La Madre del Emigrante es La Madre, es decir, es todas las madres de emigrantes pero ninguna a la vez (representa un status); es una figura arquetípica que caracteriza un “estilo” humano (despersonaliza pero no anonimiza), una identidad colectiva emanada de identidades individuales que se reconocen en aquella; ha sido reproducida – reinterpretada, dando lugar a otra serie de realidades que, aunque respetan el objeto original, poseen entidad en sí mismas y ayudan a reforzar el status de la primera, a la vez que la desvirtúan.

⁴⁴ BARTHES, Roland, “El arte ..., esa cosa tan antigua”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1986, pp. 205 – 206.