

**COMPETENCIAS EN LIJ, PEDAGOGÍA DE TALLER Y GRAFITI:****CAPSULANDIA (2012), DE GEMMA GRANADOS****Competences in lij, pedagogy of workshop and graffiti: Capsulandia (2012), of Gemma Granados**

Autora: Angélica García-Manso

Universidad de Extremadura. Contacto: anqmanso@unex.es

Enviado: 23/09/16

Aceptado: 8/11/16

Resumen

A partir de las evocaciones que se hacen a motivos procedentes de la LIJ, se analiza el grafiti titulado *Capsulandia*, del año 2012, obra de la artista extremeña Gemma Granados. La pintura se pone en el contexto de las relaciones entre grafitis y arquitectura escolar, talleres pedagógicos, importancia de las redes digitales y lecturas escolares subyacentes. La metodología del análisis de los paralelismos de la LIJ en el grafiti se puede aplicar a otras manifestaciones de *street art*.

Palabras clave: Interrelación entre las artes, LIJ, Grafiti, Pedagogía de taller, Mural didáctico**Abstract:**

Taking as starting point the evocations made to the LIJ, we analyze the graffiti *Capsulandia* (2012) by the artist Gemma Granados, from Extremadura. The painting is placed in the context of relations between graffiti and the others arts, the school architecture, the educational workshops, the importance of digital networks and the teaching commentary that underlies the canvas. The methodology of our analysis about the parallels between the LIJ and graffiti's can be applied to other forms of street art.

Keywords: Interrelation between Arts, Children's Literature, Graffiti, Educational Workshop, Teaching Wall

INTRODUCCIÓN: LA LIJ EN LA INTERRELACIÓN ENTRE LAS ARTES Y EL GRAFITI

La interrelación de las artes constituye un campo de estudio de enorme interés en relación con la LIJ (Literatura Infantil y Juvenil) en la actualidad, cuando los relatos han abandonado el canal de difusión textual a cambio de su integración en manifestaciones de todo tipo, desde el ámbito más convencional de la ilustración al de estructura hipertextual en los nuevos medios digitales. Tradicionalmente, los artistas se han inspirado en contenidos de LIJ para profundizar en sus obras en sugerencias que en el texto quedaban difusas. La eclosión contemporánea del *street-art* ha generado un nuevo marco a este respecto, tanto por el soporte como por la forma en la que el receptor accede, muchas veces de forma sorpresiva e inesperada, a las nuevas manifestaciones (Gari, 1994). El extrañamiento es mayor cuando las propuestas de arte callejero recrean motivos LIJ que pertenecen a la competencia cultural del espectador y, sobre todo, combinan motivos de índole dispar, aunque puedan proceder de la misma LIJ.

Una de las manifestaciones más frecuentes y antiguas del *street art*, que no ha perdido vigencia, es la del grafiti o dibujo mural (Marín, 2006). De hecho, los grafitis se han convertido en elemento de decoración de los centros escolares en los últimos años y se han presentado, por consiguiente, como herramienta pedagógica (Corbetta, 2014). Ciertamente, el valor artístico y la calidad de los grafitis son muy dispares, condicionados, además, por su carácter efímero y por las posibilidades de reescrituras pictóricas que permiten con el paso del tiempo. No obstante, en ocasiones, merece la pena preservar algunos testimonios cuando éstos hacen una profunda revisitación de la cultura contemporánea, y, en el ámbito del presente estudio, de la LIJ.

Uno de esos casos puede estar encarnado por la joven artista Gemma Granados, desgraciadamente ya fallecida, cuyo mural *Capsulandia*, del año 2012, se presenta como una interesante síntesis de diferentes aspectos a este respecto. Así, en primer lugar, constituye una de las cumbres estilísticas de su corta obra y su contenido anticipa de manera inconsciente su temprana desaparición; en segundo lugar, es reflejo del trabajo colaborativo y de cultura de taller que impregna el *street art* y ha calado en la pedagogía contemporánea; en tercer lugar, refleja la importancia del uso de las redes sociales para la documentación del arte callejero (Quintero, 2007); y, finalmente y en cuarto lugar, permite una lectura narrativa a partir de ecos de la LIJ, aspecto éste último que permite enfocar la obra dentro del marco de las competencias didácticas y puede ser objeto de reflexión en las aulas escolares (Alonso y Barba, 2013). Si bien puede parecer una referencia de carácter aparentemente local, la trayectoria de la pintora denota claramente que no es así, entre otros motivos por el uso que hace de las redes sociales, además de haber dejado obra

en diferentes partes del mundo. Por lo demás, el análisis que ofrecemos es expandible a las narraciones de LIJ que se puedan percibir en otros murales, sobre todo los que adornan los colegios (e incluso en los dibujos realizados en otros soportes, caso de las mesas; Muñoz-Basols, 2010); de ahí su carácter sintomático sobre un estado de la cuestión que afecta a la Didáctica de la LIJ cuando ésta supera el formato del papel y el ámbito del aula.

SÍNTESIS BIOGRÁFICA Y ARTÍSTICA DE GEMMA GRANADOS

Gemma Granados (Cáceres, 1983-2013) era pintora y diseñadora gráfica, autora de grafitis y obras de *street-art*, además de monitora de talleres de pintura y decoradora de murales para espacios escolares y de ocio infantil, aparte de otros encargos ornamentales –caso del ascensor público del aparcamiento Galarza en la plaza del mismo nombre, en la ciudad de Cáceres–. Su faceta artística, ciertamente, no resulta original en sus detalles, pero sí en la síntesis que propone entre sus experiencias vitales y sus referentes artísticos y culturales. Formada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca y tras cursar estudios también en la de Belgrano en Buenos Aires, desarrolló su trabajo fundamentalmente en Casar de Cáceres y Cáceres, y en pequeñas dosis en Badajoz, Salamanca o Madrid, así como a lo largo de los viajes que efectuó a Buenos Aires (2008, 2009 y 2011), São Paulo (2009), Belize (2010 y 2011), Minnesota (2010), Estambul (2012) o Eslovaquia (2012), entre otros.

El reciclaje, el compromiso político, la vitalidad, el erotismo y, sobre todo, la ironía, constituyen algunos de los aspectos fundamentales de una producción concentrada en apenas cinco años de la que dejó testimonio y comentario en las redes sociales y en exposiciones, además de en las calles. Al margen de los aspectos señalados, es importante para comprender su obra destacar la complicidad que Gemma Granados estableció desde su etapa de formación con la iconografía característica de los trazos de los dibujos infantiles que se plasma, sobre todo, en la creación de monigotes que bautizó como “pusinkys”, besos en idioma eslovaco (Hurtado, 2013). No se trata por parte de la artista tanto de una opción por lo “naïf” cuanto por el trazo limpio y los colores planos, sin necesidad de perspectiva ni sombreados, como forma de acercar sus propuestas –con contenidos que pueden ser para adultos– a las ilustraciones infantiles, las cuales, en ocasiones, traslucen motivos de lo que se conoce en el ámbito cultural y literario mediante el acrónimo LIJ.

Finalmente, su trabajo en la calle comenzó ya durante su etapa formativa en Salamanca con trabajos de *street-art*, pero no fue hasta su paso por la Universidad de Belgrano en Buenos Aires cuando se interesó por el grafiti como manifestación artística, de tal forma que, a pesar de un inevitablemente reducido número de trabajos, concentró en éstos durante poco más de dos años

tanto su perspectiva estética –los grafitis aparecen poblados de motivos de sus pinturas, dibujos y acciones de *street-art* al margen del arte mural, como son camafeos, mascotas, paisajes oníricos, denuncias políticas, referencias al ciclo femenino, a la gastronomía, etcétera– como la influencia que recibió de la LIJ, objeto de consideración en nuestro estudio. En este marco se ha de entender el análisis de una obra como *Capsulandia*, que, probablemente sea su creación mural más importante, entre otros motivos porque mediante el arte pudo anticipar de manera inconsciente su enfermedad terminal.

Un último aspecto de la producción de Granados que reaparece en los murales se refiere a la presencia de textos, normalmente lemas, comentarios, pensamientos que acompañan los dibujos y, sobre todo, la creación de un alfabeto personal, al que llamó “gemmico” a partir de su nombre, y que resulta un código incomprensible fuera de ella (Hurtado, 2016). Del recurso a lemas comerciales o de índole política se hace una lectura irónica, no únicamente como denuncia de la contradicción entre lo que dice el texto y la realidad sino también aplicándolo a su propio trabajo, como si el lema se aplicara al proceso de su pintura. En *Capsulandia* ello es apreciable en la banda de texto que fragmentariamente acompaña el fondo de las primeras secuencias y donde, además de “gemmico” se descubren palabras como “paint” “colors” o “free” que, al margen de una leyenda publicitaria de la marca Benetton (“united colors”), define su propio trabajo: pintar colores con libertad.

El análisis del mural *Capsulandia* desde la perspectiva de su clave de lectura a partir de la LIJ constituye el objetivo del presente estudio, para el que se va examinar secuencia a secuencia la iconografía del grafiti; en un epígrafe posterior, se pretende relacionar el análisis con una manera de entender la pedagogía de taller o de colectivo y, finalmente, ofrecer una interpretación de conjunto sobre esos colores en libertad que menciona en su obra.



Figura 1. *Capsulandia*: vista de conjunto.

<http://gemmagranados.blogspot.com.es/2012/11/capsulandia.html>

CAPSULANDIA, GRAFITI MURAL (2012), CASAR DE CÁCERES (CÁCERES)

En el mes de noviembre del año 2012, en uno de los polígonos industriales de la población de Casar de Cáceres, próxima a la capital provincial, denominado La Cañada (calle Carretera del

Monte), Gemma Granados pintó con la colaboración de “Jaikü”, quien en ocasiones firma como “Jaikü87” o “Jaikü187” (Javier Bañeza, Cáceres, 1987), el frente central de uno de los muros que funcionan como vallado de la empresa “Imedexsa”. Se trata de una larga pared que mira hacia el oeste –aunque parte de los flancos norte y sur también se emplean como soporte pictórico–, utilizada como largo lienzo para la práctica del grafiti, en el que se han pintado diversas escenas por parte de grafiteros residentes en la localidad y en la ciudad de Cáceres. La parte central de la pared, en la que se rompe su horizontalidad con casetas de transformación eléctrica, ocupando un tercio del conjunto del muro, está ocupada por el grafiti *Capsulandia*. En el momento en que se escriben estas líneas, el grafiti está bastante deteriorado, con desconchados y algunas partes desprendidas; de hecho, es el más deteriorado del conjunto de pinturas que ocupan el vallado perimetral de la empresa citada.



Figura 2. Estado del muro en el año 2008. ©Google Earth.

En realidad, la propuesta de Granados y Bañeza no procede a partir de un lienzo en blanco, sino que parten de un mural previo, que reelaboran casi por completo, manteniendo en el trasfondo algunos de sus elementos. El mural consistía en una acumulación un tanto desordenada y geométrica de cápsulas medicinales esparcidas al azar, de dos de las cuales emergen dos figuras de muchachos. Granagem y Jaiku consideran de forma certera que el mural preexistente es bastante pobre conceptualmente, y muy limitado en su sentido, de forma que lo van a transformar por completo repintándolo y, sobre todo, variando una propuesta estática, limitada a reflejar un contenido unívoco –agotado en sí mismo: lo que se ve es lo que se pretende mostrar– para conferirle dinamismo narrativo, como una especie de panel legible direccionalmente, al tiempo que le confieren un aire más fantástico, como un traslado a un país o un mundo extraño. De ahí el título; las cápsulas de *Capsulandia* proceden del grafiti previo, que transforman en un país de reyes y robots, de mascotas y alucinaciones.



Figura 3. Graffiti previo a *Capsulandia* en el mismo muro.
<http://gemmagranados.blogspot.com.es/2012/11/capsulandia.html>

Es posible acotar –pues incluso la misma Gemma Granados lo hace en el reportaje fotográfico del mural que cuelga en su blog– el grafiti en diferentes escenas. Al menos, seis –siete, de acuerdo con el reportaje fotográfico–, que se leen de izquierda a derecha.

La primera consiste en una joven de largos cabellos y mirada cabizbaja, que ocupa el papel de reina dado que flota sobre su cabeza una esquemática corona. De alguna manera ella da inicio a la lectura del mural y, de hecho, la figura reaparece en su parte central, en las escenas interiores. No obstante, el motivo ofrece una clave de lectura importante desde la perspectiva LIJ de los cuentos de hadas, en el presente caso, encarnado por una “princesa melancólica”; pero es que, además, los largos cabellos remiten a la historia de Rapunzel (número 12 del *corpus* de los Hermanos Grimm, e hito clásico de la LIJ universal), cuyas lágrimas, de acuerdo con el relato, son ambivalentes: reflejan desolación y van a contribuir a que se recupere el acto de ver. De ahí también el interés de que el motivo actúe como marco izquierdo del conjunto narrativo del mural. A su vez, al estar el personaje dibujado entre dos ventanas, se refuerza la idea de princesa encerrada en una torre.



Figura 4, Primera secuencia de *Capsulandia*.
<http://gemmagranados.blogspot.com.es/2012/11/capsulandia.html> .

El siguiente motivo ocupa la segunda escena: un pollo con una corona real, cuya prepotencia se ve reforzada por el aprovechamiento que el dibujo hace de la altura de una caseta adosada interiormente al perímetro del muro, que en ese punto se eleva. Se trata, no obstante, de un ave desplumada, cuyo trono está representado por un perrito caliente con una salchicha con forma de un cerdo alargado y una serpentina de ketchup. Al tiempo, se trata de un pollo con actitudes de ogro de fábula, por cuanto arroja a quienes se oponen como garabatos cogidos de una pierna para ser arrojados con su pancarta de “no”. Tres temas son los que se perfilan en esta escena: de forma evidente, la glotonería como cimiento de índole política que ceba el pollo –de forma lograda, al hacer coincidir el estómago del ave con el hueco de la ventana se establece la idea de pozo sin fondo de la gula del personaje– y su condición de ogro que devora a quienes se le oponen; y, de manera más sutil desde la perspectiva de la LIJ el cuento “El traje nuevo del emperador”, en ocasiones conocido como “El rey desnudo”, número 168 del *corpus* de Andersen. La escena posee, por consiguiente, dos claves: en primer lugar, se descubre el motivo de la desazón de la princesa de la primera escena y, en segundo lugar, es el dibujo el medio por el que se denuncia una impostura política. De hecho, la identificación de la princesa con la propia artista, como una especie de autorretrato, revela su papel como testigo de la mencionada impostura.



Figura 5, Segunda secuencia de *Capsulandia*.

<http://gemmagranados.blogspot.com.es/2012/11/capsulandia.html> .

Un pequeño robot de figuras tridimensionales básicas se abraza al pollo-rey y da cabida a un motivo que reaparecerá en más ocasiones a lo largo del mural, el del personaje mecánico y de formas rectas y simples, hecho como de piezas infantiles. La devoción que expresa el robot se deposita en el corazón labrado en el cilindro que forma su tronco, pero en el triángulo que hace de cabeza aparece un único ojo, que responde a la iconografía de la divinidad; de ahí el carácter ridículo que expresa la figura empequeñecida abrazando al rey-desnudo, supeditado a éste. De hecho, el motivo aparece en otras pinturas y grafitis de Gemma Granados fechados en el mismo año 2012 [<http://gemmagranados.blogspot.com.es/2012/04/love-is-love.html>].

Otra referencia iconográfica subyacente en la figura del robot procede de la LIJ: se trata de la figura de El Hombre de Hojalata, procedente de *El mago de Oz*, tanto en su versión literaria –de acuerdo con la novela de Lyman Frank Baum publicada por primera vez en el año 1900– como en la adaptación fílmica Metro-Goldwyn-Mayer de 1939, que aporta la imagen del personaje con un cuerpo cilíndrico y un embudo que transforma su cabeza en un volumen triangular. De acuerdo con el tema, el corazón con el que abraza la figura despreciable del pollo-rey procede de una forma equivocada de volcar el cariño, en un personaje que, como El Hombre de Hojalata, debe aprender a orientar sus sentimientos. Tal como sucede en un pequeño grafiti del mismo año 2012 [<http://gemmagranados.blogspot.com.es/2012/08/algun-dia-llegara-tu-corazon.,html>].

Bajo el pequeño robot, en la primera cápsula conservada del grafiti previo, se anuncia en su interior, como en un huevo, una especie de feto cigótico de dinosaurio o dragón; en escenas posteriores, los embriones que se muestran serán de aves o humanos (como corresponde a las figuras de la princesa y el pollo-rey), en una especie de progresión evolutiva del relato que organiza *Capsulandia*. Granagem y Jaikü respetaron del grafiti original todos los contenidos de las cápsulas.



Figuras 5. 6 y 7, Fragmento de *Capsulandia* y fotograma de *El mago de Oz*.

Como tercera escena, enlazada con la anterior mediante un papirofléxico fondo de triángulos de colores del que sobresale, sentada, una mujer desnuda presentada de forma lateral, cuyo largo cuello se prolonga abrazando la escena: ésta la forman más cápsulas, procedentes del grafiti previo, que anuncian la gestación de otros seres que se añaden al de la segunda escena, si bien en estos casos se trata de figuras más o menos antropomorfizadas, o aves. Por lo demás, el largo cuello termina en la escena intentando hacer un nudo como bufanda sobre una especie de mascota virtual o “tamagotchi”, acaso un “emoticono” (un estado de ánimo sintetizado en un gesto, a la vez emoción e icono). En realidad, se trata de un amuleto (fetiche o talismán) ideado por la pintora que lo definió como “pusinky” (la inserción de un corazón así lo revela, como sucede como el robot de la segunda escena), dibujado como si se tratase de una mascota cuadrada con dos posiciones, una horizontal, que mira de frente, aunque dormida o con los ojos cerrados, y otra vertical, de perfil, con pico de ave que aguarda que le caiga el ventanuco redondo de la pared que se sitúa encima. El corazón como lágrima mantiene el carácter melancólico del mural en su conjunto desde la primera escena.

La mujer desnuda de perfil evoca diferentes pinturas clásicas, desde *El desayuno sobre la hierba*, de Édouard Manet, a diferentes grabados de Picasso –quien incluso reelabora el cuadro de Manet–. El cuello alargado, por su parte, posee un carácter polisémico: traslada la idea de los largos cabellos que caen, expresa afán de ocultarse de la vista como un avestruz y, al tiempo, revela curiosidad cuando emerge, y, sobre todo, evoca la idea de transformación o metamorfosis, que, en un ámbito en el que predominan las formas de aves, sugiere el largo cuello del cisne de “El patito feo”, de Hans Christian Andersen. De hecho, las cápsulas son anuncios de figuras por nacer, “patitos feos” que, merced a la creatividad de la artista, pueden transformarse en cisnes, aves que, por cierto, en la tradición de LIJ también poseen un carácter fúnebre, en virtud del tema del último bello canto con el que preludian su muerte.

La cabeza autorretrato, avatar de la pintora ya con gafas, constituye el centro de la cuarta escena y aparece escoltada por dos robots: a su izquierda, un autómata de cráneo transparente, en cuyo interior se incubaba otro feto como los de las cápsulas mencionadas con anterioridad y cuya mirada gira hacia la izquierda, hacia las cápsulas gestantes; el aspecto de su rostro remite a las aves, pues posee un minúsculo pico; los gestos que hace con las manos son despectivos. A la derecha del autorretrato, se muestra un androide en negativo, esqueleto humano para un robot radiografiado a través de un aparato de rayos-X, que parece bailar con una danza macabra detrás de la pintora. Los tornillos a la altura de las sienes y la llave inglesa que tiene en su mano evocan, al fin y al cabo, la figura del Frankenstein legada por la tradición cinematográfica desde la clásica producción de

James Whale de 1931, aunque el monstruo tiene los tornillos a la altura del cuello, no de las sienes. Por lo demás, al igual que sucede con el Hombre de Hojalata en *El mago de Oz* –según se descubriría en la segunda escena– y en el relato de Frankenstein, el monstruo simboliza la soledad también en la poética de Gemma Granados, aspecto presente también en uno de sus dibujos del mismo año 2012 titulado “Like a robot without love”.



Figuras. 8 y 9, Tercera secuencia de *Capsulandia*.
<http://gemmagranados.blogspot.com.es/2012/11/capsulandia.html>

En este contexto, la pintora parece enfrentarse a cierta idea de maquinismo antropomorfo, en el que prevale el aislamiento. En su autorretrato, con un nudo literal en la garganta y con los ojos cerrados, aparece enmarcada por ambos androides y, sin embargo, ninguno de los tres se presta atención, como situados en planos diferentes. Se trata de androides sin corazón, no como el inspirado en El Hombre de Hojalata y el “pusinky”. ¿Late acaso una cuestión médica de fondo? ¿Afectan los tratamientos farmacológicos a la creatividad de la artista? La figura femenina se

encuentra entre el robot-píldora y un robot-radiografía, síntoma de un estado de ánimo desconcertado. La tristeza de la primera escena adquiere, por consiguiente, un nuevo argumento, ya no de índole política, sino física y creativa.



Figura 11, Cuarta secuencia de *Capsulandia*.

<http://gemmagranados.blogspot.com.es/2012/11/capsulandia.html> .

De alguna manera, a partir de la quinta escena se avanza desde la desolación de la enfermedad y las píldoras o cápsulas hasta la creación: de ahí que la pintora repita la fotografía del robot junto a los enigmáticos seres de la quinta escena. Y es que, en tanto el robot tiene una llave inglesa, las figuras ondulantes tienen en sus manos una flor mustia y un lápiz blando, como carente de fuerzas. ¿De qué seres se trata? Resulta difícil deducirlo: de un lado, se insertan en una especie de paisaje vivo, de montañas cuyas cúspides nevadas semejan cabezas, o, metonímicamente, “yetis” u hombres de las nieves, aquí presentados como siameses; la importancia de la idea de paisaje se ve corroborada por un fondo con aire de planeta extraño. De otro lado, los seres también presentan la iconografía de senos femeninos presentados sobre un cuerpo en horizontal, como su elemento más destacado, con unos pezones coronados de leche.

De cualquier forma, el repertorio de dibujos de Gemma Granados puede ofrecer otras lecturas alternativas, pues las figuras también pueden presentar aspecto de aves, tal como ideó la pintora para uno de los murales escolares que pintó en Estambul en el año 2012: *Pozitif Enerji*, en Kadikoy [<http://gemmagranados.blogspot.com.es/2012/12/pozitif-enerji.html>]. De acuerdo con esta lectura, los siameses remiten en el conjunto del mural de *Capsulandia* a la figura del pollo-rey de la segunda escena. Otras lecturas paralelas tienen que ver con la recreación que la pintora hace

de las Meninas velazqueñas en una elaborada pintura del año 2010, donde el corte de la melena de las protagonistas funciona como *sui generis* velo de su rostro, algo que corroboraría, además, la inserción de la pintora en el cuadro, tal como hizo Velázquez, y los motivos de las herramientas para pintar (el lápiz blando) [<http://gemmagranados.blogspot.com.es/2010/10/atlanta-georgia.html>].

El mural se vuelve cada vez más complejo según avanza su lectura. Y más que complejo, enigmático, sobre todo si se tiene en cuenta el paisaje de fondo de flores blancas con corolas como yemas de huevos, y la creación de un entorno fundamentalmente onírico, sobre el que aparecen las figuras. De esta forma, del tema de la enfermedad se pasa al del sueño. La flor marchita y el lápiz blando en las manos de los seres embozados expresa cierta impotencia al respecto de un final de ciclo.



Figura 12, Quinta secuencia de *Capsulandia*.
<http://gemmagranados.blogspot.com.es/2012/11/capsulandia.html>

La siguiente escena viene ocupada por un vestido de rana que abraza una magdalena de helado; se trata de un disfraz, dado que posee ojos en la cara y a la altura de lo que serían las orejas del ropaje en coincidencia con los ojos de la rana. Por lo demás, el tema del abrazo, junto al del beso, forma parte del imaginario sentimental de la pintora, según hemos apuntado ya en diferentes ocasiones. El disfraz evoca el cuento de la rana y el príncipe, de los Hermanos Grimm, donde la magdalena ocupa el lugar del deseo del oro, y el príncipe presentado como una rana dueño de ese tesoro. De paso, la escena tiene correspondencia con la del Hombre de Hojalata abrazando al pollorey, de forma estructuralmente anular en el conjunto del grafiti.

Ahora bien, el icono del disfraz remite también a producciones *media* contemporáneas, en concreto a una serie de dibujos animados de la cadena Cartoon Network estrenada en el año 2010; se trata de *Adventure Time*, ideada por Pendleton Ward, que fue estrenada en español con el título de *Hora de Aventuras*, serie de culto entre el público adulto, además del infantil, que está protagonizada por un perro que puede cambiar de aspecto y por un preadolescente, de nombre Finn, que viven en un mundo futuro, extraño y surrealista. Pues bien, entre los atributos icónicos de Finn se encuentra un gorro de oso que siempre lleva en su cabeza y que le da un aspecto disfrazado. Entre el sinfín de personajes de la serie existen “Chuches”, personificaciones de dulces que coinciden con la magdalena-helado que se abraza en *Capsulandia*. No se tiene constancia documental de que Gemma Granados (y, en su caso, Jaikü) conociera la serie, aunque es más que probable. De hecho, en uno de sus grafitis escolares en Eslovaquia recoge la figura del disfraz verde en compañía de un perro amarillo. Y es que la pintora comparte con la serie de dibujos animados de *Hora de Aventuras* actitudes, trazos e iconografía: es decir, vitalidad, línea sencilla y colores planos, y, finalmente, motivos de objetos antropomorfos, etcétera, además de declarar que, por edad, no puede renunciar a tener una educación televisiva. En este contexto, la relación visual entre el disfraz de rana de la penúltima escena de *Capsulandia* y la vestimenta de Finn resulta llamativa, más aún si se pone en relación con ese mundo futuro y surrealista que está presente en el mural y en la serie. Por lo demás, la capacidad de goma del perro Jake de cambiar de tamaño o alargar sus extremidades en todas las direcciones posibles aparece evocada en las escenas centrales del mural, con el alargamiento del cuello de la pintora. La necesidad de un futuro misterioso y fantástico se presenta como anhelo.

El relato del mural se cierra con un grifo abierto, cuyo chorro líquido dibuja borrosamente una especie de bailarina. Además, sus efluvios contaminan las últimas escenas del mural, como justificando su carácter onírico. Se trata de una propuesta gráfica que, de alguna manera, lava la presencia de la figura femenina –o de la propia pintora–, transformándola, como en el cuento de *La Sirenita* de Andersen, en brisa a su muerte, dotándole de un aire fantasmal.

Desde Rapunzel a *La Sirenita*, desde Oz a Frankenstein, desde *El rey desnudo* a la televisiva *Hora de Aventuras*, con el fondo de una banda de texto más o menos ilegible y otros motivos enigmáticos que abren más lecturas en el mural, sin agotarlas, aunque predominen, según se ha podido comprobar, las fuentes LIJ (e infantiles en general, si se atiende a las producciones cinematográficas y televisivas). Sin tales fuentes, el relato del mural resulta inaccesible.



Figuras 13, 14, 15 y 16, Última secuencia de *Capsulandia*.

<http://gemmagranados.blogspot.com.es/2012/11/capsulandia.html> .

Póster y personaje de la serie de animación televisiva *Hora de aventuras*.

Grafiti en Svidnik (Eslovaquia). <http://gemmagranados.blogspot.com.es/2012/11/kindergarden-at-svidnik-slovakia.html> .

Es verdad que, de fondo, como en muchas de las narraciones LIJ, se transmite una sensación melancólica, coincidente con la futura enfermedad, aún latente, de la artista, que encuentra en el tema de las cápsulas medicinales (aunque en el mural originario sean más bien de tipo futurista) un telón de fondo sobre el que imprimir sus inquietudes, tanto vitales como estéticas.

LA OBRA INDIVIDUAL Y COLECTIVA: TALLER, REDES Y LIJ COMO MARCO DE PROPUESTAS DIDÁCTICAS

Los grafitis de Gemma Granados poseen varias características: en primer lugar, si son de envergadura, no aparecen como obra propia, sino colectiva –en concreto, en lo que se refiere a *Capsulandia*, el coautor es Javier Bañeza–. Ahora bien, ello implica interrogarse sobre hasta qué punto el mural es propio o responde a una dinámica diferente, de taller de grupo. Lo llamativo de la propuesta de Gemma Granados es que, aun en los trabajos en asociación con otros artistas, predomina su impronta. Ello se aprecia en diferentes aspectos: cuando la pintora colabora con artistas diferentes impone su iconografía; de hecho, se trata de una iconografía (como refleja el alfabeto “gemmico” o los “pusinkys”) que se hace presente en los murales y de la que ella deja testimonio personal en las redes sociales, cuando convierte éstas no sólo en eco de su trabajo con fines de presentación de su obra y divulgación, sino que, elemento clave, transmite la sensación de que se trata de trabajos pensados expresamente para la red. En efecto, la presencia de la red constituye una segunda característica clave de sus grafitis, por cuanto, de alguna manera, el reportaje fotográfico que acompaña al grafiti es parte de éste, como ha permitido constatar la distribución en escenas que ha hecho de *Capsulandia* Gemma Granados. En fin, la presencia de autorretratos y la lectura autobiográfica con que la artista impregna su obra constituye otro elemento clave, sobre todo cuando se expone de forma directa e indirecta.

En cuanto a la primera característica, un mural del año 2011 también en Casar de Cáceres, que Granagem firma en colaboración con el artista brasileño Danilo Zéh Palito (São Paulo, 1983). Su título es “Unnamed woman with her happy Friends”, cuya estructura anticipa el tratamiento de *Capsulandia*: La mujer de largos cabellos a la derecha se transforma en efluvios a su izquierda junto a una orilla de barro del que emergen tuberías de colores, con cierta semejanza como fondo con las cápsulas del grafiti objeto de atención en nuestras reflexiones. La iconografía de la mujer de color de largos cabellos rosados será adaptada por Granagem en *Capsulandia*, invirtiéndola, convirtiéndose ella misma en el personaje y, según hemos abordado, trasladándolo a la LIJ. El referente se mantiene en otro grafiti del año 2011 en el mismo muro del polígono industrial, que *Capsulandia* y pintado en colaboración por cinco artistas, entre los que se encuentran Zéh Palito y

Granagem [<http://gemmagranados.blogspot.com.es/2011/10/gran-sabado-en-casar-de-caceres.html>]. También puede verse como antecedente de este mural [<http://gemmagranados.blogspot.com.es/2011/11/storm-made-us-grow.html>].



Figura 17. Mural de Gemma Granados y Zéh Palito.

<http://gemmagranados.blogspot.com.es/2011/11/unnamed-woman-with-her-happy-friends.html>

El trabajo en colaboración procede, por consiguiente, de la práctica del grafiti en grupo; no obstante, en lo que a su labor pedagógica se refiere, a la estructura de taller, en la que, según deja testimonio Gemma Granados, ella era organizadora y partícipe ocasional. De esta manera, la elaboración de un grafiti puede responder a una doble convocatoria: un encargo específico para decorar un lienzo que, como es el caso de la pared donde se encuentra *Capsulandia*, es ofrecido – sea por una empresa o firma, sea por una institución pública– como soporte para la expresar la creatividad de los artistas convocados, normalmente de procedencia próxima y experimentados ya en el arte mural en el entorno. O, en segundo lugar, un taller en el que, al tiempo que se pinta un mural, se enseña a los participantes el uso de herramientas, soportes, pinturas y técnicas para que éstos, a su vez, adquieran experiencia estética para que la expresión del grafiti no contribuya a la suciedad visual del hábitat callejero sino todo lo contrario.

A su vez, es posible sintetizar ambas convocatorias en el tema o argumento del grafiti, como forma de enriquecer el arte mural con contenidos ricos, sin recurrir al mero plagio o a la reproducción de motivos carentes de atractivo. Se trata de uno de los aspectos que más interés ofrece en relación con el trabajo de Gemma Granados: no sólo se trata de técnicas, sino de contenidos. Éstos pueden ser más o menos impactantes en colorido, expresividad y exotismo, como

recursos formales que se agotan en sí mismos, o, como en el caso de *Capsulandia*, hacerse acreedores, a pesar de su sencillez, de una lectura sugerente, abierta, polisémica, con referentes reconocibles al tiempo que reinterpretables desde una óptica personal y contemporánea, y, sobre todo, relativos al proceso de elaboración artística, a grafitis sobre el arte del grafiti.

La propuesta didáctica resulta, a este respecto, irreprochable, y justifica las intervenciones de Gemma Granados en la decoración de centros escolares, parques y zonas urbanas que quieren recuperarse para el uso ciudadano, cuyo primer paso es la implicación de los destinatarios en el proceso de creación del mural. Tal es el sentido último del taller que no se agota en la enseñanza de destrezas técnicas, sino en la interpretación del espacio que se pinta. A este respecto, *Capsulandia* brinda una lección ejemplar al reutilizar un mural previo y repintarlo sin traicionar ni siquiera su título, pero haciéndolo propio hasta el punto de convertirlo en un grafiti de Gemma Granados, aunque lo firme en colaboración.

La segunda característica apuntada se refiere al traslado del grafiti a las redes sociales, de tal forma que mantiene su propiedad estética, según se acaba de señalar, y, de forma indirecta, se convierte en cauce de reflexión sobre la pervivencia de una obra expuesta en el exterior, con las consecuencias de deterioro que puede sufrir con el tiempo, de los efectos de la climatología sobre la pintura y, finalmente, de las intervenciones anónimas que pueden actuar, legítimamente por otra parte, sobre el grafiti; en otras palabras, del carácter inevitablemente efímero de la pintura mural exterior. Es más, el lugar donde se encuentra el grafiti puede convertirse en un referente secundario de la obra cuando ésta, gracias a la fotografía y a su contextualización en el conjunto de pinturas de la artista, pasa a tener consideración de arte digital, sea en páginas de redes sociales como Facebook, Instagram, Twiter, Flickr, Pinterest, etcétera, sea en comunidades virtuales, como *artelista.com*, sea, en fin, en Blogs de carácter personal, etcétera. Se trata de instrumentos digitales que sirven para documentar la obra y, al tiempo, se convierten en expresión de la obra en un mundo interconectado, en un *sui generis* arte digital como forma de *street art* para la pantalla, o *screening art*.

No obstante, el fallecimiento de Gemma Granados ha puesto de manifiesto la posibilidad de que el arte digital resulte tan efímero como el mural. Ella era portadora de unas claves cuya caducidad hace que el acceso a sus cuentas en las redes y la anulación de permisos para su consulta queden bloqueados, e incluso que la desaparición de las firmas proveedoras provoque su volatilización digital. Está sucediendo ya, aunque, en el momento en que se escriben estas líneas, la página <http://gemmagranados.blogspot.com.es> sigue accesible, si bien algunas imágenes,

conectadas con Flickr, no están disponibles o han sido censuradas –posiblemente por su contenido sexual– y no se pueden consultar.

Pero las consecuencias de la caducidad no sólo se refieren a la posibilidad de contemplar la obra de la artista, sino que impiden comprender un aspecto asociado a ésta: la transmisión pedagógica de sus trabajos artísticos. Y es que Gemma Granados utilizaba las redes digitales como taller, tal como hemos definido este sistema en un epígrafe previo, como forma de educar sobre los contenidos que definen su faceta artística.

Esta última idea es portadora de la tercera característica didáctica que es posible descubrir en la creación de Granados: la interconexión entre sus obras, no importa el soporte en el que haya sido elaborada o pueda aparecer. En efecto, el *corpus* iconográfico de la artista provoca la idea de enlace hipertextual entre sus obras: las figuras, los temas, el alfabeto, los autorretratos, los “pusinky”, los camafeos, los robots, etcétera, permiten el descubrimiento de unas pinturas que no responden al largo por alto del soporte plano (sea el papel, el lienzo, la pantalla o la pared), sino que permite una vinculación en profundidad. *Capsulandia* resulta, de nuevo, ejemplar a este respecto. Es más, las consecuencias de este planteamiento son, al cabo, las que permiten la realización de lecturas desde la LIJ de sus obras y, por consiguiente, de su uso pedagógico.

Cabe, por consiguiente, trasladar la experiencia de Granados a la hora de ejecutar un mural como el de *Capsulandia* con claves LIJ cuya combinación posee una evidente base hipertextual, de tal forma que al tiempo que se comenta el mural se comentan las condiciones de elaboración del grafiti y el sentido último de éste en combinación con referentes de la propia artista, del trabajo de taller y del entorno. De alguna manera, el valor de la lectura no consiste tanto en la progresión de las fuentes de LIJ que se pueden descubrir cuanto en que dichas fuentes tienen un sentido transversal.

CONCLUSIÓN: LA CONFLUENCIA DE LA MULTIDIMENSIONALIDAD CON LAS COMPETENCIAS EN LIJ

El grafiti de Gemma Granados realizado en el año 2012 en colaboración con Javier Bañeza que lleva por título *Capsulandia* se presenta como una “pared-libro”, con una finalidad tanto estética como didáctica, a la vez que permite una lectura progresiva a partir de motivos textuales e iconográficos de la tradición de la LIJ y de referentes visuales (tanto ilustraciones –de los propios artistas u ajenos–, como cinematográficos y televisivos).

El resultado es sugerente por su carácter multidimensional, es decir, por afectar a diferentes escalas, una de las cuales es la LIJ. Los referentes LIJ son interpretados en clave afectiva

y política. Es decir, como representación del sentimiento de soledad y melancolía y, al tiempo, como revulsivo para hacer frente a una situación dominada por el error (la estima equivocada del primer robot), la hipocresía (la figura del pollo como rey desnudo) y la pasividad (la presencia de artefactos mecánicos). De la suma de las claves personal y social surge una propuesta estética (el propio grafiti) que invita a superar el elocuente nudo en la garganta del centro del mural con la creación de mundos alternativos, a pesar de la debilidad o la fatiga de la artista. El grafiti se cierra con la conversión en brisa, en coincidencia con el final del cuento de *La Sirenita*, de Andersen.

Se trata, por consiguiente, de una obra fuertemente testimonial: se reutiliza una pintura previa, basada en un amontonamiento informe de cápsulas, para efectuar una reflexión en torno a la enfermedad desde la perspectiva de las repercusiones que ésta tiene sobre el acto de creación artística. Así, es la enfermedad la que conecta, desde la perspectiva del reconocimiento de motivos inspirados en la LJ, la figura de una Rapunzel encerrada en su ensimismamiento hacia la de la protagonista del cuento de Andersen, quien, ante su fracaso, prefiere su transformación en brisa. No en vano en la segunda parte del mural desaparecen las palabras (sean en alfabeto “gemmico”, escritura latina o lengua inglesa) para conferir primacía a la abstracción y la alegoría.

A su vez, todo lo que rodea a la elaboración de *Capsulandia* (el trabajo colaborativo, las alusiones internas a otras obras de Gemma Granados, la importancia de los aspectos autobiográficos en su obra, el reportaje digital del proceso de elaboración y, sobre todo, del resultado final, etcétera) ofrece una rica documentación de índole didáctica sobre el proceso de creación artística, o, si se quiere, acerca del proceso de transformación en brisa, como una lectura profética sobre la gravedad de las dolencias que empezaban a afectar a la pintora. El proceso de autoconocimiento de Gemma Granados culmina con la comprensión, más o menos consciente o inconsciente, de sus límites vitales. Hasta de ello fue capaz de impartir una lección magistral pocos meses antes de morir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Martínez, H. y Barba Martín, J. J. (2013). El grafiti en educación de calle para el fomento de la autoestima, las relaciones sociales y la promoción social: el caso de Espacio Mestizo. *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, 16; 49-60. DOI: <http://dx.doi.org/10.6018/reifop.16.3.186721>
- Corbetta, C.M. (2014). Escuela, grafitis y cultura visual en la era digital. *Educación artística: revista de investigación (EARI)*, 5; 32-46. DOI: <https://doi.org/10.7203/eari.5.3500>

- Gari, J. (1994). Análisi del discurs mural: cap a una semiótica del grafiti. València: Universitat de València.
- Hurtado Muñoz, M. (2016). Gemmico. Zapatos Rosas. Blog de Arte Contemporáneo, Museos y Cultura Digital, 06/04/2016 = <http://zapatosrosas.com/gemmico-gemma-granados/>
- Hurtado Muñoz, M. (2013). Gemma Granados: del gemmico a los pusinky. *Arte actual Extremadura*, 10/06/2013. <https://arteactualextremadura.wordpress.com/2013/06/10/gemma-granados-del-gemmico-a-los-pusinky>
- Marín, Marc (2006). Del grafiti al nacimiento del Street Art. En García Píriz, M. (ed.). *La expansión de las fronteras: arte en los albores de las fronteras del siglo XXI*. Ars Magna: Historia del Arte Universal 11. (Págs. 246-265) Barcelona: Planeta.
- Muñoz-Basols, Javier (2010). Los grafiti in tabula como método de comunicación: autoría, espacio y destinatario. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 65; 389-426. DOI: <https://doi.org/10.3989/rdtp.2010.13>
- Quintero, Noelia (2007). La pantalla en la calle: convergencia y coincidencias agónicas entre el grafiti y los objetos de los nuevos medios audiovisuales. *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, 7; 76-93.