Not for sale. Totally free.

PERRO BERDE



Revista Cultural Hispano-Filipina

VI

This magazine has been conceived to be distributed for free by the Embassy of Spain in the Philippines and the Instituto Cervantes de Manila, so that its sale is strictly prohibited. The said institutions are not responsible for the opinions expressed by the authors or the veracity of the events narrated in this publication.

Esta es una revista que se distribuye de forma gratuita por la Embajada de España en Filipinas y el Instituto Cervantes de Manila quedando así estrictamente prohibida su venta. Dichas instituciones no se hacen responsables de las opiniones vertidas ni de la veracidad de los hechos narrados en esta publicación.

Cover illustration by Ines Agathe Maud.

EMBAJADA DE ESPAÑA EN FILIPINAS
cooperación española
Instituto Cervantes

PERRO

REVISTA CULTURAL HISPANO-FILIPINA

BERDE

2016

VI

PERRO BERDE 6

THE IMPORTANCE OF BEING UNUSUAL

"And I, too; for ever since I had strength enough to gnaw a bone I have longed for the power of speech, that I might utter a multitude of things I had laid up in my memory, and which lay there so long that they were growing musty or almost forgotten. Now, however, that I see myself so unexpectedly enriched with this divine gift of speech, I intend to enjoy it and avail myself of it as much as I can, taking pains to say everything I can recollect, though it be confusedly and helter-skelter, not knowing when this blessing, which I regard as a loan, shall be reclaimed from me."

This quotation sums up the wish of a dog making the most of a magic spell though which his bark has been transformed into human speech. Undoubtedly one of the strangest (for being unusual) and most discerning animals in world literature, Berganza blurts it out during the first moments of his conversation with another dog, Scipio, in the "Dialogue of Dogs", published in 1613 that forms part of the Exemplary Novels of the Spanish genius Miguel de Cervantes.

In the year commemorating the 400th death anniversary of the author of "Don Quijote", our Perro Berde would not want to miss out on paying tribute to his colleague Berganza, a profoundly human character through whom Cervantes, in a world of frenzied journey between reality and fiction, gives man´s best friend the power of speech to describe some aspects of the world that he has to live through.

Our dog-magazine continues to be strange. "Stranger than a three-headed dog" is our Perro Berde. Carrying on with literary canine reflections, we humans are strange too. That is how Miguel de Unamuno encourages Orfeo, the dog of Augusto Pérez, the protagonist of his novel "Mist" (1914), to think. "What a strange animal is man! He never seems to notice what is before him. He caresses us and we never know why—but not when we offer to caress him. When we devote ourselves most to him he drives us away and beats us. There is no way of knowing what he wants; if indeed he knows it himself. "
We humans, who look out for our Perro Berde, fortunately know what we want. We keep on protecting our rara avis for being different and in some ways, for being unique. Unique, for being one of the few cultural magazines published by an embassy of Spain, rare for being one of the few publications that continue to tackle questions, shed light and foster renewed introspection of history and culture that unite Spain and the Philippines under the strange veil of presence and oblivion that bring us together and which we attempt to condense in these pages.

Perro Berde wishes to thank especially the work of the previous editorial committee and all those people who have generously contributed to the editing and contents of this edition, particularly Meritxell Parayre Sabés and Isabel Pérez Gálvez. To all of them, a polyglot´s affectionate bark: au, au! (Tagalog), ¡guau, guau! (Castillian, Galician), ¡bub, bub! (Catalonian), ¡zaunk, zaunk! (Basque), woof, woof! in English.

Enjoy Perro Berde 6.

PERRO BERDE 6

LA IMPORTANCIA DE SER RARO

"Desde que tuve fuerzas para roer un hueso tuve deseo de hablar, para decir cosas que depositaba en la memoria; y allí, de antiguas y muchas, o se enmohecían o se me olvidaban. Empero, ahora, que tan sin pensarlo me veo enriquecido deste divino don de la habla, pienso gozarle y aprovecharme dél lo más que pudiere, dándome priesa a decir todo aquello que se me acordare, aunque sea atropellada y confusamente, porque no sé cuándo me volverán a pedir este bien, que por prestado tengo".

Esta frase resume el incontenible deseo de un perro de aprovechar el sortilegio por el que sus ladridos se han transformado en habla humana. La espeta Berganza, sin duda uno de los más raros (por extraordinario) y clarividentes animales de la literatura universal, en los primeros compases de su conversación con otro can, Cipión, en "El coloquio de los perros" (publicada en 1613), titulo con el que generalmente se conoce una de las últimas "Novelas Ejemplares" del genio español Miguel de Cervantes.

En el año en el que se conmemora el cuarto centenario de la muerte del autor del Quijote, nuestro Perro Berde no quería dejar de homenajear a su compañero de especie, Berganza, personaje profundamente humano mediante el que Cervantes, en un universo de febril viaje entre la realidad y la ficción, concede la palabra al mejor amigo del hombre para describir algunos aspectos del mundo que le tocó vivir.

Sigue siendo raro, nuestro perro-revista. "Más raro que un perro verde", nuestro Perro Berde. Aunque raros, siguiendo con reflexiones perruno-literarias, también somos los humanos. Así hacía reflexionar D. Miguel de Unamuno a Orfeo, perro de Augusto Pérez, protagonista de su novela "Niebla" (publicada en 1914). Orfeo gime una oración fúnebre a la altura del personaje mitológico al que debe su nombre: "¡Qué extraño animal es el hombre! Nunca está en lo que tiene delante. Nos acaricia sin que sepamos por qué y no cuando le acariciamos más, y cuando más a él nos rendimos nos rechaza o nos castiga. No hay modo de saber lo que quiere, si es que lo sabe él mismo."

Los humanos que nos ocupamos de nuestro Perro Berde, afortunadamente, sí sabemos lo que queremos. Seguimos defendiendo la importancia de que la revista sea rara, por ser diferente y en ciertos aspectos, única. Única por ser de las pocas revistas culturales editada por una Embajada de España, rara por ser de las escasas publicaciones que sigue enfrentándose a interrogantes, arrojando luz y propiciando renovadas miradas sobre la historia y la cultura que hermanan a España y Filipinas, en el raro halo de presencias y olvidos que nos unen y que en estas páginas intentamos condensar.

Perro Berde desea agradecer especialmente la labor del anterior consejo de redacción y de todas las personas que generosamente han contribuido a la edición y contenidos de este número, en especial a Meritxell Parayre e Isabel Pérez Gálvez. Para todos ellos, un políglota ladrido de afecto: ¡au, au! (tagalo), ¡Guau, guau! (castellano, gallego), ¡Bub, bub! (catalán), ¡Zaunk, zaunk! (euskera), Woof, woof! (en inglés)

Disfruten de Perro Berde 6.

FROM "RANSOM SONNETS"

Mark Anthony Cayanan

9...

FROM ASWANG TO ADOBO

Yvette Tan

17...

THREE VIGNETTES:

THE ORCHESTRA TRADITION IN THE PHILIPPINES
Edna Marcil M. Martinez

23...

BENEATH THE CHURCH BELLS

HISPANIC INFLUENCE IN PHILIPPINE MUSIC
Ma. Patricia Brillantes Silvestre

35...

FILIPINO FLAN

A LINGUISTIC ADAPTATION IN THE ALIMENTARY REALM
Felice Prudente Sta. Maria

43...

FILIPINAS EN LA HISTORIA DEL CONSTITUCIONALISMO ESPAÑOL

David Manzano Cosano

51...

EL GALEÓN MANILA

DE CULMINACIÓN DE UN SUEÑO A PUERTA DE UN MUNDO NUEVO
Esther P. Martinez

59...

E-MOTIVE

EL PROGRAMA EUROPEO E-MOTIVE, DE INTERCAMBIO DE CONOCIMIENTO, CONECTA A FILIPINAS Y ESPAÑA A TRAVÉS DEL TEATRO, EL JUEGO, LA EDUCACIÓN Y LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL
June Poticar Dalisay

69..

A FRUITFUL APPRENTICE WITH SPANISH CONSERVATORS

Rolando B. Tolentino

89...

POLEMICS, PUBLISHING, AND THE FILIPINO ESSAY

Lisandro E. Claudio

99...

DO YOU REMEMBER THE PHILIPPINES?

A CONVERSATION
Sally Gutiérrez and Juan Guardiola

107...

LINKING PHILIPPINE AND SPANISH CINEMAS

Rolando B. Tolentino

117...

BARANGAY

Manu Mart

125...

FROM MANILA TO LEON

AN ARCHITECT AMID CONTEMPORARY ART
Kristine Guzmán

141...

FLASH AND FLARE

REFLECTING ON MANILA'S STREET ART
Philip Paraan

149...

COMIC

Rob Cham

157...

TRANSLATION TRADUCCIÓN

162...

MARK ANTHONY CAYANAN

Mark Anthony Cayanan obtained a BA and an MA from the University of the Philippines-Diliman, as well as an MFA from the University of Wisconsin-Madison, all in Creative Writing. He is the recipient of a Civitella Ranieri Foundation Fellowship in Umbertide, Italy, through the UNESCO-Aschberg Bursaries for Artists Programme. His poetry has appeared in local and inter-national publications, such as *High Chair*, transit, *Drunken Boat*, *Copper Nickel*, and *Verse Daily*, and he is the author of *Narcissus* (Ateneo de Manila University Press, 2011), *Shall we be kind and suffer each other* (High Chair, 2013), *Except you enthrall me* (University of the Philippines Press, 2013) and *Forfeit* (Youth & Beauty Brigade, 2015). He handles composition, creative writing, and literature courses at the Ateneo de Manila University, where he also serves as an Associate Editor (Literary Section) of *Kritika Kultura*.

Traducción en la página 162.

FROM "RANSOM SONNETS"

These poems are an attempt to house seemingly private distress within a verse form—the Shakespearean sonnet—that is known for the muscularity of its exposition. Although the rhyme scheme and metrical count have been dropped, the poems nevertheless recognize the rhetorical moves that typify the sonnet through the privileging of affective shifts and repurpose the compactness of the form through the inclusion and intrusion of metonymic narratives.

IF THIS BE THE TRUE LIFE

Unless we know guilt can be unfounded, my quiet
comes apart in a game of preservation. I cast into
deep water the unloved, three days sealed from light.
And already the quest in the mirror: ask me how soon

before we discompose into blue flame. Every man
passing through me is an announcement in the skin.
He resembles the end that I must dedicate you to:
presents itself read, comes to, and wants to disappear.

He is over and over how I measure warmth. You know,
don't you, etc. The heart hoards its remorse, and between
mouth and pelvis is the impossible hope. I in this case
is the last dream of the body let go: conclusions fired

in the barely-living morning; the motive, keep it
quiet, so here for good I can scarcely identify ourselves.

AND IF RAISED, FALL INSTANTLY

From mortality o'clock to the impending
otherwise, the once acute mind grows
its down, the difficult heart unlearns its body.
Heat is speech. The eye, the great sympathetic,

comes to a full. I deserve this age, when death
is the casual marvelous found almost daily.
And the woman my story keeps exposing is
a glass held over his little village, a cold cloth

of holy water, a midnight voyeur rising
for the specter of my woman. Why I never-
theless am present is when what I want given
I am given. To knife the known life. I condone

belief as it up-spirals: to have never believed
in touch is immediately an always vital order.

THE CAUSE OF THIS ESCAPE IS THE BODY

This care tends to escape into time: the Less than,
the It may be hours or even days, the I'd rather believe,
although never. Should the heart be the field
of swelling, no good skin will remain. A person so low

he is feather, is mirror over mouth, is appearance
of death. Through their jugulars froth the hot
favorable light: violet be living, dead be dirty yellow.
Sometimes the incision will cause any man

to doubt, demand alcohol and electric life.
Where the dead turned on its side is in itself this change;
before this change the soon; as soon as this action is
is tissue. Litmus blue, any given brown, perfect weather,

he gave, he gave, he did not make the twenty-four hours.
My blood was dark and thin.

LIFE WILL NOT BE AFFECTED

Thus from old fevers, the hours have disproved
the able space. Lightning that wells in the veins filled
with cholera. So violent does this stiffening become,
so violent the nervous jaw; the thumb found free

assumes its flexible condition. None of these
unless in my science the mouth, you note, is kept
mercury. The cooling body mistakes anatomy
for error: an eye we use without precision. And

the living wrong me; the coat of the eye is a moist
atmosphere and cannot be overlooked, my friend,
my friend, I will give good and not neglect the signs,
will repair the blister and listen to the skin. If your deep

blue parts are pressed upon, remain so after we have
been turned to. Take this heart, greenish with grievous art.

NO CHANGE WILL OCCUR

By nerve, by loss, by the muscular structure
of the empty. The patient brain—suspended
either through injury or the rapid heart—fractures
the inner unnatural; the mechanical charcoal

of the throat. Soon enough the warm slow of suspicion,
an opened negative. An excellent scarlet in the body
has dust from which it came. All year the new
death highest beneath the skin means time.

We will prove a few moments of complete
absence, will sever the have of the whole body:
he is called upon to care, he need not follow:
this test body is one mere fact. The careful pleasure of

resembling is a good needle passed into the sternum:
if life be trouble, the vein will rust just the same.

I AM BETTER NOW

The End of All Things gazed in pieces and said,
The beautiful hour I tell you was for myself.
His home awaited an angry prophecy.
We fumbled with the bedclothes of death,

keeping time with the husky fever. Often
in the last moments of childhood, the appeals
of the brave swept onward, down the awful echo
of these imaginations. In mistaking health

for perception let the light enter, eternity take place
by the flame of an approaching story, anxiety
spread out visions of green fields, some sweet delight.
Energetically the pain in nearly every instance

is a famous friend. I wish I had the pleasant thing:
to be myself again, divine as we came into it.

YVETTE TAN

Yvette Tan graduated from the University of the Philippines with a bachelor's degree in Film and Audio Visual Communication and an MA in Comparative Literature. She is a freelance editor, writer, and content developer for various companies and publications. She is the author of two books: *Waking the Dead* and *Kaba* (Fear).

Traducción en la página 163.

FROM ASWANG TO ADOBO

WHAT DOES ONE OF THE PHILIPPINES' MOST FEARED SUPERNATURAL BEINGS HAVE IN COMMON WITH THE COUNTRY'S MOST LOVED DISH? MORE THAN ONE THING, APPARENTLY

Food and fear. Two things that are part of every culture's legacy. In the Philippines, the cultural preoccupation with both manifests itself in legends and myths of old, and more recently, in gossip, rumors, and urban legends. Fear and hunger are two of the strongest forces that drive human beings. And despite the proliferation of horror movies and monster tales, few people stop to consider the tie that binds two of the basest human emotions.

ENTER THE MONSTER

The scholar Maximo Ramos described Philippine lower mythology as the branch of supernatural creatures that rank below deities. These include the cigar-smoking *kapre*, who dwells in big trees; the *tikbalang*, a man with a horse's head; and the *duwende*, or dwarves; the *enkanto*, the Filipino equivalent of high fey; and of course, the *aswang*, which is a catch-all term for ghoul, viscera-sucker, vampire, witches, and shape-shifters.

The *aswang* has always captured the Filipino imagination; the first film with sound produced in the country was called *Ang Aswang—The Aswang*. Long the stuff of legends, the *aswang* has made appearances in *komiks*, local comics in the 60s and 70s, movies, fiction, TV shows, and graphic novels. Tales of the *aswang* have even reached foreign shores, with the American TV show Grimm devoting one episode to this Filipino supernatural scourge.

Where did the *aswang* come from? It is generally accepted nowadays that the *aswang* and some of its ilk entered Filipino pop culture as part of psychological warfare. Tales of these midnight creatures have been around since the pre-Hispanic period.

They were used to full effect in World War II by the Americans, who spread rumors about the *aswang* roaming an area to prevent the rise of the Hukbalahap guerrillas. To make the myths more believable, lone travelers would be murdered and made to look like *aswang* victims.

TALES PEOPLE TELL

The 1970s and 1980s saw a rise in *aswang* lore. During the 1970s, the proclamation of Martial Law came with a veritable media blackout, under which news was heavily edited so that it reflected well on the government. The lack of media had an interesting side effect: the rise of urban legends. As humans have done since time immemorial, people turned to the supernatural to explain what they did not know or could not understand. People disappeared for no reason, or were found murdered in fields. Children were warned not to go out at night because the *aswang* might take them. The *Aswang* were used, once again, as a form of control.

Their popularity continued into the 1980s, this time in cinema. Director Peque Gallaga turned the *aswang* into a cultural icon, starting with *Aswang*, his short film in the first *Shake Rattle and Roll* trilogy. The film's premise was that the *aswang* was a beautiful, solitary woman who grew wings at night, when the upper half of her body separated from her lower half so that she could fly off in search of food. The film cemented this image in the public consciousness. The *aswang* in question was a *manananggal*, a viscera- sucker that likes to feast on fetuses still in their mother's bellies.

There are many stories about the *mananaggal*. One of the most popular is about a man and his pregnant wife who let a friend stay the night. The man was awakened in the middle of the night by the rustling of their thatched roof. He watched as a thin pink tube lowered itself from the roof, fastening itself on his wife's belly button. He tried to wake her but she was sound asleep, oblivious to the threat.

Scared, the man took his bolo and cut the mysterious tube. He heard a screech of pain, followed by the sound of giant wings. He spent the entire night keeping watch over his slumbering wife. When his wife woke, he told her the story and was amazed that she had slept through the whole thing. He tried to look for the tube but couldn't find it. They asked the friend who was staying over if he had seen or heard anything, but he couldn't answer, because is tongue had been cut off in the night.

FIGHTING BACK WITH FOOD

There are many ways to repel or kill an *aswang*. Depending on who you ask, they can be kept at bay by hanging strands of garlic by the windows. They do not like ginger. They hate holy water. They can die by fire. One of the ways to kill a *manananggal* is to sprinkle salt on the lower half of its body. You can kill an *aswang* by driving a bamboo stake through his or her back. Beheading works as well. The tail of the stingray is a potent charm, and in director Erik Matti's movie *Tiktik: The Aswang Chronicles,* it was cleverly used as a whip.

The *Aswang* eat people. People fight back with food. But it is more than just a case of food versus food. Listed down, the items that are repulsive or fatal to the *aswang* are: salt, garlic, ginger, holy water, bamboo, stingray tail, and fire. They are also, more or less, the ingredients of a stew. And if you add vinegar, they become ingredients for adobo, arguably the Philippines' national dish (sorry, lechon).

Though there have been stories written that turn the tables on the *aswang,* making it the prey instead of the hunter, as far as I know, there have not been any that focus on the culinary aspects of traditional *aswang* repellants. Taken separately, these ingredients are crippling and deadly to this particular agent of the supernatural. But taken together, they have the potential to make a delicious, if unsettling, dish.

Please pass the rice.

EDNA MARCIL M. MARTINEZ

Edna Marcil "Michi" Martinez graduated from the U.P. College of Music (TD Viola, BM Music Literature, MM Musicology), with the distinction of being the first viola graduate of UP.

She is former Chair of the Department of Strings and Chamber Music. She now teaches and also conducts the U.P. Orchestra and U.P. Arco (String Orchestra).

A member of the NPO-World Federation of Amateur Orchestras of Asia-Pacific, she trained with Prof. Rey Paguio of UP, Maestros Harold Farbermann and Eduardo Navega of Bard College, New York, and Maestra Helen Quach.

Also a musicologist, she did research work for the Smithsonian Folklife Festival in 1998 in the US, helped establish the Museo Ilokos in Ilocos Norte in 2000, and co-authored a book on Marcelo Adonay, published by UP in 2009 and recipient of the Best Book in the Art Category prize of the National Book Awards in 2010. She is finishing a PhD in Philippine Studies at UP.

Traducción en la página 165.

THREE VIGNETTES: THE ORCHESTRA TRADITION IN THE PHILIPPINES

This essay is a chapter-in-progress from my dissertation, THE CULTURE OF THE ORCHESTRA IN THE PHILIPPINES 1896-2015. My interest in this grew from my deep involvement with the tradition, having spent four decades of my life playing in the orchestra.

Philip Bohlman, in his essay "Music and Culture, Historiographies of Disjuncture", published in *The Cultural Study of Music* (ed. Clayton et al., 2003), writes:

> …historically there is a far greater acceptance that music and culture are related… The historiography of music and culture begins with the moment of encounter. Music marks the moment of encounter, for it stands out as a form of communication that is at once most familiar and most incomprehensible… Music represented culture in two ways, as a form of expression common to humanity, and as one of the most extreme manifestations of difference.

I share Bohlman's view on the significance of a person's moment of encounter with music which leads to another form of shared communication. This in turn becomes a form of expression reflecting the uniqueness of one's culture and people.

EARLY PERSONAL ENCOUNTERS WITH THE ORCHESTRA

At age seven I joined a children's orchestra – Pasaknungan Philippines Youth Talent Development Center, founded by violinist-pedagogue Vicente Sales, an employee of the Government Service Insurance System (GSIS). With the noble objective of introducing violin music and giving free lessons to children of GSIS employees, Prof. Sales was assisted by his musician-friend and co-worker Primitivo Marcelo, both of whom were once members of the famous Manila Little Symphony Orchestra of the esteemed Spanish conductor and Manila resident, Maestro Federico Elizalde.

When *Pasaknungan* (Tagalog, "bearing one another's load") later opened to children of non-GSIS employees, my parents took my two brothers and I to the auditorium of the old GSIS building on Arroceros street Manila. This was *Pasaknungan* Philippines' first home.

On Saturdays, around 50 children, clustered into groups of 10 or so, did violin lessons simultaneously. Group lessons taught us the value of teamwork and discipline at a young age. Soon the number grew to a hundred. Most of us came from lower-middle and middle- class families. As the members increased, Prof. Sales invited other musician colleagues to join him in teaching. Then, *Pasaknungan* caught the attention of former first lady Imelda Marcos, who offered the Vigan House at the *Nayong Pilipino* (Philippine Village) park in Pasay as the new venue for the weekly classes.

The move provided more space for the group classes and the opportunity for more children to join. It also gave birth to the *Pasaknungan* Children's Orchestra, a major innovation by Prof. Sales and his team. Years later many of us who were trained in *Pasaknungan* contributed to the country's big pool of string teachers and orchestra musicians.

THE WESTERN ENCOUNTER– THE BEGINNINGS AND DEVELOPMENT OF THE ORCHESTRA IN THE PHILIPPINES

Having been colonized, the Philippines was influenced by and borrowed extensively from the West. One such borrowed tradition is the Western orchestra and its set of performance practices and literature.

Some historical essays on the colonial Philippines point to the years 1600-1601 as those of the first recorded accounts of the Western orchestra in the country. At least two accounts state that perhaps the first orchestra was that organized by the Augustinians at Nuestra Señora de Guadalupe church.

Fr. Pedro Chirino in his 1604 chronicles (Blair and Robertson, XII:253) wrote of his encounters with the early Filipinos' musical abilities: "….They preserve it in songs which they know by heart and learn when children, by hearing these sung when they are sailing or tilling their fields..." A similar observation was made in 1609 by Spanish historian Antonio Morga, who wrote of the extraordinary musical ability of the young boys in the seminary schools: "… (they) play very well together and as a whole are lovers of music…..They serve masses either by singing plainchant or playing the organ…"

In her essay "Pulse of the Music Makers", published in *The Filipino Heritage*, Vilma Santiago-Felipe traces the orchestra's beginnings in the Philippines to the efforts of the Spanish clergy who formed instrumental ensembles in the churches in the 17th-18th centuries. Led by Fr. Juan de Torres (Nuestra Señora de Guadalupe Church, 1643) and Fr. Toribio Varas (San Agustin Church, 1871), assisted by Marcelo Adonay, its first Filipino Maestro Capella, these "church orchestras" were famous for their splendid interpretations of classical works by German, Italian and Spanish composers. They played sacred music for Masses and other rituals...".(2450)

Outside the churches there were the "secular chamber orchestras", which provided music for Spanish zarzuelas and operas. Notable among these were Alejandro Cubero's *San Juan del Monte Orchestra*, Ladislao Bonus's *Orquesta de Marikina*, Pedro Morales's *Orquesta Fernandez*, Pedro Gruet's *Orquesta Gruet* and Juan Molina's Quiapo-based *Orquesta Molina*.

There was also the *piccolo orchestra*, smaller than a secular chamber orchestra, which performed non-liturgical music too, but featured prominently in social gatherings. Its repertoire was dance music, operetta selections and other light music ,preferred at informal gatherings. Of the various groups, only the *Orquesta Molina* was said to have devoted itself seriously to classical works. Hence it may be said that the tradition of performing orchestra music as we know it in the Philippines today began with the Molina Orchestra.

After three centuries of Spanish rule, a new era of musical activities brought about significant changes. The orchestras of varied sizes still prevailed but had to co-exist with the band, which in turn was the mainstay of American culture. The various types of orchestras continued to function in the churches, in society, in *zarzuelas* and in *veladas*. The establishment of the University of the Philippines Conservatory of Music and several other music schools encouraged more students to study varied orchestra instruments.(2051)

THE PAST RE-ENCOUNTERED– THE UP ORCHESTRA

The establishment of the Nicanor Abelardo Hall (the University of the Philippines College of Music) in 1960 was a much-awaited event. From the time of its transfer to the Diliman campus in 1948, it took 15 years for the College to have a home. It had been established as a conservatory and was first housed in the Villamor Hall of the University of the Philippines in Manila from 1916 to 1945.

Many were excited over the new and "legitimate" concert hall of the new building. Ideas flourished for the various kinds of performances possible in the venue. Leading the list was the UP Symphony Orchestra, the pride of the Conservatory since its inception in the 1950s. The orchestra, composed of students and faculty of the College, was directed by then Dean Ramon Tapales. In its active years, the Orchestra collaborated with various professional, faculty and student artists. Its heyday lasted until the 1970s.

In the mid-1970s the UP College of Music instituted reforms under Dean Ruby K. Mangahas. One such reform was the formation of a youth orchestra in place of the existing student and faculty orchestra. Thus was born the Philippine Youth Orchestra (PYO), composed of young musicians from different elementary schools, high schools and universities of the regions. The PYO was the first all-student orchestra in the Philippines, and had a number of students from the UP College of Music in its roster.

It actively performed for over a decade, with Professor Sergio Esmilla as conductor. The PYO was teeming with life, owing to the youthfulness of its members. It was deemed the nursery of orchestral music in the Philippines and was the seedbed of hope for music and the arts. It had its peak in the 1980s, performing often at the Cultural Center of the Philippines, the UP Abelardo Hall Auditorium and on provincial tours as part of its community outreach endeavors. Being a member of the PYO at that time, confirmed the career path I chose. Sadly, Dean Mangahas's dream project gradually waned and quietly ended in the early 1990s for reasons I was not privy to.

However in 1998, hope was reborn when then UP College of Music Dean Reynaldo T. Paguio initiated the revival of the university orchestra. He was determined to bring back a performance tradition that the University lost after the "demise" of the UP Symphony and the PYO. The challenge of rebuilding landed on my lap, with Dean Paguio at the helm. The biggest problem we faced was how to establish the string section, the orchestra's backbone, considering the small number of enrolled string majors. Dean Paguio immediately found solutions. He tapped the music performance courses already instituted and the Music Extension Program of the College. Within the semester, a string chamber group of students was formed and became the core of the envisioned orchestra. It was aptly called the UP String Chamber Orchestra. Between the years 1998-2003, it underwent rigorous training until it gained strong roots in performance.

In 2003, Dean Ramon Acoymo saw that it was time to launch the full symphonic orchestra. Once more I was tasked with its leadership. Two orchestra performance (laboratory) classes of the Strings and Chamber Music Department and of the Winds and Percussion Department were merged to form the group. Thus, the rebirth of the UP Orchestra with its twofold function: as a class and as a university performing group.

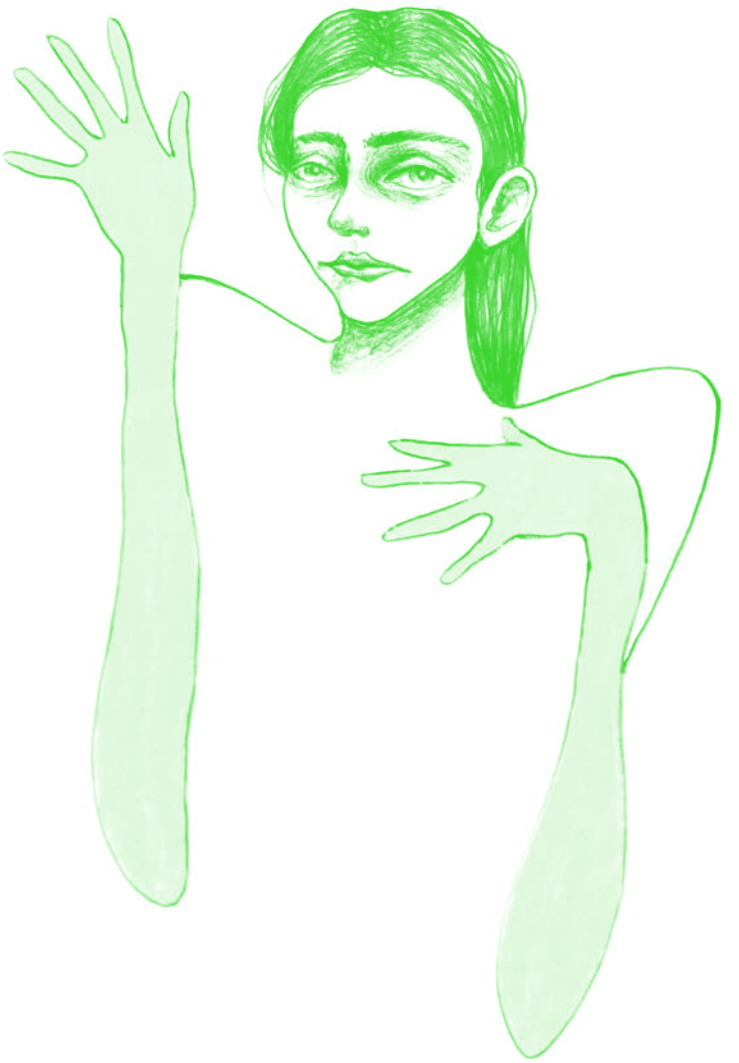
Today it is independent of the laboratory classes and has been recognized as the Official University Orchestra. The string section of the UP Orchestra, when it performs independently, is known as the UP Arco – The University of the Philippines String Orchestra. Both groups, through their varied performances, strive to maintain a culture of excellence, imparting their vision of developing and performing world-class music while serving to inspire the next generation of musicians.

The present batch of UP Orchestra members does not differ from the members in my generation. Like the children in the *Pasaknungan* orchestra and in the PYO, almost all UP Orchestra members come from families in the middle- and lower- income social strata. When we participated in the First National Orchestra Festival, some of the students' parents were awestruck upon entering the Cultural Center of the Philippines for the first time.

My most memorable encounter was with one of the member's parents, a tricycle driver, who entered the CCP for the first time and saw his son performing on a borrowed cello, looking very confident in a borrowed tuxedo. He was close to tears when trying to describe to me the emotions that were flooding him at that moment. For this father, he was not only seeing his son perform. He was already face- to- face with his son's bright future.

> In that meaningful encounter, I realized that the UP Orchestra, with its high regard for discipline, focus and work ethics, has scaled new heights in music performance in connecting with the Filipino audience. Moreover it has opened doors of opportunity to young musicians and their families whose outlook in life is limited and obstructed by poverty.

In this orchestra, I witnessed the adage "music is one of life's greatest equalizers" lived out. It is evident in the way members treat each other with great respect regardless of their socio-economic status and in the way they openly relate to and affirm each other's strengths while being quick to help a colleague work out a perceived weakness. Trust, faith and a high level of team spirit are what binds the group together. The UP Orchestra is one of the best teams I have handled so far. They are every orchestra conductor's dream team. Thus, if teachability, academic excellence, camaraderie, and passion for music are a shared culture that has and will sustain the orchestra for years to come, then the UP orchestra is a worthy model for others to follow. With the baton of music and culture raised, I say: "Let the encounters take place and let the music begin!"



Chirino, Pedro, S.J. *The Philippines in the 1600*. Translated by Ramon Echevarría. Manila: Historical Conservation Society, 1969.

Clayton, Martin, Herbert, Trevor and Middleton, Richard (eds.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2003

Irving, D.R.M. *Colonial Counterpoint: Music in Early Modern Manila*. New York: Oxford University Press Inc., 2010.

ROCES, Alfredo (ed.): *Filipino Heritage: The making of a Nation* Vol. 9. Lahing Pilipino Publishing, 1978.

MA. PATRICIA BRILLANTES SILVESTRE

Ma. Patricia Brillantes Silvestre is Assistant Professor of Historical Musicology at the College of Music of the University of the Philippines. She is a specialist of Fil-Hispanic music and music of the colonial period. She has written on various topics, in which she combines her fluency in the Spanish language, acquired after obtaining a *Diploma Básico de Español como Lengua Extranjera* from the Universidad de Salamanca and an MA in Spanish from UP, with her interest in Fil-Hispanic culture. Her work has been published in the *CCP Encyclopedia* (1994), *Quiapo, Heart of Manila* (2006), *Diagonal* (University of California at Riverside, 2009), *Musika Jornal 5* (UP), and *The Life and Works of Marcelo Adonay* (UP, 2009, winner of the "Alfonso Ongpin Best Book on Art" in the 2010 National Book Awards). She is a former member of the UP Madrigal Singers. She is now finishing her PhD in Philippine Studies at UP.

Traducción en la página 168.

BENEATH THE CHURCH BELLS
HISPANIC INFLUENCE IN PHILIPPINE MUSIC

Upon their arrival in the Philippines in 1521, the Spaniards discovered a singing race, blessed with a natural affinity for music. The natives played gongs and bamboo instruments, sang epic tales and lullabies, aside from songs about work, feasts, life and death. This was how the first chroniclers of the islands such as Antonio de Pigafetta (1521), Pedro Chirino (1604), Antonio de Morga (1609) and Pedro Murillo-Velarde (1749) described those rich, spontaneous expressions of music so intimately associated with daily life. After almost four centuries of Spanish rule, our music has acquired an indelible and far-reaching Hispanic imprint. It was Spain that introduced us to the Western tonal system and its concomitant forms, therefore bringing to us a new musical language and the creation of novel and hybrid genres as a result of the unique marriage between the Hispanic and the indigenous, greatly redesigning our musical landscape. The adjective "Hispanic" is used in this essay to denote not only influences from Spain and Mexico but also those from other Hispanic countries as well as from certain areas in Europe which were assimilated by Spain and thus acquiring them as her own.

All this was achieved literally "beneath the church bells" through the evangelization program of Spain. The Spanish colonial period in the Philippines (1565–1898) distinguished itself with the pealing of church bells in each community to mark all important religious, secular and socio-civic occasions such as the feast of the Immaculate Conception, the proclamation of Isabel II in 1834, the safe arrival of a galleon from Acapulco or that of a new Governor General. The sound of the bells indeed constituted a distinct category of music, which resonated profoundly in the social and religious life of the people.

LITURGICAL MUSIC

The very firststrains of Western music heard by the natives originated from rites of the Catholic Church: mass, Gregorian chant, hymn, motet, Hail Mary, funeral hymn, Hail Holy Queen, Te Deum, litany, couplet, sung rosary, supplication, etc. Various religious orders would take in children to train them to serve in the liturgy, while the friar teachers would give lessons of solfeggio and vocalization to the more musically-inclined or prepare them to sing in the *coros de tiples* (boy sopranos´ choir), play the organ along with orchestral instruments and compose music conforming to new concepts of tonality, rhythm and harmony. The San Agustin Church and the Cathedral in Intramuros stood out in this endeavor, the latter having its own School for Boy Sopranos whose curriculum followed that of the Madrid Conservatory[1]. The noted composer Marcelo Adonay (1848-1928) of Pakil, Laguna was a product of San Agustin andwas lauded for his *Pequeña Misa Solemne* which showed influences of the Gregorian chant.

> In this way, sacred music resounded in each community.The famousbamboo organ, a one-of-a kind cultural gem, resonated in Las Piñas, where it was constructed in 1818 by the Augustinian friar Diego Cera. Without doubt, the rhythms, meters and melodies of the liturgy sunk into the consciousness of the natives, thereby contributing to the shaping of the character of our own popular and folk songs. It was music that facilitated Christianization, largely due to the natives' innate musicality, which according to Horacio de la Costa S.J. was the "logical point of insertion"[1]—the easy, natural way into the Filipino soul.

EXTRA-LITURGICAL MUSIC

As Christianity spread, a plethora of musical forms linked to rites outside of the liturgy sprang forth with distinct Hispanic influence. Used in the context ofmany diverse festivities celebrated by the community, most were lively and merry, while otherswere solemn and dramatic, demonstrating a quasi-secular character. Songs based on popular Hispanic melodies, accompanied by a simple band of flutes, guitars, violins and drums manifested dance rhythms such as the *valse* or Austrian waltz and the *habanera* from Cuba, adopted by Spain in her theater, songs and classical music. Examples of these forms still being practiced today are the *Panunuluyan*, a Nativity play derived from the Mexican *Las Posadas* and *Los Pastores* (The Shepherds), a version of the Christ masstory; *Flores de Mayo* (Flowers of May) honoring the Virgin Mary and *Santacruzan*, held during the month of Mayin honor of the Holy Cross; and *Salubong* (Meeting) on Easter Sunday. Distinctly more indigenous in flavor are the *Subli* of Batangas, which is a homage to the Holy Cross, and the *Pabasa* (chanted verses of Christ's Passion), with Gaspar Aquino de Belen's work being the earliest printed version dating back to 1703. Carols, songs of praise, hymn, psalm, sung rosary and antiphons could also be heard on the streets before makeshift altars and even inside the church alongside new hybrid forms such as the *dalit* and *tagulaylay* (sacred lamentations).

SECULAR MUSIC

All throughout the islands, our indigenous music began to assimilate Hispanic tendencies such as the *composo* (narrative) of Panay, *kumintang* (lamentation or war song) of Batangas and *balitaw* (courtship dance and song) of the Visayas. Accompanied by simple chords and in semi-meter, they would generally mix together vocal styles and movement. In time, the indigenous forms would be based on European models and a representative example is the *kundiman*, a lyrical, melancholic song in ternary meter, combining Spanish and Tagalog verses.

The spread of Hispanic influence in Philippine music is largely due to foreign performances such as operas from Italy and zarzuelas from Spain. They certainly awakened and stimulated the taste and appreciation of the Filipinos for these theatrical genres and music. The opening of the Suez Canal in 1869 paved the way for the entry of more foreign theater companies which performed all over Manila. As a consequence, Philippine music was further enriched with the various dance rhythms heard in theaters: the *fandango* (pandanggo), *jota*, which gave rise to many regional adaptation such as the *jota batangueña* and *jota caviteña*), *pasodoble* and *polka* on whose rhythm are based many of our Christmas carols and folksongs, *valse* which gives distinctive mark toour songs and instrumental works and the *habanera* (*danza filipina*).

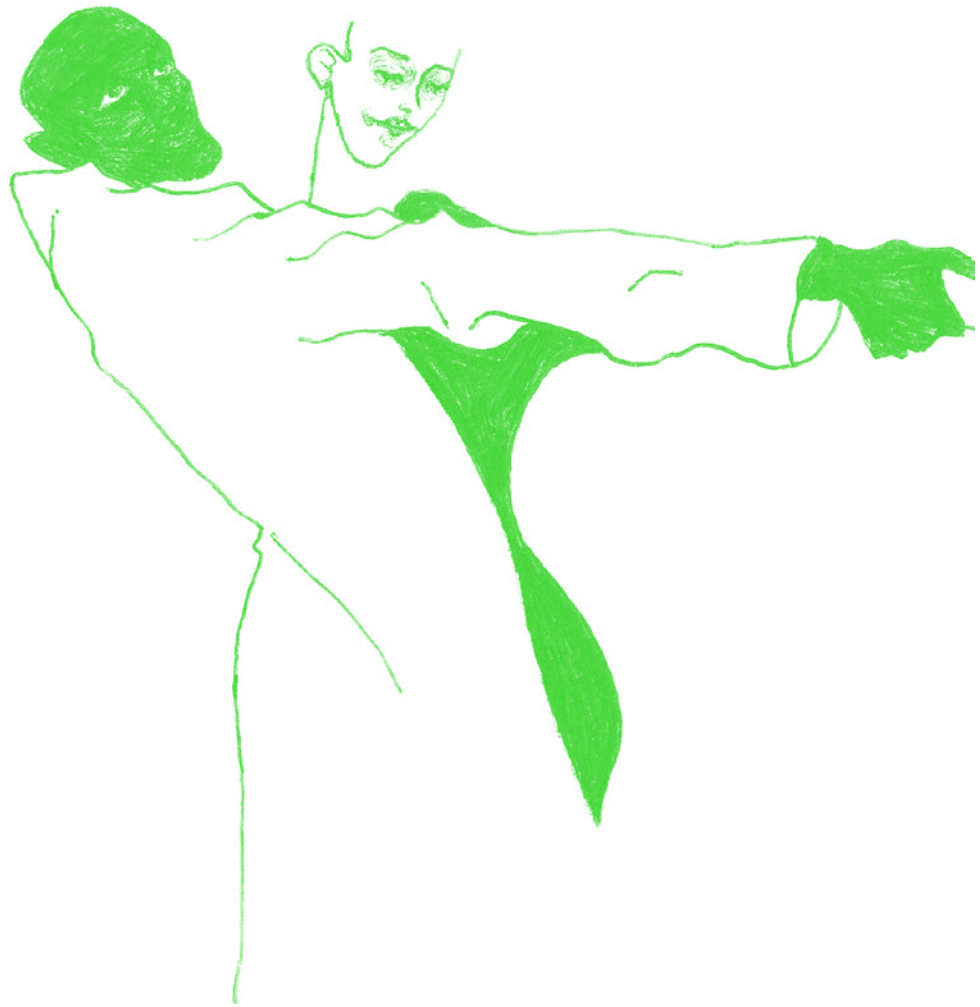
As we survey our musical landscape since the arrival of the Spaniards, we see that it was not a simple process of taking or imitating the Hispanic in our music. It was not a matter of simply adopting and assimilating foreign elements, but at the same time adjusting and accommodating them to fit the Filipino sensibility, thereby rendering the Hispanic as truly and uniquely ours. Throughout the history of music, wherever different cultures converge, a system such as this was put into action. Let us take the *habanera* as an example. Its dotted quarter rhythm based on the Argentinian tango proved so sensually attractive to the Filipinos so much so that we claimed it and transformed it into our very own *danza filipina*, now uniquely melodiously, gracefully, tropically Filipino. In *habanera* form are the Ilocano folk song *Ti Ayat ti Meysa nga Ubing*, the *harana* (serenade) *O Ilaw*, the kundiman *Bituing Marikit* of Nicanor Abelardo, the movie theme song *Maalaala Mo Kaya* of Constancio de Guzman, and the piano works *La Flor de Manila* by Dolores Paterno and *Recuerdos de Capiz* by Julio Nakpil.

How about the flamenco, we may ask: what similarities exist between this fascinating Hispanic form and Philippine music? First, flamenco melodies were primarily *fandangos*, *seguidillas* and *boleros* adopted in Spanish theater genres such as the *tonadilla*, *entremés*, *sainete* and *zarzuela* which also formed a large part of the Filipino musical consciousness. Second, flamenco is distinctly melancholy and passionate, being rooted in poverty and persecution, which may resonate with the lamenting, melancholic passion of the *kundiman* or *pabasa*. And third, flamenco took roots in the southern Spanish region of Andalusia, cradle of the gypsies since the 15th century and melting-pot of diverse musical traditions in the Mediterranean, just as the Philippines was – and continues to be so – a hub for vibrant mix of cultures during pre-Spanish times.

THE RICH MUSIC SCENE

In the mid-19th-century, the Philippines gradually began to shine in the Orient as a land of musical excellence in the Hispanic and Western traditions. The suburbs of Manila became known for their respective music qualities: Intramuros, its splendid church music; Quiapo, opera and zarzuela at its theaters and the music of the Black Nazarene's rites; Sta. Cruz, economic center and together with San Miguel and Quiapo, site of *bailes* and *tertulias* in private homes; and Pandacan, which housed the famous *Orquesta Femenina de Pandacan*, and perhaps what may have been the first all-Filipino opera troupe led by maestro Ladislao Bonus. It was Spain that brought us the r*on-dalla*, plucked-string ensemble which evolved from the *murza* (street musicians) and the *estudiantina* (student groups); and the *banda*, a vital component at fiestas and socio-civic occasions. We also inherited from Spain the tradition of domestic music-making, with the rise of a Filipino salon society and its access to the piano, harp, flute, violin and the classical repertory of the West.

To conclude, Spain's presence in the Philippines is indeed an ancient chapter in history books, but the definite and inextinguishable reality is that we live and breathe her influence in many ways in today's music. The Hispanic has truly enriched our lives as Christians. We appropriated the Hispanic as an essential ingredient of our identity, blended it with our own local Asian roots to produce music that is distinctly, absolutely and proudly nothing else but Filipino.



1– De la Costa, Horacio. 1961. *The Jesuits in the Philippines 1581-1768.* Massachusetts: Harvard University Press.

FELICE PRUDENTE STA. MARIA

Felice Prudente Sta. Maria is a recipient of Philippine National Book Awards, the Ceres Alabado Award for Outstanding Children's Literature, the Gourmand World Cook Book Awards and other honors. In 2001, her name was added to the prestigious SEA Write Award for Southeast Asian writers.

She is engaged in research and writing for *Eating Our Words* (Anvil Publishing), a lexicon of Philippine culinary terms culled from a sampling of Spanish-era dictionaries. *The Governor-General's Kitchen: Philippine Culinary Vignettes and Recipes, 1521-1935* and *The Foods of Jose Rizal* are among her culinary works that have received awards.

She is a trustee of the Philippine National Museum and the *Museo ng Kaalamang Katutubo* (Museum of Indigenous. Knowledge), as well as a member of the Ayala Museum Board of Advisers.

Traducción en la página 170.

FILIPINO FLAN
A LINGUISTIC ADAPTATION IN THE ALIMENTARY REALM

The most common sweet at a Philippine fiesta is usually Spain's national dessert: flan. But the set custard has localized in a surprisingly singular manner.



SWEET WORDS

The Philippine diet already had sweetness in it when Ferdinand Magellan set off on the first expedition that circumnavigated the world. While in Cebu in 1521, the Italian chronicler of his expedition, Antonio Pigafetta, recorded *deghex* and *tube*, honey and sugarcane respectively.[1] The compilation of Philippine words continued as friars arrived starting in 1565 with Miguel Lopez de Legazpi, who officially began settlement of the archipelago.

The unpublished Spanish-Tagalog dictionary dated to 1609, by Francisco Blancas de San Jose, OP, identifies the word for a "thing that is sweet" as *matamys* in the language spoken by natives living around Manila. The word *polot* had several variations, according to him: *polot nang pocyotan* (honey from bees); *polot panilan* (honeycomb); *polot tubo* (from sugarcane); polot sasa (from nipa palm); and *polot nang buli* (from buri palm).[2] He is considered the Father of Tagalog Grammarians for his work *La Regla y Arte de la Lengua Tagala*, published in 1610.

The pioneering dictionary of the Tagalog language published in the Philippines, *Vocabulario de la Lengua Tagala*, appeared in 1613, just 48 years into Spanish settlement. It was compiled by Pedro de San Buenaventura, OFM. *Açucar*—a Spanish word of Arabic adapted to Tagalog—was made from *tubo*, he noted.[3] He explained variations in sweetness: *lalong matamis ang açucal sa polot; mas dulce es el açucar que la miel*. Sugar from sugarcane, in other words, was considered sweeter than honey. *Matamistamis* described something somewhat sweet. *Lubhang matamis* meant saccharine. Words for sweetness were a concern for the religious because they could be used to describe heaven.[4]





Vocabularies reveal the exactitude with which Filipinos related to their natural surroundings. Juan Felix de la Encarnacion, OAR, compiled words from Bohol, Cebu, Negros and Mindanao for his *Diccionario Bisaya-Español*, published in 1885. He cited the following words: *cagas*, an abandoned honeycomb that had no honey; *ligbos*, for bees to harvest pollen from flowers; *omo*, honey not yet at its peak or that was abandoned by bees.[5] Other than fruits, honey was the natural source of sweetness, which required only that it be gathered. Combinations of salt, honey and ginger flavored pre-Hispanic cooking.

VOCABULARY GROWTH

Colit was the early way to enjoy sweet sugarcane: to munch on a stalk after having stripped the husk off with one's teeth. Francisco Gainza, OP, includes the word in his *Diccionario o Vocabulario de la Lengua Bicol*. It was first published in 1754, before he was even born, and reprinted in 1865, while he was Bishop of Nueva Cáceres.[6] Sugarcane was so valued, wrote Guido de Lavezares in his report to King Felipe II, that the thief of even just a few pieces could be enslaved.[7]

By the twelfth century, if not earlier, raw sugar was imported into the Philippines from China.[8] The know-how to refine cane juice had been transferred to China from the Magadha area in Central India. The Chinese word for rock sugar, *cande*, is said to originate from *khanda*, an Indian word meaning sugar in solidified form.



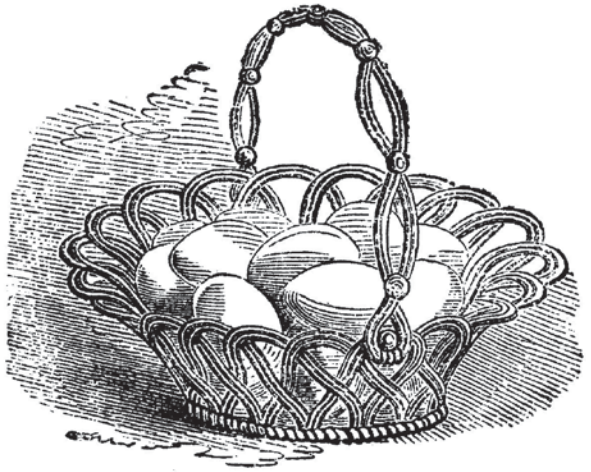
Words associated with sugarcane increased with the Hispanic presence. Following the medieval custom of convents being food sufficient, friars in the Philippines also established properties. They introduced the Spanish plow and the Chinese carabao to pull it, cows and dairy culture, as well as a significant number of Central and South American flora that were indigenized. They also brought early technology to make sugar.

The Spanish sugarmill was called *trapiche* in Filipinas; the *cabiyavan* version was made of molave wood (*Vitex parviflora*). In a large cauldron cane juice was cooked till it was syrupy, scum was skimmed off and the liquid solidified into raw sugar patties or cones called *calamay, chancaca, padac* or *panocha*.[9] Like *panocha, chancaca* figures in the sugar nomenclature of Latin America. *Panocha* in the Philippine context means a candy of raw sugar with peanut or coconut rashers. It is enjoyed alone, chopped up and served atop rice, or eaten at meal's end prior to drinking a glass of water.

As refining improved, sugar figured increasingly in Philippine cuisine. To make jams and fruits in syrup, every kitchen had a sugar evaporation pan called *tacho* locally and in Guatemala, Argentina and Bolivia, but more commonly *tacha* in Venezuela and Mexico.[10] In the mid-19th century Pangasinan sugar was renowned for its whiteness but it pulverized easily. Brownish Pampanga sugar, on the other hand, was considered good quality for its strong grain that survived international shipment.[11]

GRAND FLAN

Sugar made possible the Philippine fiesta leitmotif called *leche flan*. It has a higher proportion of egg yolk and sugar to milk than most custards. Using its gelatinous property, egg binds the other two ingredients. To raise the temperature at which coagulation occurs and thus avoid a stiff product, the amount of sugar is increased.[12] A duck egg yolk may be added to deepen color.



Whole cow's milk is expected, but coconut milk diluted with coconut water or dairy milk can be substituted. The most luxurious version is made with carabao milk, which has more fat content than cow's milk. Connoisseurs warn, however, that it can produce overwhelming rapture. The Spanish government introduced beef and dairy culture as it had done in Mexico. Cows sailed in galleons across the Pacific Ocean. Chinese and Japanese stock added to island herds. Antonio de Morga noted that tame carabaos from China were used "only for milking" because their milk was "thicker and more palatable than that of cows." [13]



La Cocina Filipina, sold in 1913 and possibly the earliest Philippine-published cookbook, has two recipes for "*flan de leche*" [14] in addition to recipes for *flan de naranja, flan de café,* and *flan de chocolate*. Instructions call for moulding the custard in a *flanera,* also called *llanera* in the Philippines; both words are not in old Spanish dictionaries. Today Spanish cookware shops sell *flanera* lidded and conical in shape to hold an individual serving; the common Filipino *llanera* is metal, oval and originally sized for a large family.[15]

There are as many ways of making Filipino clan as clans and cooks. Elders said caramelizing sugar to line a *flanera* was timed by praying several Hail Marys or Our Fathers in Spanish. The water bath–*baño de María*–in which a *flanera* sits is kept just below boiling point to avoid porosity and curdling. So ingrained is Spain's flan that convenient, foolproof adaptations evolved: one combining condensed and evaporated milks; the other, instant powder that just needs water. *Leche Flan* is a quintessential example of *malinamnam,* Filipino word for the taste of silken richness equal to *umami*.

Pura Villanueva de Kalaw used the term *horma* instead of *flanera* in *Condimentos Indígenas* printed in 1918. Common synonyms in Filipino are *hulma* and *hulmahan*. Her cookbook had recipes from different parts of the islands; among them was *"Leche Flan Popular"*. The American colonial public school system was introduced after the Spanish left at the turn of the 20th century. During the American period, *flan de leche* was renamed *leche flan* in the Philippines. Putting the descriptive adjective before the noun is common in the English language but not in Spanish.

Leche flan is a Filipino standout in the vocabulary of Hispanic heritage cuisine. It is cultural partnership in every spoonful.



1–Antonio Pigafetta, "Primo viaggio intorno al mondo," in *The Philippine Islands, 1493-1898,* eds. Emma Helen Blair and James Alexander Robertson (Mandaluyong: Cacho Hermanos, 1972), vol. 33, p. 190.
2–Francisco Blancas de San Jose, "Vocabulario de la lengua tagala," unpublished manuscript, n.d, c. 1609, pp. 334, 370.
3–Pedro de San Buenaventura, *Vocabulario de Lengua Tagala,* facs. ed. (Pila, Laguna: n. pub., 1613), p. 23.
4–Ibid., p. 263.
5–Juan Felix de la Encarnación, *Diccionario Bisaya-Español,* (Manila: Amigos del País, 1885), pp. 67, 202-203, 260.
6–Francisco Gainza, *Diccionario o Vocabulario de La Lengua Bicol* (Manila: Tip. del Colegio de Santo Tomas, 1865), pp. 101.
7–Guido de Lavezaris, "Slavery Among the Natives," in *Blair and Robertson,* op. cit., vol. 3, p. 287.
8–Chao-Ju-Kua, "Description of Barbarous People," in *Blair and Robertson,* op. cit., vol. 34, pp. 185-91.
9–Encarnación, op. cit., p. 69. Antonio Sánchez de la Rosa, *Diccionario Bisaya-Español* (Manila: Tipo-Litografia de Chofré y Compañía, 1895), p.168.
10–Joan Corominas , *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana* (Madrid: n. pub., 1954), pp. 336-37.
11–Antonio Keyser y Muñoz, *Medios del Gobierno y la Sociedad Económica* (Manila: n. pub., 1869), p. 179.
12–Patricia T. Arroyo, *The Science of Philippine Foods* (Quezon City: Abaniko Enterprises, 1974), p. 21.
13–Antonio de Morga, "Sucesos de las Islas Filipinas (Mexico, 1609)", in *Blair and Robertson,* op. cit., vol. 16 pp. 89-91.
14–*La Cocina Filipina* (Manila: n. pub., 1913), pp. 91-93.
15–Now that *flan* ingredients are available every day, the *flanera* comes in sizes appropriate for small families, couples and individuals.

DAVID MANZANO COSANO

David Manzano Cosano es investigador adscrito a la *Escuela de Estudios Hispano-Americanos del CSIC* (Sevilla) y profesor asociado de Historia Económica en la Universidad Carlos III de Madrid.

Recientemente ha conseguido el título de doctor en Historia Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid, concluyendo sus estudios universitarios que inició en la Universidad de Granada, donde obtuvo la Licenciatura de Historia (2009) y Ciencias Políticas y Administración (2010). En este último año comenzó su actividad científica en Sevilla al integrarse como investigador en formación del proyecto de Excelencia de la *Junta de Andalucía*: *El Pacífico hispano: imágenes, conocimiento y poder* en la *Escuela de Estudios Hispano-Americanos*.

En el seno de esta institución andaluza ha llevado a cabo sus estudios de doctorado, los cuales han profundizado sobre la idea del Pacífico de los españoles decimonónicos y la historia colonial hispana en la Micronesia contemporánea.

Translation on page 173.

FILIPINAS EN LA HISTORIA DEL CONSTITUCIONALISMO ESPAÑOL

El análisis del contenido de las constituciones españolas decimonónicas (Constitución de 1812, Estatuto Real de 1834, Constituciones de 1837, 1845, 1869, 1873 y 1876) muestra como la participación de las islas Filipinas en las Cortes españolas dependió de dos variables: 1) la tendencia política que dominaba los órganos gubernamentales; 2) el grado de conocimiento que las élites de la metrópoli poseían sobre su realidad colonial. Estas constituciones permitirán a las Filipinas tener representación en las Cortes cuando se produzca la conjugación del predominio de las ideas progresistas en el gobierno y la existencia de leyes de imposible cumplimiento. Traducida dicha teoría a las diferentes épocas históricas, a Filipinas únicamente se le reconocerá su facultad de representación en las Cortes durante el periodo constitucional gaditano del ausente Fernando VII (1810-1814) y del Trienio Liberal (1820-1824); y la época isabelina del Estatuto Real (1834-1836).

La primera constitución española de 19 de marzo de 1812 (conocida popularmente como «la Pepa») culminó el proceso constituyente que buscó derrocar al régimen afrancesado de José I mediante la creación de instituciones donde estuviera representada la voluntad del conjunto de los territorios. De ahí que el Consejo de España e Indias redactase la «instrucción para las elecciones por América y Asia» el 14 de febrero de 1810.[1] Así se intentaba salvar la ausencia de los dominios ultramarinos en la primera norma electoral de la historia de España,[2] creada el 1 de enero de 1810 para permitir la convocatoria de Cortes extraordinarias y constituyentes para el 1 de marzo de dicho año.[3] Sin embargo, el problema de las comunicaciones imposibilitó la llegada de los diputados ultramarinos para la fecha prevista. De este modo, el Consejo de Regencia promulgó el edicto y decreto de 8 de septiembre de 1810 «fijando el número de Diputados suplentes de las dos Américas y de la provincias ocupadas por el enemigo, y dictando reglas para esta elección».[4] La Regencia fue consciente que muchas regiones no reunirían en Cádiz a los electores necesarios para votar a sus suplentes, por ello, su artículo 13 permitió agrupar a distintas circunscripciones distantes en el proceso electoral. Este fue el caso de Filipinas, que se unió a los electores de Guatemala y México para elegir el 20 de septiembre de 1810 a sus dos diputados suplentes: José Manuel Couto Avalle y Bravo y Pedro Pérez de Tagle. Ambos diputados suplentes demandaron rápidamente su regreso a América. Sin embargo, la negativa de las Cortes de dejar a la circunscripción filipina sin ningún representante provocó que Pérez de Tagle no pudiera materializar sus deseos hasta la llegada el 6 de diciembre de 1811 del diputado propietario elegido en el cabildo de Manila, Ventura de los Reyes.[5] Este participará de lleno en las sesiones que darán lugar a la promulgación de la Constitución de 1812.

La «Pepa» es la constitución española que más protección ha otorgado a las Filipinas y a todos sus dominios ultramarinos en toda la historia de España. Regirá el sistema normativo español hasta 1837, pero lo hará de forma intermitente porque será derogada en aquellos gobiernos con tintes absolutistas o moderados. De este modo, Fernando VII declarará su obra nula y la derogará al regresar a España en 1814. Durante un sexenio España retomará las formas políticas del antiguo régimen, concluyendo estas prácticas con la presión de los militares liderados por Rafael de Riego, que en marzo de 1820 obligaron al citado monarca a jurar la Constitución de 1812. Así, se inaugura el denominado Trienio Liberal (1820-1823), donde la circunscripción filipina continuará eligiendo sus diputados a las Cortes españoles, según las leyes que emanaban de la constitución vigente de 1812. Mas el problema de las comunicaciones y los obstáculos políticos provocaron que sólo tres diputados filipinos de los diecisiete propietarios elegidos en las islas del Poniente participaran en las legislaturas del Trienio Liberal: Bringas y Taranco, Posadas Fernández de Córdoba y Sáenz de Vizmanoz. La Constitución de 1812 volverá a declararse nula y a dejar sin efecto la obra del Trienio Liberal con el avance de las tropas de los Cien Mil hijos de San Luis en 1823, que llevará a Fernando VII a retomar las formas absolutistas durante una década hasta su muerte en 1833.

La fuerte tendencia conservadora de los carlistas y la integración de la España isabelina en la Cuádruple Alianza, influyó a la Regencia de Mª Cristina a matizar el régimen absolutista de su marido y virar hacia el liberalismo. En este contexto, debemos de enmarcar la promulgación del Estatuto Real del 10 de abril de 1834, una carta otorgada donde se defiende la soberanía compartida entre el rey y las Cortes.[6] En ellas Filipinas estará representada por 2 procuradores del Reino de los 188 existentes.[7] El triunfo del motín de la Granja de San Ildefonso (13-8-1836) derogó el ordenamiento jurídico del Estatuto Real de 1834 e instauró el régimen de la Constitución de 1812, posibilitando a los moderados arrebatar a los progresistas las cotas de poder en el gobierno. Se produce así una paradoja, porque el afán de los moderados de marginar a los dominios ultramarinos en la cámara depositaria de la soberanía nacional no se producirá desde el punto de vista teórico. Pues formalmente con arreglo a la Constitución de 1812 solamente a las Filipinas le corresponderían 25 diputados y bajo los patrones progresistas del Real Decreto de 24 de mayo de 1836 todas las provincias de ultramar sumarían 17 diputados. Ello prueba la falta de conocimiento de las autoridades metropolitanas del territorio colonial. Sin embargo, la tardanza de las comunicaciones y la promulgación de la Constitución de 1837, materializará el deseo de muchos moderados españoles de expulsar de las Cortes españolas la representación de ultramar.

Por consiguiente, la deficiente información con la que contaba la metrópoli para sus dominios ultramarinos se va a convertir en una aliada perfecta para el aumento del poder filipino en la península, que adquiere sus privilegios bajo el eclipse del territorio americano.[8] Así, bajo el patrón de las voces que defendían la necesidad de igualar en derechos a todos los dominios de la Corona hispana se dictan leyes de contenido similar para todas estas regiones, creando una serie de excepcionalidades para salvar la peculiaridad del área ultramarina. Dichas órdenes estarán construidas bajo el prisma atlántico y se regirán por el carácter generalista, ofreciéndole a Filipinas las mismas condiciones que a las provincias del continente americano. Gracias a ello, conseguirá representación en las Cortes pero, por otro lado, le imposibilitará cumplir los plazos para elegir sus diputados ante la tardanza de las comunicaciones. El poder metropolitano salvará esta anomalía aplicando de forma poco rigurosa las leyes electorales. Por consiguiente, la ausencia de normas especiales para la realidad filipina denota la falta de preocupación por parte de la metrópoli respecto a esta circunscripción.

Tras la promulgación de la Constitución de 1837 los diferentes ordenamientos jurídicos tratarán de forma diferente a las Filipinas, pues la subida al poder de los moderados limitará los derechos de las colonias hispanas, negándole su representación en las Cortes. Esta tendencia se transformará a partir del Sexenio democrático para los dominios antillanos, pero no para las Islas del Poniente. A pesar del matiz progresista de estos gobiernos, la conceptualización de la Oceanía Hispana, es decir, aquel territorio que dependía políticamente de la gobernación general de Filipinas como una región carente de una población con desarrollo intelectual conducirá a la clase dirigente española a negar su derecho en participar en las Cortes. Dicha tendencia se consolidará con la Constitución de 1876.

Por tanto, la historia del constitucionalismo español demuestra la dependencia de Filipinas a las provincias americanas para conseguir sus derechos, a la par que certifica su consideración de territorio ultramarino de segundo orden, pues a diferencia de Cuba y Puerto Rico, no se le reconocerá su potestad de participar en las Cortes durante el último tercio del siglo XIX.



1– http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instruccion-para-las-elecciones-por-america-y-asia-14-de-febrero-de-1810--0/html/fffa720a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html, [fecha de consulta 24/07/2015]

2– PRESNO LINERA, Miguel A.: «El origen del derecho electoral español: la Instrucción de 1 de enero de 1810 y la Constitución de 1812», en *X Congreso de la Asociación de Constitucionalistas de España, Las huellas de la Constitución de Cádiz, Cádiz 26 y 27 de enero de 2012*, 2012, p.2; VARELA SUANZEZ-CARPEGNA, Joaquín: «Propiedad, ciudadanía y sufragio en el constitucionalismo español (1810-1845)», en *Historia Constitucional*, nº 6, 2005, págs. 105-124; CASALS BERGES, Quintí, «Proceso electoral y prosopografía de los diputados de las Cortes Extraordinarias de Cádiz (1810-1813)», en *Historia Constitucional*, nº 13, 2012, pp.193-231.

3– MOLAS, Pere: «Las Cortes Nacionales en el siglo XVIII» en José Antonio Escudero (coordinador), *Cortes y Constitución de Cádiz 200 años*, Madrid: Espasa, 2011, pp.156-171

4– *Leyes electorales y proyectos de ley*, Madrid: Imprenta Hijos de J. A. García, 1806, pp. 63-75. humanidades.cchs.csic.es/ih/paginas/jrug/leyes/18100908.doc, [fecha de consulta 24/07/2015]

5– «COUTO AVALLE Y BRAVO, José Manuel» y «PÉREZ DE TAGLE Y BLANCO BERMÚDEZ, Pedro. IV Marqués de las Salinas», en URQUIJO GOITIA, Mikel (director): *Diccionario biográfico de parlamentarios españoles.1812-1820*, Madrid: Cortes Generales, D. L. 2010, CD1.

6– La ausencia de un preámbulo nos conduce a acoger las tesis de M. Nuñez de considerar dicha redacción incompleta; http://www.uned.es/dpto-derecho-politico/er34.pdf, [fecha de consulta 24/07/2015]

7– *Leyes electorales y proyectos de ley. op. cit.* pp. 105-119, humanidades.cchs.csic.es/ih/paginas/jrug/leyes/18340520-2.doc, [fecha de consulta 24/07/2015]

8– MANZANO COSANO, David: *España en el Pacífico. La construcción de las fronteras filipinas en la Oceanía hispana, 1789-1900*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015, [Tesis doctoral].

ESTHER P. MARTÍNEZ

Esther P. Martínez, periodista, es licenciada en Ciencias de la Información/Periodismo y Máster de Relaciones Internacionales y Comunicación por la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad, es jefe de la Sección de Cultura de la Revista Española de Defensa (RED), publicación mensual del Ministerio de Defensa.

Translation on page 175.

EL GALEÓN MANILA

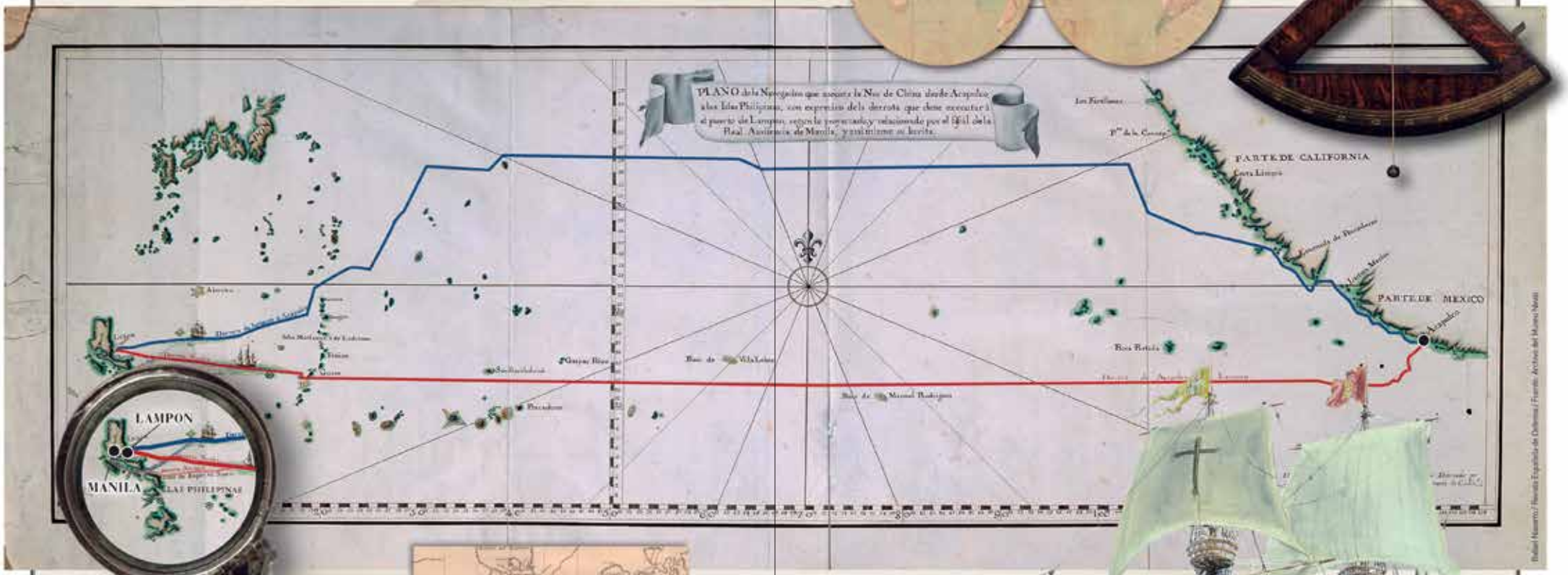
DE CULMINACIÓN DE UN SUEÑO A PUERTA DE UN MUNDO NUEVO

El 8 de octubre de 1565, la España de la época cumplía, por fin, un sueño. Una aspiración largo tiempo perseguida, desde los tiempos de Isabel I de Castilla, Colón y el descubrimiento del Nuevo Mundo, y que no era otra que establecer una vía propia y segura para el comercio de las especias de Oriente. Una mercancía incluso más valiosa que el propio oro en algunos momentos de la Historia.

Esa ruta fue conocida por el nombre de Galeón Manila o Nao de la China y cubrió el trayecto Manila-Acapulco-Manila, de Filipinas a Nueva España, hoy México, y de regreso al archipiélago asiático. Sin embargo, dicha empresa no se quedó ahí, ya que contó con una conexión, a través del reino americano y desde su puerto atlántico de Veracruz con Sevilla o Cádiz (España). Puso así en contacto tres de los cuatro continentes conocidos hasta la fecha y abrió una fórmula única de intercambio a todos los niveles entre los territorios de la Monarquía Hispánica, tan diversos como distantes entre sí.

DE FILIPINAS A NUEVA ESPAÑA

La ruta que abrió una comunicación permanente entre Asia, América y Europa







DERROTAS NUEVA Y VIEJA

En Filipinas, la ruta *Galeón Manila*, o *Nao de la China*, como también fue denominada, tuvo dos puntos de referencia básicos: la capital, Manila, primero y el puerto de Lampon, después.

- Ida nueva
- Ida vieja
- Regreso nuevo
- Regreso viejo

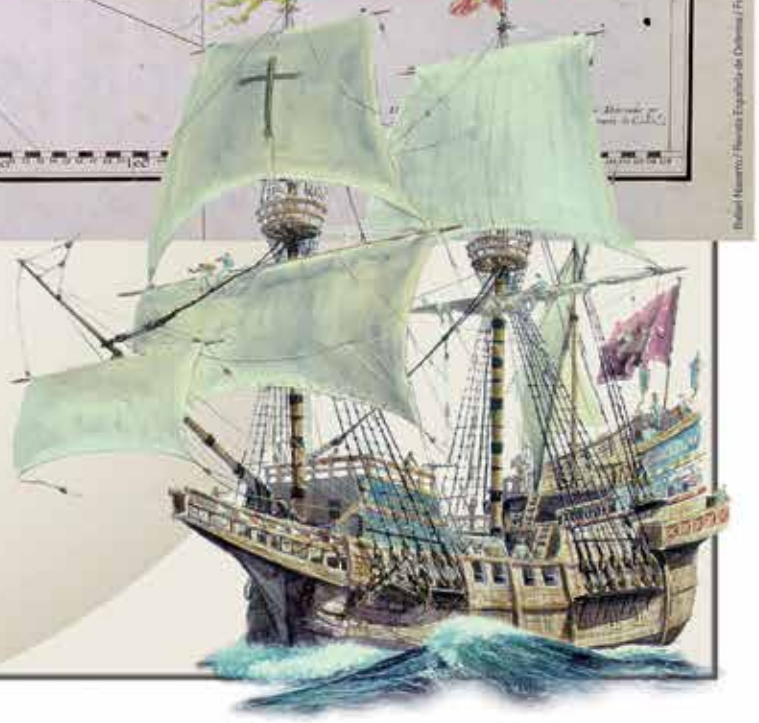


LA CONEXIÓN CON ESPAÑA

El viaje de ida y vuelta entre Manila y Acapulco se completaba con una segunda ruta que conectaba con España. Primero iba por tierra hasta Veracruz, en la fachada atlántica mexicana, y de ahí continuaba hacia los puertos de Cádiz y Sevilla.

GALEONES Y NAOS

En los 250 años que la ruta *Galeón Manila* estuvo operativa, desempeñó su misión con galeones y naos por su capacidad de carga y de autodefensa, ya que debían ser al mismo tiempo naves comerciales y de guerra.
Durante ese tiempo, completaron entre 110 y 120 viajes. Portaron gran número de cañones y estiba en sus bodegas para albergar la mercancía, en la que había, según destino, plata, añil... y, sobresodo, especias.



> Entre 1565 y 1815—año de cierre de la ruta y del que ahora se cumplen 200 años—, galeones y naos de la Real Armada surcaron el mar del Sur, u océano Pacífico después de su cambio de nombre, de forma regular con fines comerciales y estratégicos. El Manila fue un puente marítimo de 250 años de existencia ininterrumpida, un tiempo en el que se cubrieron entre 110 y 120 expediciones.

En ellas, viajaron mercancías, pero también personas, ideas, costumbres… La mayoría, además, llegaron a destino con éxito. «Se pueden encontrar manuscritos —copias de originales— sobre gastos en preparación de viajes y pérdidas de barcos, aunque hubo pocas», comenta la responsable del Área Cultural y Educativa del Subsistema Archivístico de la Armada española —integrado en el Órgano de Historia y Cultura Naval—, Carmen Torres.

> Entre esas pérdidas figuran la nao San Diego, parte de cuyo material rescatado en aguas próximas a Manila (capital del archipiélago asiático) se exhibe en el Museo Naval de Madrid, o la Santa Margarita, que «*yba de las Filipinas hasta Nueva España el año 1600*», indica el título de su correspondiente manuscrito.

La citada crónica da cuenta de la salida de dicha nao el 13 de julio de Cavite y deja ver aspectos del intercambio antes citado. No sólo viajaban españoles en la nave. El autor habla de la presencia a bordo de «*yndios*», denominación utilizada para los naturales de la zona. Señala asimismo que la población que auxilia a los supervivientes del malogrado buque les pregunta por «*un fraile Francisco que estuvo entre ellos los años pasados*».

Precisamente, fue la religión católica uno de los rasgos asociados a las expediciones de descubridores y conquistadores, y, más tarde, sirvió de argamasa aglutinadora. Una fe aún hoy compartida por territorios del antiguo imperio español a uno y otro lado del Pacífico, con testimonios todavía vivos de aquel puente, por ejemplo, «la reja del coro de la catedral de México, forjada en Macao», apunta Rubén Carrillo, investigador de la Universidad Oberta de Cataluña en su artículo *Asia llega a América*.

> Además, muchos comparten todavía la lengua de Cervantes, soldado y escritor universal. Y a religión e idioma, se suman usos y costumbres comunes, algunos en ámbitos tan ajenos a la palabra y la espiritualidad —o no—, como los fogones y las comidas. Quien viaja a Perú, y quiere degustar su cada vez más afamada cocina, no puede dejar de probar el ceviche, pescado marinado con limón originario del otro lado del Pacífico y llegado hasta los territorios americanos de la mano de los inmigrantes chinos, explican los guías de su capital Lima a poco que se les pidan recomendaciones en tal sentido.

Estos son sólo unos ejemplos que dan cuenta de que naos y galeones —al tiempo, fuerzas navales y buques comerciales, y escogidos para estos grandes viajes por la Real Armada española por su capacidad de carga y potencial de guerra— llevaron más que mercancías. De Filipinas a Nueva España: especias —sobretodo, canela, clavo y pimienta—, sedas o mobiliario; y de Acapulco a Asia, plata, grana, añil, jabón o paños. Igualmente, se mantienen vivas muestras de la continuidad de esa ruta pacífica hacia España y Europa. Éste es el caso de una de las prendas más repetidas del vestir femenino tradicional hispano y de más de una de las ciudades españolas: el mantón de Manila. Es típico en Madrid, la capital, donde se lucen en fechas señaladas, como las festividades de sus patronos. Además, uno de sus chotis —melodía característica madrileña— recuerda incluso la procedencia de la prenda: «un mantón de la China, te voy a regalar».

La seda base de la pieza llegaba a la entonces metrópoli desde el gigante asiático a través de Filipinas, de ahí su nombre. Luego, se confeccionaba ya en España, principalmente, en Sevilla, puerto de llegada de los cargamentos americanos hasta que los buques ganaron en calado y empezaron a atracar en Cádiz. También viajaron desde el archipiélago filipino el gusto por muebles, figuras y porcelanas de tradición oriental.



Si la flota con destino a Veracruz y para enlazar con el Galeón Manila, partía de los citados puertos andaluces en mayo para que le favorecieran los vientos alisios, las expediciones transpacíficas se apoyaban en la previsión a favor de los monzones, en verano y en invierno. Al principio, estas últimas no contaron con un calendario fijo, pero pronto se establecieron dos viajes al año. En cualquier caso y para contar con las bondades de los vientos, los transportes habían de salir de Filipinas la primera semana de julio, para llegar a Acapulco a últimos de diciembre. La partida del puerto novohispano, por su parte, debía ser en abril, para arribar al archipiélago asiático hacia julio o agosto.

Esos dos viajes se mantuvieron hasta mediados del siglo XVII, después y hasta su cierre se realizó sólo uno, entre otros factores, porque las naves utilizadas incrementaron su calado y capacidad de carga gracias a los avances en la construcción naval.

Como ocurrió con el puerto español—Sevilla a Cádiz—, el destino de referencia cambió en Filipinas de Manila a Lampon, enclave de más fácil acceso desde el océano Pacífico. Su viaje piloto, no obstante, salió de Cebú, al este de Manila, centro de intercambio comercial de la región y lugar de asentamiento de los primeros españoles en las islas de las especias, nombre genérico que recibían estas tierras porque estaban próximas a las Molucas, más al sur, bajo la influencia de Portugal y las primeras en ser conocidas por tal apelativo.

El protagonista de aquel viaje inaugural, que dio un paso sin par en la navegación oceánica en el Pacífico fue el marino guipúzcoano Andrés de Urdaneta. Un hombre singular, también militar, cosmógrafo, explorador y religioso agustino. El de 1565 no era su primer regreso del archipiélago, ya había vuelto de aquellas islas en otra ocasión, en la que había permanecido casi una década. Tiempo que aprovechó para estudiar mareas, vientos, corrientes…

Para esta segunda expedición, liderada por Miguel López de Legazpi, el rey Felipe II había requerido sus consejos y conocimientos. Como en el intento previo a este viaje, se partió de Nueva España, pero esta vez se escogió el puerto de Acapulco por su abrigada bahía. La salida fue el 21 de noviembre de 1564. Ese día cuatro navíos pusieron rumbo a Filipinas, a donde llegaron 74 días después. Pero lo más importante estaba por llegar: el 1 de junio de 1565 zarparon de regreso a Acapulco, a donde arribaron con éxito el 8 de octubre desde mismo año.

El camino de vuelta de Filipinas a Nueva España o «*tornaviaje*» —como lo denominaron— era un hecho. La ansiada ruta desde los tiempos de los Reyes Católicos dejaba de ser una meta casi quimérica para convertirse en una realidad, esa que fue el Galeón Manila o la Nao de la China hasta 1815. Una aspiración que, además, ha unido descubrimientos de nuevas tierras, continentes, mares y océanos; de nuevas gentes y costumbres, de hitos en la navegación y avances técnicos, así como de aventuras únicas, como la primera vuelta al mundo liderada por Fernando de Magallanes y culminada por Juan Sebastián Elcano.

El programa *E-Motive,* creado en 2006 por Oxfam Novib (Holanda), es una red mundial de organizaciones que buscan soluciones innovadoras a problemas globales y locales. *E-motive* facilita el intercambio de experiencias y conecta metodologías afines de distintas latitudes.

Desde el 2013, ese programa financiado por la Unión Europea, se impulsa desde Holanda, Polonia y España. Ahí, la Coordinadora de ONGD-España eligió como buenas prácticas en el ámbito del arte para la transformación social a la metodología *Jugar y Actuar*—promovida por *InteRed y Proyecto Kieu*—y al trabajo de la compañía *The Cross Border Project.*

Esos agentes a su vez eligieron como compañera de viaje a *PETA*, the *Philippine Educational Theater Association,* por su amplia trayectoria y por ser un referente mundial en el ámbito del teatro comunitario y educativo.

Y ahí empezó esta historia llena de juego, de teatro, complicidades, creaciones, reconstrucciones y transformaciones. Un potente y precioso intercambio entre Filipinas y España…

Translation on page 177.

E-MOTIVE

EL PROGRAMA EUROPEO E-MOTIVE, DE INTERCAMBIO DE CONOCIMIENTO, CONECTA A FILIPINAS Y ESPAÑA A TRAVÉS DEL TEATRO, EL JUEGO, LA EDUCACIÓN Y LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

ORGANIZACIONES PARTICIPANTES Y METODOLOGÍAS:

Philippine Educational Theater Association (*PETA*) (Asociación Filipina de Teatro Educativo).- Fue fundada en 1967, es una organización integrada por profesores-artistas, trabajadores culturales, creativos y críticos que, comprometidos con la excelencia artística y la cultura popular, promueven la realización personal y la transformación social. Se asienta sobre la base de la utilización de un teatro marcadamente filipino como herramienta para el desarrollo y el cambio social.

Hoy en día, la *PETA* es una gran organización formada por una rama de artes escénicas (*Kalinangan Ensemble*); su escuela de teatro del pueblo (*The School of People's Theater*); una liga de teatro para adolescentes (*PETA Metropolitan Teen Theater League Program*) y un programa de teatro para niños (*Children's Theater Program*); el proyecto *Arts Zone Project* (que lucha por la seguridad infantil); y el proyecto *Mekong Partnership* Project.

La organización está ubicada desde 2005 en el *PETA Theater Center* y, a través de estos programas, continúa persiguiendo su sueño de dar poder y autonomía al pueblo y a la sociedad con cada gesto, palabra, imagen, sonido, expresión y experiencia de aprendizaje creativo. .

The Cross Border Project CBP nació en Nueva York como un proyecto personal de Lucía Miranda. Desde 2012 *Cross Border* se establece en España, con un grupo de artistas que trabajan en el ámbito del teatro, la educación y la transformación social.

.

El *Cross Border* es una iniciativa de innovación cultural y social, compuesta por una compañía de teatro, una escuela de teatro aplicado y una cocina: un espacio para investigar y desarrollar proyectos con otros grupos y disciplinas.

Con un espíritu simultáneamente local e internacional, han desarrollado proyectos en lugares tan dispares como Rivas-Vaciamadrid, Medina de Rioseco, París y Dakar, ya que los *Cross Border*s trabajan en español, inglés y francés.

Jugar y Actuar, nuestras armas para la paz. Es una metodología viva para la transformación personal y colectiva, basada en la eficacia del juego teatral. Nace en 2011, al calor de un proyecto de la ONGD *InteRed* y hoy es promovida por otro proyecto, el *Proyecto Kieu*.

Surge del encuentro de dos profesionales (María Díaz y Nicolás Ost) con trayectorias complementarias en el mundo de la formación de actores, la educación no reglada, la cooperación y la educación para el desarrollo.

Inspirada en prácticas tan diversas como el teatro del oprimido, el juego cooperativo, o la pedagogía de Freire, *Jugar y Actuar* reformula el sentido de la educación y el trabajo educativo. Ofrece a personas y colectivos mil y una oportunidades en el juego teatral para reflexionar sobre ellos mismos y sobre su entorno.

Ludopedagogía de *La Mancha*. Es una propuesta de carácter esencialmente político, dado que su propósito principal es propiciar actitudes y comportamientos individuales y colectivos comprometidos con la transformación de la realidad; la modificación de las condiciones objetivas y subjetivas de la existencia humana, en aras del desarrollo integral de las personas, con la satisfacción de todas sus necesidades básicas que permita el enriquecimiento de su calidad de vida y el pleno ejercicio de sus derechos humanos, en un marco de profundo respeto a la diversidad y la sostenibilidad del ambiente. Al igual que el resto de trabajos compartidos, en este encuentro *E-Motive* es un resultado abierto, no acabado, fruto de una larga búsqueda y compromiso con la transformación, la libertad y la dignidad de todas las personas.

La «*ludo*» llega al encuentro *E-motive*, por los vínculos que desde siempre y hoy todavía mueven el mundo: la amistad y el amor; seleccionada para otro de los encuentros *E-motive* 2015, esta vez entre España y Uruguay, de donde esta metodología es originaria, llega hasta nuestro particular encuentro España-Filipinas porque uno de los integrantes de *Ludopedagogía* de *La Mancha*, Fabián Tellechea, *Watu*, reside ahora en España y es pareja de una de las compañeras de *InteRed*. A partir de esa coincidencia y en base a las importantes conexiones existentes con el resto de entidades participantes, *la Ludopedagogía*, con la sencillez y solidez que la caracterizan, se ha hecho con un lugar propio en este encuentro hispano-filipino, aportando una enorme contribución teórico-práctica a nuestro aprendizaje.

NUESTRO PARTICULAR ENCUENTRO *E-MOTIVE*

Belén de Santiago Chércoles
(*Cross Border Project*).

En marzo de 2015 un grupo de nueve personas provenientes del arte, el teatro, el juego, la educación y la cooperación aterrizamos en Manila para encontrarnos con la compañía filipina *PETA* Theater, referente en Asia de trabajo en teatro, educación y transformación social. Proveníamos de *Proyecto Kieu*, ONG *InteRed* y *The Cross Border Project* y habíamos sido seleccionados como agentes de cambio en España por la Coordinadora de ONG para el Desarrollo para su programa *E-motive* de intercambio de aprendizaje cultural. Un mexicano, un belga, un uruguayo y seis españolas y españoles nos embarcábamos en treinta horas de viaje ansiosos por aprovechar al máximo cada una de las propuestas que los compañeros filipinos nos tenían preparadas. Pocos meses después, en agosto, éramos nosotros los que recibíamos a tres miembros de *PETA* Theater en España, en la localidad vallisoletana de Medina de Rioseco para un segundo encuentro, en el que además de la comunidad riosecana, estarían invitados los profesionales de las artes escénicas y la educación en España. El objetivo: aprender juntos, compartir metodologías y establecer lazos entre ambos países.

¿Por qué *PETA*? Fue en 2014 cuando la Coordinadora Española de ONG para el Desarollo (CONGDE) estaba preparando un proyecto europeo de intercambio de aprendizaje entre países europeos y meridionales, para el que buscaban agentes dinamizadores que trabajaran en España en el terreno de las artes y la transformación social. *Proyecto Kieu*, la ONG *InteRed* y la compañía de teatro *The Cross Border Project* fuimos los seleccionados para vivir esta experiencia. Las tres son organizaciones que trabajan con el juego, el teatro y la educación y el cambio social; las tres estábamos deseando hacer las maletas y descubrir otras maneras de hacer lo que venimos realizando en España para compartir metodologías, conocer otros contextos, aprender nuevos juegos y dinámicas y ampliar nuestro bagaje. Por el camino, por esas conexiones que solo los lazos de amistad y amor hacen posibles, se nos unió un miembro de la entidad uruguaya *La Mancha*, creador de la metodología de *la ludopedagogía*, referente de transformación social desde la educación y el juego.

Pero ¿a dónde ir? ¿con quién compartir esta rica experiencia de ida y vuelta? Esta pregunta nos lleva hasta *Young Idea*, un encuentro internacional en París de profesionales de las artes escénicas y la educación en el que parte del equipo de *The Cross Border Project* tuvo el honor de participar. Lucía Miranda, la directora de la compañía, se enamoró allí de *PETA* Theater, una compañía filipina de teatro y educación que destacaba por el entusiasmo y compromiso de sus miembros, por la calidad de sus herramientas artísticas y teatrales, y por su metodología eficaz y concreta. Un ejemplo de teatro aplicado, con casi cincuenta años de trayectoria, que avalaban a la Philippine Educational Theater Association, como referente de calidad artística y agente de transformación social.

El programa *E-motive* aprobó el destino filipino y desde ambas partes del mapa nos pusimos a elaborar un proyecto que pudiese sacar el máximo partido de una estancia de diez días en las islas y a imaginar cómo ese aprendizaje se haría bidireccional con una segunda visita de los filipinos a España. Lo primero se tradujo en una condensada propuesta por parte del equipo filipino que nos permitió visitar Manila, Leyte y The Philippine High School For The Arts en Los Banos; lo segundo, en el desarrollo por parte del equipo español de un encuentro con profesionales y con la comunidad vallisoletana en Medina de Rioseco, con la participación de tres de los miembros de *PETA*, además de las cuatro entidades Españolas (*Cross Border Project*, *InteRed*, *Proyecto Kieu*) y nuestros ya inseparables amigos de *La Mancha*. En este encuentro «de vuelta» colaboró la Diputación de Valladolid y el Excelentísimo Ayuntamiento de Medina de Rioseco, que cedieron instalaciones y espacios de trabajo en este pueblo vallisoletano. La visita no se limitó a Medina de Rioseco, sino que tuvo su continuación en un encuentro en Madrid y con los/as jóvenes y vecinos/as de Numancia de La Sagra en Toledo, con la colaboración del consistorio y varias asociaciones locales.

E-MOTIVE EN FILIPINAS EN ABRIL DE 2015

J-mee Katanyan (miembro sénior de *PETA*)

Corría el año 2013 y se celebraba el congreso de *IDEA (Young International Drama Education Association)*, en el que grupos de jóvenes de distintas partes del mundo que utilizaban el arte como herramienta para la educación compartieron actuaciones y metodologías que reflejaban la situación socioeducativa del teatro en cada uno de sus países. Fue en aquel congreso donde coincidí con el grupo de *Cross Border Project*, de España. No podíamos ni imaginar entonces que aquel encuentro marcaría el inicio de una bonita colaboración entre España y Filipinas.

Al compartir nuestra actuación y nuestro taller, reflejo de nuestra situación en Filipinas, dimos al resto de participantes en el congreso de IDEA la oportunidad de conocer nuestra forma de trabajar en Filipinas. Recibimos la opinión de algunos participantes que se habían sorprendido al recordar que el propósito del teatro no es sólo la expresión o el servir como laboratorio, sino que el teatro es además una herramienta para el discurso y la transformación social. Fue la premisa fundamental de *PETA*, que definía el teatro como una necesidad para el desarrollo cultural y de la identidad, y nuestra misión de utilizar las artes escénicas a través de nuestros talleres y obras reivindicativas lo que despertó el interés de Lucía Miranda y de todo el grupo de *Cross Border Project* por entablar una relación con nosotros más allá del congreso de IDEA.

Dos años después, con ayuda del programa *E-motive*, se creó un espacio para el intercambio entre Filipinas y España. Aparte de los *cross borders*, otros grupos como *InteRed*, *Proyecto Kieu* y *La Mancha* también mostraron interés por *PETA*. La primera parte del intercambio consistía en que el grupo español visitara Filipinas para conocer *PETA*. Yo fui designado como enlace para esta primera parte, encargándome de coordinar y colaborar en la creación de un programa para optimizar la experiencia *PETA* para el grupo de España.

Como el grupo español visitó Filipinas en verano, no había representaciones que pudieran ver. Pero por otra parte el verano era el momento de máxima actividad en el programa escolar de *PETA*, con un montón de talleres que nuestros invitados sí pudieron observar y experimentar. La primera actividad programada para cuando llegaran era llevarles a conocer el *PETA* Theater Center, el sueño de la organización que finalmente se había hecho realidad en 2005. *PETA* es la única organización teatral de Filipinas que tiene su propio edificio, con su biblioteca, despachos, estudios y un teatro de estilo caja negra. Fue precisamente en ahí donde compartimos con el grupo español una muestra de nuestra historia, actuaciones, estructura organizativa y metodología. Pero una visita guiada de nuestra sede no era suficiente; debíamos ir un paso más allá. Debíamos llevarles a algún lugar donde vieran a *PETA* en acción, con la gente para la que realmente trabaja la organización.

Fue en Palo, Leyte, donde percibieron realmente el espíritu de lo que hace *PETA*. *Lingap Sining: Nurturing hearts through the arts* es un programa de resistencia y reducción del riesgo en catástrofes gestionado por la propia comunidad para los supervivientes del tifón Haiyan/Yolanda del pasado 2013. El grupo español llegó a Leyte justo a tiempo de visitar un campamento artístico diseñado para ofrecer a los jóvenes de Leyte una intervención psicosocial utilizando la metodología de *PETA*. Se dividió al grupo español en diferentes equipos y a cada uno de ellos se le asignó uno de los profesores-artistas que se ocupaban de jóvenes de distintas localidades.

> De algún modo, la experiencia del grupo con el programa *Lingap Sining* dio una mayor profundidad al intercambio artístico, al sentir sus miembros que compartían con *PETA* su organización, posibilidades y una fe mutua.

Lucía Miranda y el resto de los integrantes del grupo fueron conscientes de la visión que comparten *PETA* y los demás colectivos participantes. Yo mismo, como mero observador, sentí esa misma energía positiva de convergencia entre los grupos. Todos sentían que no estaban solos, se sentían reafirmados en su deseo de generar un cambio a través de las artes escénicas, a nivel de su propio grupo, de su comunidad o de sus respectivos países. Este intercambio cultural nos dio la oportunidad de unirnos y combinar esfuerzos para lograr un impacto en la creación de proyectos eficaces a través de nuestra pasión por crear.

Ahora que se acerca el 50 aniversario de su fundación, el constante esfuerzo de *PETA* por propiciar el cambio a través de las artes, dando autonomía a cada individuo con el fin de dar esperanza a todo el país y a su pueblo, ha logrado su reconocimiento tanto a nivel local como internacional. En concreto, este intercambio con Cross Border, *Proyecto Kieu*, *InteRed* y *La Mancha*, ha servido para reafirmar la misión de *PETA* y la de cada uno de los grupos españoles.

> Ahora que les toca a los representantes de *PETA* visitar España, los integrantes del grupo filipino están entusiasmados ante la oportunidad de conocer mejor el trabajo e iniciativas de las organizaciones españolas. Este intercambio continuará creciendo y ampliándose para seguir fomentando el uso de las artes escénicas en beneficio de la sociedad.

EL DESEMBARCO FILIPINO. ENCUENTRO *E-MOTIVE* EN ESPAÑA (AGOSTO 2015)

María Díaz Durillo
(gestora de proyectos de *Proyecto Kieu* y formadora de *Jugar y Actuar*).

Para una pequeña organización de La Sagra, Toledo, que trabaja en el desarrollo local de su comarca, el viaje a Filipinas y la acogida de los filipinos en España ha supuesto una colosal inspiración. Al conocer esta experiencia nos hemos dado cuenta de que no estamos solos. Somos pequeños, es cierto, como también lo es el que nuestro trabajo pequeño adquiera dimensiones impensadas, de transformación global, cuando se une con el que hacen el resto de personas y entidades del colectivo mundial al que pertenecemos y con el que colaboramos en la transformación de nuestras localidades. Sentirnos parte, arropados y acompañados en nuestra labor *glocal* suscita una explosión de alegría y color en nuestra capacidad de motivación, esfuerzo y tesón.

Después de la experiencia filipina, los integrantes de la delegación española de este encuentro *E-motive* retomamos conmovidos nuestro trabajo habitual en nuestros respectivos emplazamientos en España. Los miembros de la compañía *The Cross Border Project* comenzaron los ensayos de lo que será su próxima producción (*Nora,* 1959) que se estrenará el próximo mes de noviembre de 2015 en Madrid; los integrantes de *Proyecto Kieu* retomamos nuestro trabajo de dinamización del territorio de La Sagra con diferentes proyectos dirigidos a la juventud; los compañeros de *InteRed* continuaron con sus labores diarias de educación y cooperación para el desarrollo y los compañeros de *la Ludopedagogía* siguieron desde Zaragoza buscando y creando espacios de juego y educación en España.

El encuentro «de vuelta» se celebraría en agosto y, visto desde marzo, aún quedaba lejos. Las líneas principales desde las que trabajaríamos las habíamos decidido ya en Manila: debido a nuestras características (cuatro organizaciones con valores y metodologías comunes aunque perfiles muy diferentes) necesitaríamos trabajar coordinadamente para que la visita de *PETA* a España no fuera solamente una sucesión de actividades deslavazadas, queríamos darle a la visita cierta coherencia interna. Debido a los diferentes tamaños de las organizaciones y grados de sistematización de nuestros procesos y metodologías, tenemos mucho que aprender unas de otras. Tampoco queríamos dejar pasar la oportunidad de esta visita para reforzar nuestros lazos y red aquí, en España, entre nosotras.

Con estas reflexiones se juntaba el intenso deseo de poder compartir con otros colectivos sociales y teatrales en España, el transformador descubrimiento que habíamos realizado acercándonos a la metodología de *PETA* y sus casi 50 años de experiencia y trabajo con diferentes públicos y comunidades. Desde estas variables decidimos que cuando *PETA* visitase España, en agosto 2015, haríamos un encuentro de 4 o 5 días en el que poder enseñar nuestro trabajo, el de cada una de las entidades (para que *PETA* nos viese en acción) y también dar el espacio a *PETA* para que mostrase su metodología a la comunidad de profesionales relacionados con el teatro, la educación y el trabajo comunitario que operan en España.

Teniendo en cuenta nuestro propio contexto socio-económico y las vivencias recientes de Filipinas, decidimos que el tema del encuentro sería «el cambio» y desde estas ideas tomó forma la *Fabrica de Cambios. Encuentro de teatro, educación y comunidad* que se celebraría del 5 al 10 de agosto de 2015 en Medina de Rioseco, Valladolid.

En el encuentro participaron 15 personas de las entidades organizadoras (*Proyecto Kieu, InteRed, The Cross Border Project* y *La Mancha*) y 3 artistas-educadores de *PETA*. En total 18 coordinadores-facilitadores, a quienes se unieron 32 participantes de ambos sexos de toda España y parte de Europa y América Latina todos ellos profesionales en activo del teatro, la educación y el trabajo comunitario.

La rápida y enorme acogida que el encuentro ha tenido entre los participantes (las plazas previstas se agotaron en dos semanas y, a pesar de que se aumentó su número, hubo personas interesadas que no pudieron participar) nos ha mostrado la necesidad de relacionarse que tiene este colectivo de profesionales dedicados a la transformación social, la educación y el arte en nuestro país. Esta área de trabajo es todavía muy nueva y desconocida en España y por eso las personas que dedican su esfuerzo y alegría a esta labor precisan sentirse parte de un grupo de referencia con el que crecer y seguir construyendo su quehacer diario. Buscan tener entre sus contactos personas a las que poder llamar para consultar dudas o compartir logros y dificultades. El hecho de reconocerse como parte de un colectivo, ponerse caras, crear red y compartir experiencias ha sido uno de los grandes motores del encuentro que ha facilitado la comunicación, la convivencia y la motivación entre todos los presentes. Las metodologías lúdicas y teatrales han sido la herramienta perfecta para permitir el encuentro entre personas, al mismo tiempo que suponían los contenidos de las formaciones previstas en el programa.

En la «Fábrica de Cambios» también tuvo cabida la población local que participó tanto de los talleres, como de la muestra final y otras actividades incluidas en el programa. En total los participantes, los vecinos y los organizadores han podido disfrutar de una experiencia de 50 horas de juego y teatro repartidas en diferentes talleres y espacios de educación no reglada, que nos han permitido sumergirnos en los mundos paralelos y mágicos de la imaginación, la niñez, el descubrimiento, los cuentos y la creatividad… todo con los objetivos de conocernos mejor y crear comunidades más conscientes y transformadoras.

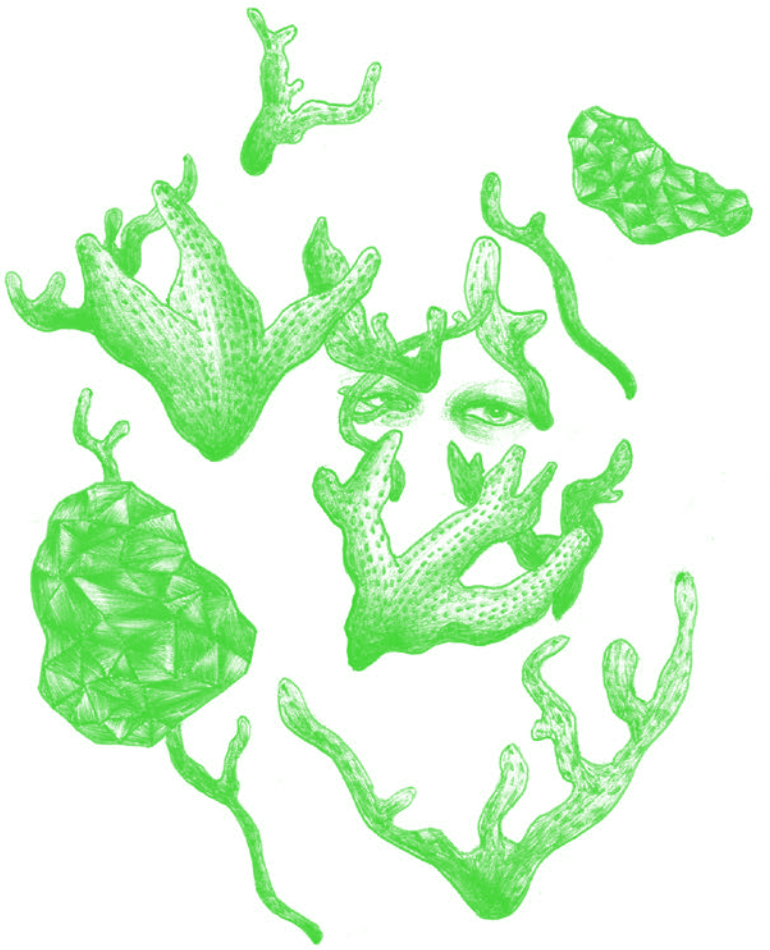
La visita de *PETA* Theater había comenzado por todo lo alto con el encuentro en Medina de Rioseco y después continuó intensamente en las diferentes sedes de las entidades organizadoras en España. En Madrid *The Cross Border Project* abrió para la compañía filipina las puertas de su sala de ensayo donde está gestándose *Nora, 1959.* Los integrantes de *PETA* pudieron así entender mejor cómo la compañía teatral utiliza técnicas de teatro documental para acercarse a la vida de una mujer de la postguerra española, reflejo de la Nora de *Casa de Muñecas* de Ibsen, desde la que *Cross Border* establece uno de sus puntos de partida para esta creación.

También en Madrid se realizó un encuentro con la responsable de los proyectos de cooperación internacional con Filipinas de la ONGD *InteRed* que sirvió para que *PETA* e *InteRed* conocieran en profundidad los proyectos de desarrollo humano que ambas implementan en territorio filipino.

Unos días más tarde *PETA* Theater, de nuevo acompañados por *La Mancha*, visitaron Numancia de La Sagra, Toledo, para encontrarse allí con los jóvenes implicados en las actividades de *Proyecto Kieu*. Juntos intercambiaron experiencias de trabajo de juventud y participación en los diferentes países: los objetivos, dificultades y logros para cada una de las entidades presentes en sus trabajos locales y sus conexiones a pesar de la distancia geográfica. Todo el pueblo de Numancia de La Sagra, no solo los jóvenes, estuvo presente en la visita puesto que la siguiente mañana se realizó un taller abierto que permitió a *PETA* y *La Mancha* compartir sus metodologías con diferentes vecinos y vecinas que participan a su vez de asociaciones y colectivos teatrales y sociales en el pueblo. Y juntos jugamos y reforzamos nuestras relaciones humanas y tejido social, que es el común denominador de las diferentes prácticas que este encuentro *E-motive* ha puesto en común.

La visita de *PETA* Theater a España ha terminado con un fin de semana de convivencia y evaluación en el que han participado los 18 coordinadores-facilitadores de toda esta experiencia. La evaluación y reflexiones llevaron a las conclusiones del éxito de la visita, también de la necesidad de seguir mejorando y ajustando métodos de trabajo, decisiones conjuntas. Lo que aunó a las diferentes entidades participantes y que, durante la evaluación, ha sido el punto más destacado, es la voluntad y necesidad unánimes de seguir trabajando y aprendiendo juntos aunque estemos cada uno en nuestros lugares de origen; también el deseo de seguir creando los tiempos y espacios para compartir lo avanzado por cada uno y desde ahí sentir que cada día trabajamos en lo local, al tiempo que los compañeros y compañeras también lo hacen con el objetivo común de generar los cambios globales necesarios para una vida mejor de todas las personas y del planeta..

Ninguna experiencia puede sustituir al encuentro humano, respetuoso, atento y profundo. No hay nada tan transformador ni enriquecedor, como juntar personas con intereses y valores comunes; esto ha sido a grandes rasgos y en diferentes etapas los viajes «de ida» y «de vuelta» del encuentro *E-motive* entre Filipinas y España. Un espacio-tiempo colectivo, amasado con los ingredientes de la creatividad y la experiencia del trabajo con grupos de personas; condimentado con respeto y ganas intensas de seguir aprendiendo y cocinado por el fuego de las inspiraciones y pasiones que el trabajo compartido nos despierta. ¡La mesa está servida! El almuerzo resultante ha sido al tiempo nutritivo y delicioso y todos tenemos ganas de repetir.



JUNE POTICAR DALISAY

June Poticar Dalisay is President of Artemis Art Restoration Services, Inc. A Fine Arts graduate of the University of the Philippines, she also serves as Vice President of the Erehwon Arts Foundation, and has been an active member of other artistic and women's organizations. She is now training younger Filipino conservators who can continue her work when she retires. She is married to the writer Jose Dalisay.

Traducción en la página 183.

A FRUITFUL APPRENTICE WITH SPANISH CONSERVATORS

In 1999, the *Agencia Española de Cooperación Internacional* (Spanish Agency for International Cooperation), the National Museum of the Philippines, and the National Commission for Culture and the Arts organized an intensive training program in art restoration and conservation. I was a watercolor painter and a graphic designer at that time, but I was looking to expand my professional horizons, and I applied to join this program, to which I was fortunately accepted.

It was a life-changing experience—not just for me, but also for many other Filipinos who found new careers in art restoration and conservation, thanks to the capable and patient tutelage of our Spanish instructors, who also became our friends. Since then, I have had the privilege of restoring works by some of the Philippines' foremost artists—from Juan Luna and Fernando Amorsolo to Fernando Zobel and Vicente Manansala, among others—and I now lead my own restoration company, all because of that initial apprenticeship with our Spanish mentors. Our professional relationship blossomed into a personal friendship that allowed us to understand each other as Filipinos and as Spaniards, with all our quirks and mysteries, but also with all the commonalities we shared.





Our classes were held at the National Museum of the Philippines. Aside from lectures, there were practical applications and field trips to different institutions. It was during the field trips that we were able to get to know our Spanish teachers better.

Around 20 individuals from different government institutions around the country participated in the program. Everyone was excited to see the Spanish teachers. We were surprised when they came in through the tall wide doors of the high-ceilinged room. They were young and pretty! The men were giggling and talking in low voices and we women had to hush them up and remind them to keep quiet. I guess they were mesmerized by the statuesque Señorita Patricia Murillo and charming Señorita Cristina Bartolomé.

The lectures were long but we learned many things, despite the inevitable language barriers. Some of the participants could understand Spanish, and they would supply the equivalent word in English when the two young teachers needed help to express an idea. So we not only learned conservation principles but we also began to remember the simple Spanish we had been taught in college.



The program was composed of several short courses, such as the history of art, properties of materials and how they react to changes in environment, factors of deterioration, and conservation principles, among others. We had outings that strengthened the bonds between us students and teachers. On a trip to Baguio, we visited the local museums to view the ethnographic items that were made by the tribal people of the Cordillera. Our teacher Gracia Prado fell in love with the woven fabrics, woodcarvings, antique beads, and heirloom necklaces fashioned by the local tribes. Gracia was a young, pretty, and bright teacher, who handled the course on conservation and restoration of polychrome wooden sculpture. On the other hand, Cristina and Patricia were amazed by Manila's nightlife. Sometimes we went out to savor the lights, sounds, and Filipino cuisine in Malate, a place not far from their hotel. We introduced them to *chicharon*, the crispy pork skin, and Pinoy barbecue.

The first half of the program focused on providing the participants with the necessary foundation in conservation, before introducing us to the more difficult and complicated course that involved the use of chemicals and complicated invasive procedures. These procedures meant direct physical handling of damaged artworks. I was very eager to flex my muscles, and to challenge myself in this more interesting part of the program.



The second half of the program was an advanced course in the restoration of easel paintings. This involved learning the proper preparation of canvas, starting from washing, ironing and stretching on a properly constructed wooden stretcher, priming the surface with organic glue, and the application of *gesso*. Each participant was required to prepare a canvas, paint an image on it, and later, inflict some damage on the painted canvas. Some of us made pretty artworks and we did not want to tear or punch holes on our work ! Patricia and Cristina were furious with us and were muttering in Spanish and at the same time laughing because we refused and were afraid to even make small scratches on our work. We eventually mustered the necessary courage and with eyes closed inflicted physical damage on the canvas. I created a tear on mine because I wanted to learn how to address such a major concern.

There were difficult procedures that tested our patience, and mending a tear was one. In my case, Cristina required me to lay and glue threads of the same material as my canvas. Each thread followed the horizontal weave of the canvas cloth. I had to use a pair of tweezers to pick up the thin threads and arrange them in a straight parallel position over the tear. She was very patient and meticulous, and made sure that we were thinking and behaving like real conservators. She would go around and check our work and point out our mistakes and when we could not follow, she would revert to Spanish, and we would all laugh.

My favorite part of the course, which I thought was easy, was retouching. I had some advantage over the others since I studied fine arts and was a practicing watercolorist. The exercise in retouching involved tearing a hole on a colored page or picture from a magazine. A piece of white paper was attached under the hole and retouching proceeded by applying short vertical strokes on the white area using watercolor, a technique called *tratteggio*. Amy, a close buddy and a graduate of chemical engineering, had a bit of difficulty like the others, but eventually she managed to show something acceptable using the technique.

Filipinos can be impatient at times. Every once in a while, we would ask our teachers when they would teach us the formulas for cleaning and removing old and darkened varnish. They would tell us repeatedly to wait and we would continue to pester them with the question, "When?" Sometimes it irritated them. Later, I would realize the wisdom in waiting and learning.

Restoring an artwork is not simply repairing physical damage seen on the surface of a painting. A restorer must develop a critical and scientific mind and most of all an understanding of what the original intentions were of the artist. Every artwork is unique and carries in it a valuable piece of history. A restorer must respect the artwork and even love it the way the owner loved it.

The philosophy I learned and have observed as a restorer is that every artwork, whether big or small, must be given importance and respect. Our Spanish teachers emphasized the importance of understanding a painting through thorough analysis of the cloth or canvas, the construction of the wooden auxiliary frame on which the painting is stretched, and the condition of the varnish, paint layer, and decorative frame. Tests are conducted to determine the solubility of all colors. A solubility test is conducted to determine correct procedures in consolidating and strengthening the paint layer. A small piece of cotton wrapped around a bamboo skewer is dipped in different solutions and chemicals. A small area (usually in corners or edges) is tested using small circular motion. The tip of the cotton is checked to see whether the paint is soluble and sticks to the cotton. All of these tests are recorded to serve as guides in cleaning and consolidating the cracked or blistered surface.

Every pertinent detail is recorded and photographed. An intervention plan is designed based on the condition of the painting. Materials and tools are chosen and assembled and prepared before actual restoration commences.

The time came when we were finally given the most coveted secret of all, the formulas for mixing chemicals! Everyone was excited and eager to write every word that came out of our teacher's mouth. Actually, we were quiet and were focused on the subject matter. We were given a list of safe and most toxic chemicals and solutions that may be used according to the condition of a painting. I still keep my notes and the list and when I bring them out, I am transported to that time when I was an eager student, listening intently and writing down every word that my Spanish teachers uttered.



I established my own art conservation company, the Artemis Art Restoration Services, Inc., in 1999 and have expanded my practice to include the inventory of big private collections. My team of eight conservators continues to work with me and they contribute immensely to the successful completion of various projects, such as the restoration of four murals of Jaime de Guzman for the Cultural Center of the Philippines, a job we completed in just four weeks.



My practice of restoration has led me to certain discoveries and I now use non-toxic ingredients to remove stubborn and deeply ingrained dirt and old discolored and hard-to-remove varnish. I have discovered new sources of local conservation materials, which have lowered the cost of restoration. I have also developed my own techniques in closing and flattening cracks, softening and correcting dents, and patching tears and holes. I will continue to hone my skills and discover new techniques to improve my work to better serve not only my clients but also to contribute to the preservation of Philippine art and culture—all thanks to the generous mentorship of our Spanish teachers.

LISANDRO E. CLAUDIO

Lisandro Claudio is a Program-Specific Researcher at the Center for Southeast Asian Studies, Kyoto University. He is also Assistant Professor at the Department of Political Science, Ateneo de Manila University. He is the editor of the arts and letters magazine, *The Manila Review* (www.themanilareview.com).

Traducción en la página 185.

POLEMICS, PUBLISHING, AND THE FILIPINO ESSAY

Nationalist social scientists often caricature "Filipino culture" (as though one could homogenize such an entity) as having a penchant for "smooth interpersonal relations." The implication is that Filipinos are conflict-averse, preferring double-speak and euphemism instead of transparent, adversarial, and even controversial discourse. A history of the Filipino essay, as found in newspapers and magazines, however, easily belies this view. The democratic tradition in the Philippines is deep. And because of this, its intellectual history is one of great polemics and debates.

Polemics were evident early on in the bi-weekly newspaper *La Solidaridad* (1889-95) published by liberal, reform-minded Filipinos in Spain. The paper became the backbone of the so-called "Propaganda Movement", which lobbied for Filipino representation in the Spanish Cortes and produced articles from the leading Filipino *ilustrados* of the era: from national hero Jose Rizal to the deliciously anti-clerical Marcelo H. del Pilar. These authors were inspired by various ideologies and emerging fields of knowledge in Spain and Europe at the time: from liberalism, to anarchism, Masonry, and academic disciplines like ethnology and folklore studies. It was the consciousness raised by these *ilustrados* that served as the intellectual ferment that would prepare the ground for the Philippine Revolution of 1896.

Ilustrado nationalism, however, was not simply confined to Filipinos writing and publishing abroad. The same crusading nationalism, which exposed the abuses of Spanish civil and religious authority, took root in *Filipinas*. In 1889, the eccentric polymath Isabelo delos Reyes founded *El Ilocano*, which was the first newspaper published in a Philippine vernacular (in this respect, it was the progenitor of the popular Tagalog weekly *Liwayway*. "Don Belong" eventually made his way to Manila, where his nationalist journalism irked the Spanish authorities. In 1897, he was arrested and eventually jailed in Madrid.

The American occupation from 1902 onwards could not suppress the anti-colonial nationalism of the period. The newspaper *El Renacimiento* published the editorial *"Aves de Rapiña"*, which alluded to corruption in the American government, leading to a successful libel case against the paper. Despite the continued vibrancy of Spanish-language newspapers in the early 20th century, however, it was clear Philippine intellectual life was shifting to a new linguistic and literary universe.

The most crucial change to occur during the American occupation was the shift to the English language. The American occupiers sent not only soldiers to the Philippines, but also teachers, who taught Filipinos about the new colonizer's culture, customs, and language. As the country's intellectual and political discourse began to transition to a new language, so did the country's publications. Filipinos quickly learned English through a new public educational system. The colonial government also funded the education of talented Filipinos, who were to obtain tertiary and advanced degrees in the United States. These so-called pensionados were envisioned to become the backbone of the country's intellectual life.

One such pensionado was the educator Camilo Osias, who would become the first Filipino to write textbooks for the educational system. In the 1910s and 1920s, Osias published a series of English-language readers for basic education, which introduced Filipino students to world literature and local folktales and mythology. These readers included selections as diverse as excerpts from *Don Quijote*, essays by Rabindranath Tagore, speeches of George Washington, and myths from Mindanao. This cultural eclecticism was a defining characteristic of many early twentieth century essay writers in English. But this was not only a function of their new American education. The writers of the early twentieth century were mostly still fluent in Spanish, even as they engaged English texts. This was a period when Filipinos looked outward, while simultaneously defining their inside.

English language writing was a state-building project. The Philippine Commonwealth (1935-41), which was the transitional government from American rule to an independent Philippines, heavily promoted English-language essays and literature. In 1940, for instance, President Manuel L. Quezon launched the Commonwealth Literary Awards. The award for essay writing was given to the young Salvador P. Lopez, for his essay collection *Literature and Society*, which advocated literature that was responsive to national and social problems.

Much of the critical work in this period was published through weekly magazines. The weekly was an ideal venue for the public intellectual: A weekly was topical, but it did not rely on straight reportage. Features and news reports were thus longer and, in the hands of stylistic masters like Nick Joaquin, they could be creative. The pages of weeklies did not just feature items on politics; they also had short stories, poetry, and in certain cases, cartoons. They were broad canvasses for national life.

The first major weekly was the *Philippines Free Press*, founded in 1907 by the Scotsman R. McCulloch Dick and eventually passed on to Filipino journalist Teodoro M. Locsin, Sr. *The Free Press* would become the paper of record for most of the 20th century, and it was in its pages that the best writers of the time cut their teeth. Apart from Joaquin, who wrote under the nom-de-plume Quijano de Manila, *The Free Press* published essays and stories from the likes of Kerima Polotan, Gregorio Brillantes, Jose Lacaba, and Resil Mojares. In its pages, for instance, Lacaba documented the student unrest in the first quarter of 1970, now known as the First Quarter Storm.

Alongside the *Free Press* was the *Graphic*, founded by Ramon Roces in 1927. It covered similar topics and also attracted the luminaries of Philippine arts and letters. It was in the *Graphic* that pioneering poet N.V.M. Gonzalez published his first poem in 1934. It was also the *Graphic* that launched a revolution in Philippine history-writing when it published nationalist historian Renato Constantino's "The Mis-education of the Filipino" in 1966, which criticized American-centric histories of the Philippines.

Complementing these weeklies were semi-academic arts and letters journals that addressed a learned but general readership. In 1966, novelist and journalist F. Sionil Jose founded the magazine *Solidarity*, after receiving a generous grant from the Congress of Cultural Freedom (CCF). Like other CFF-funded publications across the globe (i.e., Stephen Spender's *Encounter* in the United Kingdom), *Solidarity* was broadly liberal and anti-authoritarian. The publication featured works from prominent political figures like Carlos P. Romulo and Benigno Aquino Jr. and even Indonesian newspaperman and novelist Mochtar Lubis. Similar to *Solidarity* was the Jesuit *Philippine Studies*, established in the Ateneo de Manila University in 1953, which also straddled the line between academic scholarship and popular writing.

The period of vibrant, postwar publishing ended during the dark years of martial law and the Marcos dictatorship. Along with weeklies like the *Graphic* and *Free Press*, the Marcos government shut down newspapers like *The Manila Times*, *The Manila Bulletin*, and *The Manila Chronicle* when it declared martial law in 1972. As the dictatorship took hold of the press, very few maintained their credibility. At one point, the only newspaper publishing viewpoints critical of the Marcos regime was *The Philippine Collegian*, the school newspaper of the University of the Philippines.

During the latter years of the Marcos regime, especially after the assassination of opposition senator Benigno Aquino Jr. in 1983, critical voices began once again to reassert themselves. In 1985, writers once associated with the *Free Press* and the *Graphic* revived the weekly tradition by founding the *National Midweek*. This was also the time of the so-called "mosquito press"—illegal newspapers with anonymous authors, detailing the protest movement against the dictatorship. Many of the mosquito press's writers would converge around the weekly *Mr. & Ms.*, which began as an innocuous home and garden publication founded by Eugenia Apostol in 1983. Despite its origins, however, it slowly became the most important outlet of the anti-Marcos opposition. In 1986, after the fall of the dictatorship, many of the movers behind *Mr. & Ms.* became part of the *Philippine Daily Inquirer*, the country's present-day paper of record.

Freedom of the press was restored after the fall of the dictator in 1986, and writers have been nominally free ever since. And yet some of the vibrancy of the mid-20th century has been lost. For one, the Philippine weekly is practically dead, with the collapse of the *Free Press* in 2010 and the growing anemia of the *Graphic*. As for daily newspapers, the *Inquirer* is slowly becoming a gerontocracy of baby-boomers, who refuse to make way for a new generation of writers. Despite this, the critical, polemical tradition of Philippine publishing lives on. Some of the freshest voices can be found in online news sites or in the ever growing list of glossy, monthly magazines. With the increased professionalization of academe, we are also seeing an increase in Philippine scholarly journals, which hopefully will not confine themselves to being the echo chamber of academe.

The Philippine essay, of course, will live on, as Filipinos continue to debate issues relevant to their democracy. What kind of publications will be sustained, however, remains an open question.

SALLY GUTIÉRREZ

Sally Gutiérrez es una artista visual cuyo trabajo se sitúa en un campo híbrido entre arte contemporáneo, ensayo visual y documental. Tras finalizar sus estudios de Bellas Artes en la *Universidad Complutense de Madrid* vivió en Berlín y en Nueva York, donde curso un Máster en Estudios Mediáticos en la *New School University* y participó en el *International Study Programme* del Museo Whitney. Desde su regreso a Madrid ha pasado estancias en Filipinas y en Sudáfrica, donde ha realizado varios proyectos. Sally Gutiérrez ha expuesto su obra extensamente en museos y galerías nacionales e internacionales. Es integrante del grupo de investigación DKA «*Decolonizando el Pensamiento y la Estética*», así como de «Península», basado en el Museo Reina Sofía, y forma parte del colectivo artístico Declinación Magnética. Actualmente imparte clases de Arte contemporáneo en la Universidad Europea de Madrid y se encuentra trabajando en un largometraje documental titulado *Ta acordaba tu el Filipinas,* (¿Te acuerdas de Filipinas? En idioma chabacano) sobre el legado de la lengua en la colonización española en Filipinas.

JUAN GUARDIOLA

Juan Guardiola es licenciado en Historia del Arte por la *Universidad Autónoma de Madrid* y realizó sus estudios de doctorado en Arte Contemporáneo en la *Universidad Complutense de Madrid*; recibió una beca de la Escuela de Arte de la Universidad de California en Los Ángeles y otra del Museo Guggenheim de Nueva York-Bilbao. Es escritor de arte y colabora en diversos medios, también ha trabajado de comisario independiente de exposiciones de arte contemporáneo y programas de cine y videocreación. Ha sido conservador del Departamento de Exposiciones Temporales y Publicaciones del museo ARTIUM (Vitoria-Gasteiz) y conservador jefe del MACBA (Barcelona). Ha participado en numerosos libros y publicaciones, entre los cuales cabe destacar los relacionados con Filipinas: *Filipiniana* (Casa Asia, 2006), *El imaginario colonial: Fotografía en Filipinas durante el periodo español,* 1860-1898 (Seacex, 2006), *Filipinas. Arte, identidad y discurso poscolonial* (Seacex, 2008) y *Cinema Filipinas* (Cines del Sur, 2010).

Translation on page 188.

¿TE ACUERDAS DE FILIPINAS?

UNA CONVERSACIÓN ENTRE SALLY GUTIÉRREZ Y JUAN GUARDIOLA

La colaboración profesional entre la artista visual Sally Gutiérrez y el historiador Juan Guardiola comienza en 2005 con la exposición *Filipiniana*, a la que siguieron otros proyectos relativos a Filipinas. Desde 2013, ambos forman parte del colectivo artístico *Declinación Magnética*, compuesto por artistas, comisarios y productores culturales. Durante estos años, su relación ha sido afectiva, transversal y subversiva respecto a los roles supuestamente asignados al artista y al crítico de arte.

JUAN: *Ta acorda ba tu el Filipinas*? es, por ahora, el título de trabajo en idioma chabacano de tu último ensayo fílmico, un largometraje sobre el legado de la lengua castellana en Filipinas desde una perspectiva decolonial. Pero ¿qué sabías tú sobre Filipinas antes de tu primer viaje al país?

SALLY: Obviamente conocía el pasado colonial que une a España y Filipinas. Me emocionaron las noticias sobre la revolución de EDSA, y había oído hablar de los zapatos de Imelda, las siete mil islas filipinas, etcétera, pero no conocía el país en profundidad.

JG: En el año 2005 recibiste la beca Ruy de Clavijo, otorgada por Casa Asia. Yo también recibí la misma beca; en mi caso recuerdo que planteaba una investigación que poco se parecía al proyecto que luego desarrollé. En tu caso ¿fue igual?

SG: El primer viaje a Filipinas fue impactante; pero más allá de las primeras impresiones, quería observar, escuchar y conocer el trabajo de activistas, artistas e intelectuales, que es lo que suelo hacer.



JG: Imagino que el material de trabajo recogido fue ingente, pero recuerdo que tus primeros trabajos sobre el Filipinas fueron unas instalaciones de vídeo tituladas *Listen* y *Fair Bags and Slippers* que mostraste en la exposición *Filipiniana*, en el Centro Cultural Conde Duque en Madrid en 2006.

SG: *Filipiniana* fue una exposición fundamental; era la primera vez que se abordaba (desde la famosa *Exposición de las Islas Filipinas* en el parque del Retiro de Madrid en 1887), el arte y la cultura del país desde un enfoque contemporáneo y postcolonial. Yo había grabado mucho material para un largometraje documental, pero el metraje era muy heterogéneo y el resultado no habría tenido coherencia, de modo que decidí realizar varias piezas. *Listen* es una serie de entrevistas a activistas y productores culturales filipinos que han tomado la valiente postura de no marcharse de su país a pesar de unas condiciones donde parece que todo te empuja a emigrar, mientras que *Fair Bags and Slippers* es una vídeo-instalación sobre las condiciones de explotación que sufren los trabajadores en las fábricas, así como las alternativas que se están organizando.



JG: Sí, *Filipiniana* fue el primer intento por parte de *Casa Asia* y el Ministerio de Cultura de desarrollar una gran exposición que introdujera en España la realidad cultural y artística de Filipinas posterior al periodo colonial. En realidad, el proyecto fue aún mayor, pues incluía una exposición, un programa de residencias de artistas, un seminario y un ciclo de vídeos. De hecho, en este programa de vídeos se mostró tu tercer trabajo realizado en Filipinas, titulado *Nazareno Negro* (2006); una pieza que muestra tu primer gran impacto cultural.

SG: La procesión del Nazareno Negro me pareció una muestra viva del legado y la hibridación cultural pasada y presente. Era como un cruce de la procesión del Rocío con una película norteamericana de *majorettes* y escenas de la película *Blade Runner*… con un toque filipino inconfundible; los puestos de *halo-halo*, el olor a camote cue, los vendedores de sampaguitas y todo lo que significa la tremenda devoción al Cristo Negro, tallado por un escultor mexicano anónimo y traído desde el virreinato de México en el famoso galeón de Manila.

JG: A este vídeo le siguió otro, titulado *Organ Market* (2006,) y la instalación *Crying Room / Patchworked Dreams* mostrada en la exposición Trauma Interrupted en Manila en 2007. ¿Cómo fue la experiencia de exponer tu trabajo en Filipinas?

SG: La exposición, comisariada por May Datuin, se hizo en el Centro Cultural de Filipinas, un edificio emblemático encargado por Imelda Marcos. A la mayoría del público le impresionó e interesó la instalación, que se adentraba en los procesos de sanación de las niñas y adolescentes víctimas de tráfico y abuso sexual; pero hubo público masculino que se sintió molesto. *Organ Market* lo rodé en Tondo, uno de los poblados chabolistas más grandes de Asia. Judith Butler describe las vidas protegidas por los mecanismos biopolíticos, (que incluyen desde las tecnologías médicas de rejuvenecimiento, el acceso a la asistencia médica básica, hasta la seguridad que otorga vivir en una urbanización vigilada) como «conmemorables», pero fuera de ellas hay miles de millones de personas cuyas vidas no valen nada para el sistema, los «prescindibles». Tondo es un ejemplo de esta realidad; allí colaboré con dos profesoras de bioética, investigadoras del mercado de órganos que tiene allí uno de sus puntos más florecientes. Fui testigo de cómo llegan unos personajes (llamados literalmente *brokers*), como si descendieran de otro planeta brevemente, para comprar órganos de hombres jóvenes y vendérselos, con un margen de ganancia muy desproporcionado, a los habitantes del otro mundo.

JG: Un año después de esta exposición tuve la ocasión de publicar un libro, a modo de manual de textos, titulado *Filipinas: arte, identidad y discurso poscolonial* (2008), el cual incluía en su portada tu vídeo *Listen*, una compilación de entrevistas a intelectuales y activistas culturales, que completaba los contenidos del libro. Siempre he considerado tu trabajo como una investigación en proceso que oscila entre las artes visuales, el documental, el feminismo y la crítica social, pero al mismo tiempo se sitúa en un lugar intermedio entre la teoría y la práctica. Ello es evidente en este vídeo ¿lo crees así?

SG: He leído a autores, poetas y teóricos filipinos muy diversos, desde Rizal a Nick Joaquin Sionil Jose, Fernando Zialcita, Lualhati Bautista, Neferti X. M. Tadiar, Majorie Evasco y un largo etcétera. Efectivamente, mi disciplina artística es una investigación continua y me encantó que las vídeo-entrevistas de *Listen* formaran parte de la cubierta de un libro. También se presentaron en la primera muestra de video-arte filipino en España, que tú comisariaste para Caixaforum en Barcelona.

JG: Desde entonces no has vuelto a producir ninguna obra sobre Filipinas. ¿Se debe a tu participación en el grupo de investigación *Península* y, sobre todo, a la creación del colectivo artístico *Declinación Magnética*?

IN MY DREAMS
I CAN'T GET AWAY

SHE KNEW





SG: Después de unos años trabajando en contextos internacionales quería trabajar localmente, y me centré en la realización del proyecto *Villalba Cuenta* (un documental interactivo realizado con mi hermana Gabriela). El colectivo *Declinación Magnética* surgió en el contexto de un grupo de investigación entre Matadero Madrid y Goldsmiths University. Nuestro primer proyecto, *Margen de Error,* es una vídeo instalación que deconstruye el relato «oficial» de la colonización de América que se ofrece en la educación secundaria en España. *Les aliments refusés, o una historia política de los superfoods* (con Baba au Rhum) es una acción que incluye una narración y una degustación crítica de alimentos americanos hoy considerados *«superfoods».*

JG: Estas líneas de trabajo en torno a la crítica postcolonial y la teoría decolonial que ha desarrollado el grupo, hacen que la historia y actualidad de Filipinas se presente como un contexto propicio para un trabajo de producción cultural del colectivo. De hecho, existe una invitación por parte de Patrick Flores, director del Vargas Museum de la Universidad de Filipinas (UP) para mostrar *Margen de Error y Les aliments refusés* en Manila.

SG: Nos apetece mucho trabajar con Patrick haciendo una versión para Filipinas de *Les aliments Refusés,* una acción que también tuvo muy buen recepción y en la que nos parece relevante incluir el contexto filipino. Pero la cuestión de la financiación es complicada.

JG: En efecto, la falta de financiación de las instituciones públicas dedicadas a la cultura es una realidad, por ello es tan importante la labor de cooperación cultural desarrollada desde nuestro país, en donde el papel de la Embajada de España en Filipinas es clave. De hecho, tu actual largometraje *¿Te acuerdas de Filipinas?* se encuentra en fase de postproducción gracias a la beca de la fundación BBVA, pero para otros proyectos que surgen de esta investigación aún estás buscando financiación.

SG: *Ta acorda ba tu el Filipinas*? plantea una conversación fílmica entre Filipinas y España acerca de las huellas y los fantasmas de la globalización pasada y presente pero, como te comentaba antes, cada investigación te lleva a otro lugar. En relación con el pasado colonial y al presente post/decolonial, en la actualidad estoy interesada en las negociaciones que se están efectuando alrededor del *Bangsamoro Basic Law* (Ley Fundamental de los Bangsamoro)

JG: Tu trabajo sobre Filipinas ha sido ingente, generoso, desinteresado y apasionado, además de una gran riqueza artística y material. Todo un homenaje a las relaciones hispano-filipinas. Acabamos esta entrevista con una pregunta en chabacano, el idioma que has explorado en tus viajes a Mindanao y especialmente a Zamboanga, a ver si los lectores, tanto españoles como filipinos, lo entienden: *Quien ta escribi diaton historia y quien ta relata diaton historia?*

ROLANDO B. TOLENTINO

Rolando B. Tolentino is Dean of the University of the Philippines College of Mass Communication and faculty member of the UP Film Institute. He has taught at Osaka University and the National University of Singapore. He is author of *National/ Transnational: Subject Formation and Media in and on the Philippines* (2001), as well as editor of *Geopolitics of the Visible: Essays on Philippine Film Cultures* (2002) and of *"Vaginal Economy: Cinema and Sexuality in the Post-Marcos Post-Brocka Philippines"*, a special issue of positions: *asia critique* (2011). He is a member of the *Manunuri ng Pelikulang Pilipino* (Filipino Film Critics Group) and Congress of Teachers and Educators for Nationalism and Democracy (CONTEND-UP).

Traducción en la página 190.

LINKING PHILIPPINE AND SPANISH CINEMAS

According to Nick Deocampo, "Cinema [in the Philippines] was introduced by the Spaniards during the last two years of their regime (1897-98)." [1] After more than a hundred years of development, there is little that links Philippine and Spanish cinemas. Philippine cinema had stock mestizo-looking characters to depict the skin color of leading stars and icons of the times. Often linked to the color and physiognomy of saints and figures of Catholic divinity, whiteness became the norm of beauty, especially as involved in spectacles such as movies and politics. Whiteness, too, connoted the virtues of goodness and greatness. It was only the brown-skinned and petite Nora Aunor's breakthrough in show business in the 1970s that successfully challenged the landscape of whiteness in Philippine movies.

Strangely enough, the historical experience with the variant of whiteness from Spanish colonialism also provided the skin color preference for representation of villains: Etang Ditcher, Eddie Garcia, Subas Herrero, and Celia Rodriguez, among others. They acted in historically- set movies, as friars in Spanish colonial times, or as landlords or politicians in the post-Spanish era. Villains in Philippine cinema often heap abuse on and torment the lead stars, and have also attained iconic status for their excessive portrayal of the way to make life miserable for the stars.

While high literature, such as the writings of Nick Joaquin, National Artist for Literature, espoused a vision that celebrated Philippine culture under Spain, popular discourse, such as film, expressed the common sentiment towards Spanish rule and its legacy: elitist, feudal, anti-modern, and abusive. By the 1960s, and with the Filipinization movement sweeping society, the Spanish-language legacy was challenged. Spanish was removed by the 1973 Constitution as one of the country's official languages.

In terms of film style, it is *camp* that has a similar wellspring of creative energies in Philippine and Spanish cinemas. *Camp* refers to excess in the construction of the artifice, such as film and other artistic productions, that is able to comment on the politics of its own being and deconstruction. Not once have I heard Filipino cineastes claiming that even before Pedro Almodóvar made his high *camp* art films in 1988, using subaltern characters and life situations hinged on sex and sexual identity issues, there was Joey Gosiengfiao's oeuvre, beginning in the 1970s.

Temptation Island (1980) stands out as the most emblematic of Gosiengfiao's camp. Beauty contestant finalists coming from various economic and social backgrounds get trapped in an island after their ship sinks. Together with young male characters, the finalists outdo each other to survive on the island. Sexual tensions are released, making the heterosexual pairings of beauty contestant finalist and lowly male character possible. The finalists become friends in the end. The film is able to make a commentary on class and sex in the Philippines, especially in the Marcos era. The entrapment in the desert island can be read analogously to the dearth of cultural growth during the Marcos dictatorship.

What comes to mind as the only substantial engagement between Philippine and Spanish cinemas is the representation of heroism in the siege of Baler, the last remaining holdout of Spanish soldiers in the country. *Los últimos de Filipinas* (Antonio Roman, 1945) dealt with the heroism on the Spanish side. But read in hindsight, from the point of view of the Spanish Civil War and World War II (1945, the year of production), the film (from Spain's end) evoked the ethos of heroism and triumph even in defeat. It desired a colonialist nostalgia at a time and place when Spain's nationhood was also greatly under siege in the global arena.

Baler (Mark Meily, 2008) also focused on the heroism of Spanish soldiers in the outpost as surrounded by Filipino revolutionaries for 11 months. The heroism is emplaced in the conflicted love story of a Spanish soldier and a Filipina. The doomed romance locates the site for Philippine nationhood as emancipation from Spain becomes necessary for Philippine independence. The continuing quest for Philippine autonomy, as heralded in the year of production of the film, becomes the lingering key issue to Philippine participation in the global arena. It needs to realize its autonomy in from its failed colonial and post-colonial pasts.

There is little or even no joint production in Philippine and Spanish cinemas. What comes by way of exchanges in cinemas are exhibitions in film festivals. Spanish films are exhibited annually in the Philippines, mainly in Metro Manila and key cities, and Philippine cinema gets to be featured in various Spanish film festivals. With some 50,000 Filipinos working legally in Spain, 300,000 Filipinos, mainly mestizos, who have dual citizenship, and an estimated 4,000 Spanish citizens in the Philippines, there is minimal engagement at the ground level to effect cultural impressions. The Philippines is Spain's 28th largest trading partner, with bilateral trade at $329.6 million in 2011.

Cultural exchanges are really effected from the ground. In the 1980s and 1990s, with a substantial number of Filipina entertainers in Japan, Filipina characters were rendered visible in Japanese films. Primarily through Ruby Moreno, a Filipina actress based in Japan, the "Filipina" presence was made visible to an already aware Japanese public. Moreno even made cinematic history by winning Japanese best actress awards for *All Under the Moon* (Yoichi Sai, 1993). This presence, plus the continuing interest of the Japanese public in issues of poverty in the Philippines, propelled collaborations in film, or the shooting of Japanese films in the Philippines.

With growing interest in South Korea, inspired by K-pop and Hallyu on the one hand, and Filipino migrant workers in Korea on the other hand, *Seoul Mates* (Nash Ang, 2014), a romantic comedy between a transgender Filipina and a Korean musician, was produced through Cinema One, a film-granting body in the Philippines. The film involved South Korean actors Jisoo Kim, Jiwon Cha, and Ryung Oh. Ang is a Filipino filmmaker based in Korea, and is doing his master's degree in filmmaking at the Korean National University of the Arts.

It is cultural exchanges benefitting target artists, filmmakers, and critics that could jumpstart Philippine and Spanish co-productions. The Film Development Council of the Philippines already has a mechanism in place to facilitate the location shoots of foreign productions in the country. The European film market, especially Spanish production houses, has yet to avail of the service. Independent Filipino filmmakers have had success in tapping European funding for co-productions. This could also be an area for co-production, with Spanish film grants funding Philippine film productions.

With the ASEAN region heading in the direction of integration and lessons learned from EU integration, rapid changes are affecting traditional movements and exchanges. Films still provide the visual power to represent collective desires and aspirations, and to make these desires tangible to the viewing public. Novels and paintings had this power of illumination in the 19th and 20th centuries. Jose Rizal's novels indelibly marked the kind of Spanish colonialism experienced in the Philippine colony.

The other imaging of Spanish and Philippine relations can be gleaned through Juan Luna's painting *España y Filipinas* (1886), on display at the Lopez Museum. The painting depicts two female figures seen from the back, going up a step way. The Spanish figure is holding the Filipina figure by the waist and pointing to the future to her. Representing a shared past and likely separate autonomous future, the painting speaks of hope for the future. It is in the necessity of hope despite and in spite of the shared experiences in the past that filmic collaborations can be rendered in the present. It is also in the shared quests for a national space in the global arena that hope can be visually rendered and its ethos represented.

1–Nick DEOCAMPO, *Cine: Spanish Influences on Early Cinema in the Philippines* (Manila: National Commission for Culture and the Arts, 2003)

MANU MART

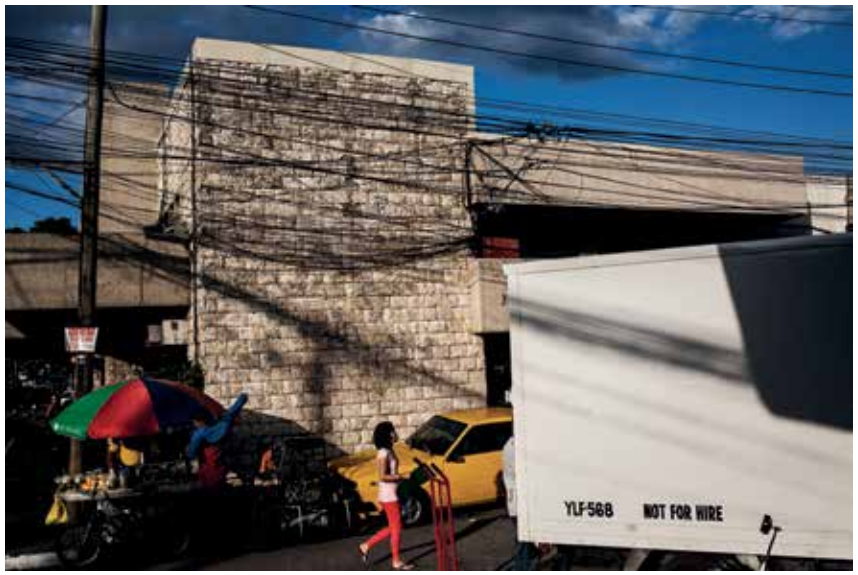
Fotógrafo madrileño, miembro del colectivo Calle35. De formación autodidacta, entró en contacto con la fotografía documental en Barcelona, en el *Institut d'Estudis Fotografics de Catalunya*

Manu ha viajado en los últimos años en numerosas ocasiones a Asia, para, a través de la fotografía de calle, documentar la vida de las grandes ciudades del continente. Por su trabajo '*Barangay*', este año la marca alemana Leica le incluyó en su programa LFI Loanpool.

Además, gracias a su trabajo documental, el fotógrafo ha recibido diferentes premios y menciones. En el último año ha expuesto su trabajo en el prestigioso *Festival Internacional de la Imagen* de México y ha sido finalista de la beca Roberto Vilagraz, con su trabajo sobre las condiciones de vida de los niños que poblaban New Smokey Mountain, en Manila.

Translation on page 192.

BARANGAY








AIRCON
0338


CLEAN
COMFORT
ROOM




LAM-AY
STORE


POST NO BILL
POST NO BILL
NO PARKING


Cartridges




BELLAGIO
HOTEL


HMI




Fées
REVUE DU


AMOR


Coca-Cola
ice-cold sense.
Coke not.
ANTONIA'S EATERY




COSMOS
pepsi


WASH IT AWAY!
LAUNDRY
P25/kilo
MINIMUM 3 kilos
OPEN



KRISTINE GUZMÁN

Kristine Guzmán (Manila, Philippines, 1974) a graduate of B.S, Architecture from the University of Santo Tomás (Manila, 1996) with a Masters Degree in Restoration Architecture from the *Universidad Politécnica de Madrid* (1999). Since 1999 her profesional activity is centered on contemporary art: she was Coordinator of the *Espacio Uno* of the *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (1999-2001), of the exhibition *Ofelias y Ulíses* for the 49th Venice Biennale (2001) and various exhibition and editorial projects for MUSAC (2003-2009). From 2009-2010 she was General Coordinator of the *Fundación Santander* 2016 where she organized participatory cultural activities.

Currently she is General Coordinator of MUSAC, where she combines managerial tasks with the coordination and curatorship of exhibitions such as *TYIN tegnestue*: *In Detail* (MUSAC, 2015) and *The Marvelous Real* (MOT Tokyo, 2014 / MUSAC, 2013).

Traducción en la página 193.

FROM MANILA TO LEON: AN ARCHITECT AMID CONTEMPORARY ART

I had just received my degree in architecture when I met Ramon Zaragoza in 1997. He was a Filipino architect of Spanish descent, who opened up for me the world of architectural restoration. His projects in Intramuros sparked my interest so much that I devoted two years to studying Spanish so that I could apply for a scholarship from the Spanish Agency for International Cooperation.



Thus in 1999 I arrived in Madrid to take a master's degree in architectural restoration, after which I received another scholarship, this time for cultural management. The latter program, which I thought would trainme in restoration of contemporary painting, was a turning point in my life.

For some reason, my scholarship for the Restoration Department of the *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* led me to the task of coordinating the Museum's contemporary gallery. *Espacio Uno*, which was its most daring gallery The director was Rafael Doctor, a brilliant curator who had a keen eye for emerging artists. "Rafa" became my mentor. Mystified by my job at *Espacio Uno*, I spent my days in the Museum's Restoration Department, learning conservation and restoration techniques. When I finished, I would return to Rafa's office, to ask him things like "Why did you choose this artist?" "It's a gut feeling," he would answer. I had never experienced that sensation, at least, not consciously, until one day he showed me a work of Sam Taylor-Wood (now known as Sam Taylor-Johnson). Her huge tableaus with photographs inspired by images from art history impressed me so much that I started to spend time in the library devouring books on contemporary art, and I went less and less to the Restoration Department. I asked Rafa to show me more works. We went to museums together, he lent me specialized journals, and videos on which I was to write fact sheets. My factsheets, which were not written in polished Spanish, were illegible, but Rafa insisted that I continue. He put his trust in me, and even gave me responsibility for the text of the leaflet for the Sam Taylor-Wood exhibition. As we were installing the exhibition, I realized that my training as an architect was very useful when working with the exhibition space and resolving technical problems. I discovered that I liked this new field.



Several years after the end of my internship grant, Rafael Doctor was appointed director of MUSAC, the Museum for Contemporary Art of Castile and León, which was under construction at the time. He immediately invited me to join his team of three people, which would launch the Museum.

It was the year 2003, the Spanish arts scene was at the height of its splendor. Almost all the autonomous communities wanted their museum, which would be like a "contemporary cathedral". Some museums adopted a historical perspective on contemporary art, others were limited to a geographic area, and still others specialized in one artist in particular. Castile and León was one of the communities that contributed the most to this cultural map, but it was the MUSAC of León that consolidated the community's commitment to contemporary art.[1] León is a city with a rich heritage going back to Roman times, and a contemporary art museum is a nice counterpoint to this heritage.

Together with Rafael Doctor as director and Agustín Pérez Rubio as chief curator, we established a museum model that did not seek to replicate existing models of contemporary art museums. Instead of approaching contemporary art since the 20th-century avant-garde, like the *Museo Reina Sofía*, or since informalism and the conceptual art of the 1950s and 1960s, like the MACBA (*Museu d'Art Contemporani de Barcelona*, Barcelona Museum of Contemporary Art), MUSAC chose to tackle the art that is being produced in our time - a period to which we belong, to which we could contribute and on which we could exert influence– and to meet the challenge raised by its location in a peripheral and conservative city, León.

We created a structure based on the traditional values of a historical museum, with a collection, exhibitions, side events and an educational program, but with the dynamism of an arts center.[2] Together with an advisory board, we built a collection whose timeframe went from the 1980s to the present, the major milestones of which were the fall of the Berlin Wall in 1989 and the coming out of culture in Spain in 1992. At the same time we took into consideration the new techniques and fields that are now related to contemporary art. In this manner, the painter of centuries past is juxtaposed with video artists, movie directors, fashion designers or architects, who now have their place in a museum of contemporary art. To date, the MUSAC has 1,600 pieces; Spanish artists represent 46% of the collection.

We soon learned that collecting and preservation of collections are among the most complex but also the most important tasks in a museum. Collecting goes hand-in-hand with the Museum's exhibition program, because it reflects the line of work that we are interested in: contemporary creation, promotion of young artists, mapping of recent historical movements, and interest in documentaries and archives. Moreover, exhibitions and the collection go together, so that some works produced specifically for exhibitions later become part of the collection, while the collection forms the basis for some exhibitions.

In this connection, we periodically organize temporary exhibitions of the collection within the museum. We take advantage of institutional relations that we have developed by promoting the program MUSAC Off,[3] under which works from the collection travel to other venues. Through these exhibitions we aim to publicize Spanish artists in other countries. We have thus broadened the mission of the Museum, from the creation and preservation of its treasures within the four walls of our "white cube" to the diffusion of contemporary Spanish art, raising it to the same level and giving it the same projection as international art.

The economic crisis left a three-year gap in our collecting activities, but we are now resuming them, under the direction of Manuel Oliveira, at a more unhurried and discerning pace, in line with our current resources. Yet we remain conscious of our mission even as we continue to collect: the collection is public heritage, which we must make known to the public. More than 14 million euro has been invested in acquisitions.[4] We capitalize on our collection through an active policy of loans; in this way the works act as "ambassadors" of the Museum.





Ten years into the existence of MUSAC, the team of three people has grown to include 15 people. My role as coordinator general includes not only administrative management of staff, the budget and the building but also a creative part, which enables me to curate and schedule exhibitions, some of which deal with architecture. I am proud of the fact that in spite of the economic challenges that we have had to face, MUSAC has become a steady force for social and cultural cohesion in León. We have succeeded in sustaining the active involvement of the local population and establishing its role not only as spectator but also as contributor to cultural programming. Our artistic ties with the community of Castile and León have been strengthened through cross-cutting and interdisciplinary activities[5] and we have helped the public to acquire greater knowledge of contemporary art. The Museum has also contributed to the training of young artists and art professionals through its grants program.[6]





Sixteen years have passed since I came to Spain. At the time I had other goals. I wanted to take care of historical heritage in the Philippines. Circumstances have taken me down a different road, which is equally beautiful and which has the added attraction of enabling me to put into practice my training as an architect, combined with the impulse that I now feel in my guts for art. And I like imparting such knowledge and emotions to the public, so that it can in turn see through other eyes, in the same way that I let myself get carried away by the work of Sam Taylor-Wood. After all, culture is a right, not a privilege, and it should be accessible to all.

1–Article 13 of Law 1//1994 of 8 July on Museums of Castile and León provides as follows:

> The Administration of the Autonomous Community of Castile and León shall create a center devoted to the documentation, diffusion, exhibition and promotion of contemporary art in Castile and León, which shall also coordinate museum initiatives in this field within the Autonomous Community.

2–A museum is by definition an institution that preserves a collection and makes it accessible through public display. In contrast, an arts center is a space for production and exhibition.

3–Exhibitions under the MUSAC Off program have been held in several cities in Spain as well as in Istanbul (Turkey), Budapest (Hungary), Buenos Aires and Rosario (Argentina), Guadalajara and Mexico, City (Mexico), Tokyo (Japan) and Santiago de Chile (Chile).

4–The present value of the collection is €14, 794,000, an increase of more than 1,000,000 over the total investment in the collection.

5–MUSAC has created the Archive of Artists from Castile and León (www.adacyl.org), which aims to document and disseminate the artistic practice of artists from the region.

6–From 2003 to 2010, the MUSAC awarded grants for artistic creation and cultural management. A new call for grant applications will be launched at the end of the year.



PHILIP PARAAN

Philip Paraan is a cultural organizer, freelance writer and programmer of Kanto Artist Collective. He writes articles on culture for various print and online publications, as well as exhibition notes and texts for catalogues for different galleries in Manila. He also works with Media Arsenal, a start-up design studio-PR management focused on arts and culture.

JOHN JEROME GANZON

John Jerome Ganzon, also known as Jay, is a photojournalist based in Manila.

He holds a Bachelor of Arts in Mass Communication in Broadcasting from the Lyceum of the Philippines University in Manila. He integrates his media background through photojournalism, through which he covers relevant issues in the Philippines.

His work has been published by top international and local news organizations, such as *The Huffington Post, The Wall Street Journal, The Telegraph,* MSN News, ABS-CBN News.com, and Rappler.com.

He now works as a Photo Correspondent at the *Manila Bulletin,* a major broadsheet in the Philippines, and is also a member of a Manila-based Documentary Collective named The Tokwa Collective.

Traducción en la página 195.

FLASH AND FLARE: REFLECTING ON MANILA'S STREET ART

Taking art to the streets, communities, open spaces and derelict buildings, outside the often cold and restraining environment of art galleries, museums and other formal enclaves of art, has been a cultural leitmotif all over the world for many years. Manila has since caught the bug, thus we have every sort of painted slogans, tags, monikers, murals, graffiti, stickers, wheat-pasted images and posters and they have been potent ways to tell and retell what Manila is—a blitzed city caught in so many things.

Effectively, these outdoor works of art continue to be alternative ways to feel the energies, to know the city's stories, which often reveal themselves in contradicting narratives or strains. As if a makeover, these arts from the fringes, whether installed or painted, certainly give parts of Metro Manila a new life, suspending them from an insistent decay; or they just come as a whiff of fresh air to an urban jungle with the grayness of concrete and other unsavory features of tired cities.

As someone who promotes street art and marginal practices in art, I am particularly excited to be part of a generation personally witnessing the flourishing street art in this side of things. I'm promptly directed to imagine how they are made, their back stories or the ideas they represent—or have the issues they confront changed much over the years?

Of course, no one would certainly know how street art started in this side of things but graffiti, tags and political slogans, murals and other earlier precursors can be immediately attributed to earlier generations of Filipino punks, gangs and activists, who all had in common their rebellion and who lived and purveyed a certain counterculture. Like other street art movement, it is a collective voice, processed over time by different generations. Indeed, there is a continuously growing community behind it, making itself more felt in nearby cities outside the capital and it is evolving at the same time as the art it produces.



Street art is a youthful creative process and as expected, a lot of the artists belong to younger generations of Filipino artists. The most identifiable names in the community of street artists and those who have achieved a certain level of resonance include PSP, KST Cvity, GSM, Boy Agimat, Garapata Hepe, Nuno, Blic and Qudo. Some of them, I have already met, some of them remain anonymous and their presence is more felt in the streets and neighborhoods. For sure, they can be found in Marikina, Katipunan, Taft, Edsa, Makati, Pasig, Parañaque and just about everywhere there's an empty wall and space that incites them to do their stuff.

To mention a few whom I follow, there's Rai who is one of the forces behind collective Cvity, street artists mostly based in the South of Manila. They work in the areas of Las Piñas, Parañaque, Cavite and anywhere, but mostly in the South. Meanwhile, the art collective Gerilya is known for their murals that reflect social and political realities. They employ cultural iconography that is rooted in our culture and psyche. Another street artist, Blic, depicts personal and social experience as his creative response, expanding and collapsing, to the yearning of public spaces. He brings to life "sub-cities", familiar and storied public spaces, with his street art icon, a hand or a pair of hands, which hints at a language of its own.

Following the tradition of street art of the West, we've also seen the rise of crews like Pilipinas Street Plan (PSP), Lokal Bandals Crew (LBC), Tiger City Mother Fuckers (TCMK), Show Down Freaks Kill, Nose Bleed Krew,(NBK) Go Smoke Mary(GM), Manila City Disorder (MCD), all of which comprise this self-organizing movement, they are all organized yet loose. Rai said that a lot of groups and random painting sessions were organized online, social media played somehow a part in connecting artists and promoting their work. According to him, some of the past years have been very prolific, a lot of art going but there has been a decline in the past three years. In Western urban environments, art is seen differently, and this translates to significant support for cultural activities. Here artists live in ever more precarious conditions. In a Third World country, where the artistic profession is evidently precarious, it is unfortunate that often most artists have to turn their backs on their creative duties and do something else just to pay the bills. The same thing goes for artists who choose the street as their canvas.



Here we realize that economics sometimes plays a role in creating this art and street artists are at the same facing quotidian problems as much as they struggle to create, find their voices and negotiate with the ideological notions of space, and dissent and resistance.

Are most street artists gritty and rebellious, since the platform they chose is more daring, or are they rebels without a cause? Street art is a venue of expression, from personal to social statements, but it would be wrong to think that all street artists are political, certainly not. Some are just creative daredevils who are mired in existential struggles to express; preoccupied with the guilty pleasures of spontaneity and so, for them action takes the lead more than content does. Once in a while, I still see some struggling to make clever statements, and I read anything political, except for very generic slogans like: Peace Not War! Of course, if we compare them with political radicals and activists, they don't have more coherent analyses of and prescriptions for social liberation like "Down with Imperialism!" or a line that incites passersby to armed struggle.

But I always knew that there were political artists long before the coining of urban art as an aesthetic concept and practice has long taken to the streets to denounce injustice. But before the fad of street art took shape in the streets of Manila, political activists and artists had long been making their marks all over the metropolis and often, they skillfully created art while a big demonstration was moving. Otherwise it remained a very clandestine activity, usually done under cover of darkness and out of sight of patrolling policemen. Organizations like Ugatlahi, Concerned Artists and Karatula have always been producing politically charged art in the streets and continue to do so.

Needless to say, expression is a great deal. For someone exposed to the local art scene, I see how a lot of artists are marginalized in the gallery system, there is not just enough space to accommodate the ideas and artistry, especially of the younger generation, whose art we expect to be more deviant and different. From here also springs the heated debate whether or not artists should just stick to the streets or whether they should embrace the streets, galleries, art spaces and traditional institutions to convey their statements.

Most people consider their work vandalism regardless of the styles and media. Yet awareness of the rules of street art has not changed. Despite the evolving style and finesse of street art, much of it still has not passed the concept of it being illegal and dirty. Faced with the anachronistic perception, a lot of artists in this practice still furtively do their art in the most discreet manners and not silent ways discreet manner; in our own street language, it's called the *ninja moves*. Some artists take on walls outside Manila, where authorities are not that keen to apprehend them.

As noted by earlier observers, no art movement in human history has so thoroughly confounded by the deeply held concepts of public-private property. This is particularly true of graffiti. Many of the artists that I meet and talk to say they still get harassed by property owners, policemen or *tanod* (community police) or night watch.

As always, street art is often measured by the scale and the difficulty of sites where they are produced, which reveal the performative value of the daring and rebelliousness of this public art form. Because of their transient nature, I often miss some of the artworks, some of which are painted over or just completely faded by their exposure to the elements, but I remain curious as to what others think of them.

When I see busy pedestrians just pass by these artworks, oblivious, mindless of the art around them, I sometimes also wonder if that daring, the feat and creative labor of the artist was worth it. In a country where giant controversial billboards of naked men and women get talked about, I wonder when street art will get the same buzz. Most street art, beyond its techniques, reflects contemporary issues.

While I reflect on the different cultural and artistic motives of artists, street art is often framed as "gentrification", often seen as opportunities for our cities to make themselves beautiful and engaging and to put on a more cultural façade, there must be more beyond that relates to the sense of the malleability of identities and spaces, why some art works are permitted and others are not. Interestingly, street art in the capital evolves in parallel realities and reveals the complexion of cities and its social make -up; they thrive on sides: urban poor areas, the ghetto districts— *iskwater* and the business districts or rich residential enclaves which both see this art.



For someone who grew up and lived in Manila I've seen new cities built and some parts of the old ones left to decay steadily. I walk a lot and if I do not, I take public transportation; it is my way of deeply knowing the city and its energies. This borrowed culture- art form has turned universal and has yet to be noticed and fully embraced, but we should be glad it's here, in the sweltering heat and maddening traffic, and indeed, every time I pass by one of these open air galleries, a conversation starts in my head as the art flashes and flares before my eyes.

ROB CHAM

Rob Cham is an illustrator, designer, comics artist and friend. He graduated from Ateneo De Manila University with a degree in Management. While in college, he began self-publishing his work and selling them at small conventions. Eventually he started putting out work for various publications, like *The Philippine Star, Esquire, Rogue,* and Pepper.ph. He is an editor for *Abangan, the Best in Philippine Komiks,* an anthology hoping to showcase the current local comics scene. He has worked as a designer for Create.ph, and is currently working as a freelance art director. He teaches illustration and comics at Ateneo De Manila University. He just recently released his first graphic novel, *Light,* under Anino Comics.

www.robcham.me
robocham@gmail.com
Follow @robcham



For this comic, I asked my friends, young Filipinos like myself: How do you feel about Spain?



Nos oprimieron durante 333 años. Eso es más de 3 siglos, pero aun así no hablamos español.

No sé qué significa eso, pero estoy seguro de que no es bueno.



I get frustrated when someone asks you "what's the Tagalog equivalent of a word?", but then your answer is really in Spanish.

Did I make sense?



So I lived and studied in Spain for two years, and they were, by far, two of the best years of my life. The food, the people, the culture and the country are amazing. And more than anything, I saw how similar the cultures are. Sometimes I think we are more Latin than Asian, and have so many similarities with Latin countries.



Veo su elevado nivel de conciencia pública sobre sus tesoros nacionales y la necesidad de su conservación, desde las esculturas árabes a las obras de Gaudí. Los españoles siempre han luchado por preservar los recuerdos de su pasado y han dejado que éste les guíe hacia el futuro.

Algo que desearía que ocurriera también aquí.



Spain? It is the ghost of a fatherland that never was, the mold that broke a little too early, leaving the Philippines an interesting cultural mongrel.

And I say that without spite or resentment.



Spain could have been a unifying factor in the development of a true Philippine nation, if they had truly conquered the Philippines. History shows that Spain mostly held Manila and Cebu but was never truly able to unify the country in its 300 years as colonizer. Though this is the case, I feel that Spanish conquest had many negative and positive outcomes for the country, although...



Siento que España es mi madre biológica, y nuestro Filipinas de ahora es mi nueva y disfuncional madre de acogida (y de momento nadie me ha adoptado todavía).



Spain has always held a bit of curious wonder for me, especially because of the language, the food and the culture.

The older I get, the more I notice how similar we are as people. But sometimes, I can't help but think that our perceived "laziness" came from the Spaniards.



Mientras seamos "filipinos", mientras nuestro país se llame "Filipinas", mientras llevemos en todas partes el nombre del Rey Felipe II…

España seguirá siendo nuestra opresora, o nuestra salvadora (cuestión de perspectiva).



Thanks for introducing Spanish bread as our national merienda.

SONETOS AL AZAR

Mark Anthony Cayanan

Mark Anthony Cayanan es licenciado y máster en Escritura Creativa por la Universidad de Filipinas-Diliman, además de haber realizado estudios de posgrado en la misma disciplina (MFA-Master of Fine Arts) en la Universidad de Wisconsin-Madison. Ha sido beneficiario de una beca de la Fundación Civitella Ranieri en Umbertide, Italia, a través del programa de becas para artistas de la UNESCO Aschberg Bursaries for Artists. Sus poemas se han incluido en publicaciones locales e internacionales como *High Chair, Transit, Drunken Boat, Copper Nickel*, o *Verse Daily*, y es autor de las obras *Narcissus* (AdMU Press, 2011), *Shall we be kind and suffer each other* (High Chair, 2013), y *Except you enthrall me* (UP Press, 2013). Dirige cursos de redacción, escritura creativa y literatura en la Universidad Ateneo de Manila, donde además es editor asociado (en la sección de Literatura) de *Kritika Kultura*.

RESUMEN

Estos poemas son un intento de acoger una angustia aparentemente íntima en forma de verso –soneto shakesperiano– que se caracteriza por el vigor de su exposición. Si bien no se han respetado la estructura métrica y la rima, en los poemas se reconocen los movimientos retóricos típicos del soneto que resalta los cambios afectivos y replantea la solidez de la forma a través de la inclusión e intrusión de narraciones metonímicas.

SI ESTA ES LA VIDA VERDADERA

A menos que sepamos que la culpa
puede ser infundada, mi calma
se deshace en un juego de conservación.
Arrojo
a las profundas aguas lo no amado, tres
días privados de luz.
Y ya la pregunta ante el espejo:
pregúntame cuán poco queda.

Hasta que me descomponga en una
llama azul. Todo hombre
que pasa a través de mí es un anuncio
en la piel.
Él parece el final que he de dedicarte:
se presenta leído, viene y quiere
desaparecer.

Él es una y otra vez la forma en que yo
mido el calor. Lo sabes,
¿no lo sabes?, etcétera. El corazón
acapara su remordimiento y entre
la boca y la pelvis es imposible la
esperanza. Yo en este caso
soy el último sueño del cuerpo que se
deja ir: las conclusiones se disparan

en la mañana apenas viva; el motivo,
guárdalo
en silencio, pues aquí, para bien, apenas
puedo reconocernos a nosotros
mismos.

Y SI SE ELEVA,
CAE AL INSTANTE

Desde la mortalidad en punto al
inminente
contrario, la mente que una vez fue
aguda crece
en sus raíces, el difícil corazón
desaprende su cuerpo.
El calor es discurso. El ojo, el gran
compasivo,
llega a su plenitud. Merezco esta edad,
en la que la muerte
es la maravilla casual que encontramos
casi cada día.
Y la mujer que dedicada a contar mi
historia es,
con un cristal puesto sobre su
pueblecito, una fría tela

de agua bendita, un voyeur de media
noche que surge
como el espectro de mi mujer. Porque
yo sin
embargo estoy presente y es cuando lo
que quiero que se me de
me es dado. Apuñalar la vida conocida.
Yo perdono

la creencia que asciende en espiral: el no
haber creído nunca
en el tacto se vuelve inmediatamente un
orden siempre vital.

LA CAUSA DE ESTA
HUÍDA ES EL CUERPO

Este cuidado tiende a escaparse en el
tiempo: el Menos que,
el Quizá sean horas o días, el Preferiría
creer,
aunque nunca. Si el corazón llega a ser
espacio
de hinchazón, no quedará piel buena.
Una persona tan baja

que es pluma, es espejo sobre la boca, es
apariencia
de muerte. A través de sus yugulares
fluye
la luz favorable y cálida: violeta sea la
vida, la muerte sea de un amarillo
sucio.
A veces la incisión hará que cualquier
hombre
dude, pida alcohol y vida electrizante.
Donde la muerte se giró de lado está el
cambio en sí mismo;
antes de este cambio lo temprano; tan
temprano como esta acción es
su tejido. Azul tornasolado, cualquier
marrón dado, el clima perfecto,

él dio, él dio, no llegó a las veinticuatro
horas.
Mi sangre era oscura y fina.

LA VIDA
NO SE VERÁ AFECTADA

Así por las viejas fiebres, las horas han
refutado
el espacio apto. Relámpagos que fluyen
en las venas llenas
de cólera. Tan violento se torna este
endurecimiento,

tan violenta la mandíbula nerviosa; el
pulgar al sentirse libre
asume su condición flexible. Ninguno
de estos,
a menos que la boca en mi ciencia
anotes, se guarda
como mercurio. El cuerpo que se enfría
induce a la anatomía
a un error: un ojo que utilizamos sin
precisión. Y

lo vivo me importuna; la capa del ojo es
una húmeda

atmósfera y no puede descuidarse,
amigo mío,
amigo mío. Haré bien y no ignoraré las
señales,
repararé la ampolla y escucharé a la piel.
Si tus profundas

zonas azules se presionan, permanece
así hasta que se
haya vuelto a nosotros. Toma este
corazón, verdoso con arte doliente.

NO HABRÁ CAMBIOS

Por nervio, por pérdida, por la
estructura muscular
de lo vacío. El paciente cerebro
–suspendido
a través del agravio o el rápido corazón
–fractura
el interior antinatural; el carbón
mecánico

de la garganta. Muy pronto la templada
lentitud de la sospecha,
una negativa abierta. Una excelente
escarlata en el cuerpo
tiene polvo del que vino. Durante todo
el año la nueva
muerte más alta bajo la piel significa
tiempo.
Probaremos unos breves momentos de
total
ausencia, amputaremos la mitad del
cuerpo entero
se le solicita ser cuidadoso, no necesita
seguir:
este cuerpo de prueba es un mero
hecho. El cuidadoso placer de

parecerse es una buena aguja que
atraviesa el esternón:
si la vida es problema, la vena también
se oxidará en cualquier caso.

AHORA ME
SIENTO MEJOR

El Fin de Todas las Cosas miró en
pedazos y dijo,

la hora preciosa que os digo era para mí
mismo.
Su hogar aguardaba una oscura profecía.
Tocamos la sábana de la muerte,

Puntualmente con la fornida fiebre. A
menudo
en los últimos momentos de la infancia,
las llamadas
de los valientes barren hacia delante,
bajando por el eco
de estas imaginaciones. Confundiendo
la salud

por percepción se deja entrar la luz,
existir a la eternidad
en la llama de una historia que se
aproxima, a la ansiedad
de esparcir visiones de verdes campos,
un dulce placer.
Energéticamente el dolor en casi todos
los casos

es un famoso amigo. Desearía sentir ese
placer:
volver a ser yo mismo, divino como
llegamos a ello.

DEL ASWANG AL ADOBO

Yvette Tan

Yvette Tan es licenciada en Cine y Comunicación Audiovisual por la Universidad de Filipinas, donde además obtuvo un Máster en Literatura Comparada. Trabaja como escritora, editora y desarrolladora de contenidos *freelance* para diversas compañías y publicaciones. Es autora de dos obras: *Waking the Dead y Kaba* (Fear).

¿Qué tienen en común uno de los seres sobrenaturales más temidos de Filipinas con uno de los platos más populares del país? Parece que varias cosas.

La comida y el miedo. Dos elementos que forman parte del legado de cualquier cultura. En Filipinas, ambas preocupaciones culturales se manifiestan en mitos y leyendas ancestrales y, más recientemente, en cotilleos, rumores y leyendas urbanas. El miedo y el hambre son dos de las pulsiones más fuertes que mueven al ser humano. Y, a pesar de la proliferación de películas de terror e historias de monstruos, pocos se paran a pensar en el vínculo que une a estos dos potentes instintos del ser humano.

NACE EL MONSTRUO

El erudito Máximo Ramos describió la mitología menor filipina como una rama de criaturas sobrenaturales inferiores a los dioses. Entre ellas están el *kapre*, que habita en los grandes árboles y a quien se caracteriza fumando un puro; el *tikbalang*, un hombre con cabeza de caballo; los *duwende*, o enanos; el *enkanto*, caracterizado como espíritu del bosque o elfo; y, por supuesto, el *aswang*, que es el término genérico para referirse a los gul, devoradores de vísceras, vampiros, brujas o criaturas que se transforman.

El aswang siempre ha cautivado la imaginación de los filipinos; la primera película con sonido que se produjo en el país se tituló *Ang Aswang* (El Aswang). Durante mucho tiempo permaneció relegado a las leyendas, pero después ha aparecido también en los *komiks* (los cómics autóctonos de los años 60 y 70), en películas, en la ficción en general, en programas de televisión o en novelas gráficas. Incluso algunas historias de aswang han llegado más allá de nuestras fronteras, apareciendo por ejemplo en Estados Unidos en el programa de televisión Grimm, que dedicó un episodio a esta terrorífica criatura filipina.

¿De dónde proviene el aswang? Actualmente la teoría más aceptada es la de que el aswang y sus acólitos llegaron a la cultura popular filipina como elementos de guerra psicológica. Los cuentos sobre estas criaturas nocturnas han estado presentes en nuestra cultura desde antes de la colonización española de Filipinas.

Los estadounidenses los utilizaron con gran eficacia en la Segunda Guerra Mundial difundiendo rumores sobre aswangs que merodeaban en determinadas zonas para evitar la formación de guerrillas Hukbalahap. Para dar más credibilidad al mito, asesinaban a viajeros solitarios haciendo que su cadáver pareciera víctima de un aswang.

CUENTOS QUE SE CUENTAN

En las décadas de los 70 y 80 se vivió un auge de la figura del aswang. Durante los 70, la proclamación de la Ley Marcial supuso un verdadero apagón mediático. Las noticias se maquillaban descaradamente para dar una buena imagen del gobierno. La falta de medios de comunicación provocó un interesante efecto secundario: el surgimiento de las leyendas urbanas. Como el ser humano ha hecho desde tiempos inmemoriales, los filipinos recurrían a lo sobrenatural para explicar lo que no sabían o no lograban entender. Desaparecían personas sin ningún motivo o se encontraban personas asesinadas en los campos. A los niños se les advertía que no debían salir de noche porque podía llevárselos el aswang. Una vez más, se estaba utilizando al aswang como herramienta de control.

Su popularidad continuó en los años 80, llegando en esa década al cine. El director Peque Gallaga convirtió al aswang en icono cultural, inicialmente con *Aswang*, su cortometraje incluido en la primera trilogía *ShakeRattle and Roll*. El film partía de la configuración del aswang como una mujer hermosa y solitaria a la que por la noche le salían alas y cuyo cuerpo se dividía separándose la parte superior de la inferior, permitiéndole así volar en busca de comida, para consolidarla en la conciencia colectiva. El aswang en cuestión era un *manananggal*, una criatura que se alimentaba de vísceras y cuyas víctimas predilectas eran los fetos aún en el vientre materno.

Hay muchas más leyendas sobre los *manananggals*. Una de las más famosas cuenta la historia de un hombre y su esposa embarazada que dejan que un amigo se quede a dormir en su casa una noche. El hombre se despierta a media noche al oír crujir el tejado de paja de la vivienda y ve cómo, desde el techo, baja un delgado tubo rosado que se agarra al ombligo de su mujer. Él intenta despertarla pero está profundamente dormida, ajena al peligro.

Asustado, el hombre corta el misterioso tubo con su *bolo*[1] . Entonces escucha un chillido de dolor y a continuación el batir de unas alas gigantes. El hombre pasa toda la noche despierto, vigilando a su esposa que sigue durmiendo. Cuando esta despierta, le cuenta toda la historia y sigue sorprendido porque haya podido dormir todo el tiempo. El hombre trata de buscar el tubo pero no lo encuentra. Entonces le preguntan al amigo que se había quedado a dormir si él ha visto u oído algo durante la noche, pero no les puede contestar. Alguien le había arrancado la lengua durante la noche.

CONTRAATACANDO CON COMIDA

Existen muchas maneras de espantar o matar a un aswang. Dependiendo de a quién le preguntes, te dirán que puedes mantenerlos alejados colgando ajos en las ventanas. Tampoco les gusta el jengibre. Odian el agua bendita. El fuego los mata. Una de las formas de matar a un manananggal es echándole sal en la parte inferior de su cuerpo. Puedes matar un aswang clavándole una vara de bambú por la espalda. La decapitación también funciona. La cola de las rayas funciona como potente antídoto y en la película *Tiktik: The Aswang Chronicles*, del director Erik Matti, la utilizaban diestramente a modo de látigo.

Los aswangs comen personas, y las personas contraatacan con comida. Pero no se trata sólo de un tema de comida versus comida. Los siguientes elementos o ingredientes actúan como repelente o incluso pueden ser mortales para un aswang: sal, ajo, jengibre, agua bendita, bambú, cola de raya y fuego, que también son, más o menos, los ingredientes de un estofado. Y si le añadimos vinagre, son los ingredientes del adobo, probablemente el plato filipino por excelencia (con permiso del lechón).

Aunque se han escrito muchas historias sobre el aswang que pretenden cambiar las tornas a su favor, presentándolo como la víctima y no como el cazador, hasta donde yo sé no hay ninguna dedicada al carácter culinario de los repelentes tradicionalmente utilizados contra estas criaturas. Cada uno de ellos por sí sólo sirve para espantar o incluso matar a estos seres sobrenaturales. Pero con todos juntos, podemos llegar a conseguir un majar. Algo inquietante, pero delicioso.

¿Me pasas el arroz, por favor?

1– Cuchillo tradicional filipino similar a un machete. (N. del T.)

ENCUENTROS MUSICALES. LA INFLUENCIA HISPÁNICA EN EL DESARROLLO HISTÓRICO DE LAS ORQUESTAS FILIPINAS

Edna Marcil M. Martinez

Edna Marcil «Michi» Martinez se licenció en la Facultad de Música de la Universidad de Filipinas (TD en Viola, BM en Literatura Musical, MM en Musicología), con una distinción como la primera licenciada en Viola de la Universidad de Filipinas.

Antigua directora del Departamento de Música de Cámara y Cuerda, ahora se concentra en la docencia y en la dirección de la Orquesta de la Universidad de Filipinas y de la orquesta de cuerda *Arco*, de la misma Universidad. Es miembro de la organización sin ánimo de lucro World Federation of Amateur Orchestras of Asia-Pacific y se ha formado con el Profesor Rey Paguio de la Universidad de Filipinas; con los Maestros Harold Farbermann y Eduardo Navega de Bard College, Nueva York; y con la Maestra Helen Quach.

También es musicóloga y ha trabajado para el Smithsonian Folklife Festival en 1998 en Estados Unidos, y ha fundado el Museo Ilokos en Ilocos Norte en el año 2000. Es coautora del libro sobre Marcelo Adonay (Universidad de Filipinas, 2009), que recibió el premio al mejor libro en la categoría de Arte en los National Book Awards de 2010. Está terminando un doctorado en Estudios Filipinos en la Universidad de Filipinas.

Este escrito es un capítulo sobre el que aún estoy trabajando para mi presentación *La cultura de la orquesta en Filipinas 1896- 2015*. Mi interés por este tema nace de mi compromiso con la tradición orquestal, ya que he pasado cuatro décadas de mi vida tocando en una orquesta.

En la obra *The Cultural Study of Music* (*El estudio cultural de la música*. Ed. Clayton, 2003), Philip Bohlman escribe en su texto «Music and Culture,

Historiographies of Disjuncture» (Música y Cultura, historiografías de disyunción): «*…históricamente existe una aceptación mucho mayor de la relación entre la música y la cultura… La historiografía de la música y la cultura empieza en el momento del encuentro. La música marca el momento del encuentro, ya que destaca por ser al mismo tiempo la forma de comunicación más familiar y la más incomprensible… La música representaba la cultura de dos maneras, como forma de expresión común a toda la humanidad, y como una de las manifestaciones más nítidas de sus diferencias*».

Comparto la opinión de Bohlman en cuanto a la importancia del momento del encuentro de una persona con la música, que lleva a otra forma compartida de comunicación; convirtiéndose a su vez en una forma de expresión que refleja la identidad de un pueblo y su singularidad cultural.

ENCUENTROS PERSONALES CON LA ORQUESTA

A los siete años de edad entré en una orquesta infantil, la The *Pasaknungan* Philippines Youth Talent Development Center, fundada por el violinista y pedagogo Vicente Sales, contratado a su vez por el sistema público de servicios de seguros (Government Service Insurance System-GSIS). Para el loable objetivo de difundir la música de violín y ofrecer clases gratuitas a los hijos de los empleados del GSIS, el profesor Sales contó con la asistencia de su colega y amigo Primitivo Marcelo. Ambos mentores habían sido miembros de la famosa orquesta Manila Little Symphony Orchestra del Maestro Federico Elizalde, apreciado director español afincado en Manila.

Cuando Pasaknungan (que en tagalo significa «llevar la carga de otro») se abrió posteriormente a niños que no fueran hijos de empleados del GSIS, mis padres nos llevaron a mis dos hermanos y a mí al auditorio del antiguo edificio del GSIS en la calle Arroceros de Manila, el primer hogar de Pasaknungan Philippines.

Cada sábado unos 50 niños, en grupos de en torno a 10, recibían clases colectivas de violín. Aquellas clases en grupo nos enseñaban a valorar desde pequeños el trabajo en equipo y la disciplina. El total de alumnos fue creciendo hasta alcanzar enseguida los 100. La mayoría de nosotros proveníamos de familias de clase media y baja. A medida que el número de alumnos fue creciendo, el profesor Sales empezó a invitar a otros colegas músicos para que también impartieran clases. Fue entonces cuando Pasaknungan captó la atención de la antigua primera dama Imelda Marcos, que ofreció el edificio Vigan House en el parque Nayong Pilipino (Pueblo Filipino) de Pasay, para utilizarlo como sede de aquellas clases semanales.

Gracias a aquella iniciativa había más espacio para las clases, por lo que más niños tenían la oportunidad de unirse al grupo. También fue entonces cuando nació la orquesta infantil Pasaknungan Children's Orchestra, una gran innovación del profesor Sales y su equipo. La formación de la orquesta de cuerda se vio enormemente influenciada por el legado ejemplar del Maestro Elizalde en materia de estudio e interpretación de música para orquesta.

Años después, muchos de los que nos formamos en Pasaknungan contribuimos a conformar un gran grupo de músicos y profesores de instrumentos de cuerda.

EL ENCUENTRO CON OCCIDENTE. LOS COMIENZOS Y EL DESARROLLO DE LA ORQUESTA EN FILIPINAS

Al haber sido una colonia, Filipinas se había visto muy influida por occidente y había adoptado muchas de sus costumbres. Una de esas tradiciones importadas era la de la orquesta occidental y sus prácticas en cuanto a interpretación y literatura musical.

Algunos ensayos historiográficos sobre la Filipinas colonial apuntan a los años 1600-1601 como la primera fecha en que consta la formación de una orquesta occidental en el país. Al menos dos fuentes afirman que quizás la primera orquesta fue la organizada por los agustinos en la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe.

Fray Pedro Chirino reflejó en sus crónicas de 1604 (Blair Robertson XII:253) su encuentro con las primeras habilidades musicales autóctonas en Filipinas: «*…Lo conservan en canciones que se aprenden de memoria en su niñez, al oírlas cantar mientras navegan o cultivan sus tierras…» El historiador español Antonio Morga hacía una observación similar en 1609 aludiendo al extraordinario talento musical de los jóvenes que se preparaban en los seminarios: «…tocan muy bien juntos y son todos ellos amantes de la música… Ayudan en las misas bien cantando o tocando el órgano…*»

En su ensayo *Pulse of the Music Makers* (El pulso de los creadores de música), publicado en *The Filipino Heritage*, Vilma Santiago-Felipe estudia los inicios de la orquesta como institución en Filipinas gracias a los esfuerzos del clero español que en los siglos XVII y XVIII formaba conjuntos instrumentales en las iglesias. Con Fray Juan de Torres (Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, 1643) y Fray Toribio Varas (Iglesia de San Agustín, 1871), y la colaboración de Marcelo Adonay, primer maestro de capilla filipino, estas «*orquestas eclesiásticas se hicieron famosas por sus magníficas interpretaciones del repertorio clásico de compositores alemanes, italianos y españoles… Tocaban música sacra en las misas y otras ceremonias». El autor menciona también que «la composición de estas orquestas dependía de la disponibilidad de instrumentos… La tendencia era contar con un grupo central de 5 o 6 miembros que crecía hasta alcanzar los 20 o 30 intérpretes completando una orquesta de cámara. Pero lo que no se alcanzaba nunca era un número suficiente para una formación sinfónica*». (Santiago-Felipe 2450)

Fuera de las iglesias existían también las «orquestas de cámara laicas», que tocaban en óperas y zarzuelas españolas. Entre ellas destacaban la Orquesta San Juan del Monte de Alejandro Cubero, la Orquesta de Marikina de Ladislao Bonus, la Orquesta Fernandez de Pedro Morales, la Orquesta Gruet de Pedro Gruet y la Orquesta Molina de Juan Molina con sede en Quiapo.

También existía la figura de la denominada *piccolo orchestra,* una formación de menor tamaño que una orquesta de cámara laica que interpretaba música secular normalmente en reuniones sociales. El repertorio de este tipo de orquesta solía incluir música de baile, selecciones de opereta y otras piezas de música ligera más adecuadas a ese escenario informal. De todos los grupos mencionados, la Orquesta Molina es la única de la que se tienen referencias de su dedicación a la interpretación de música clásica. Por eso podemos decir que con esta orquesta se inicia la tradición de las orquestas como las conocemos hoy en día en Filipinas.

«Después de tres siglos de dominio español, llegó una nueva era de actividades musicales que conllevaron algunos cambios importantes. Seguían predominando las orquestas de diversos tamaños pero coexistían con las denominadas bandas de música que, por otro lado, eran el pilar que persistía de la cultura americana. Los distintos tipos de orquestas continuaban en activo en las iglesias y en la sociedad, así como en zarzuelas y veladas. La fundación del Conservatorio de Música de la Universidad de Filipinas y de algunas otras escuelas musicales hizo que un mayor número de estudiantes se animara a estudiar y especializarse en los diversos instrumentos». (Santiago-Felipe, 2051)

Volviendo al siglo XX, tras diez años de dedicación plena a la orquesta, me encontré de vuelta a mi *alma mater,* la Facultad de Música de la Universidad de Filipinas. En1998 me encomendaron la titánica tarea de recuperar la orquesta de la universidad. Junto con el decano Reynaldo T. Paguio, que también pertenecía a la generación que había visto prosperar a la Manila Little Symphony del Maestro Federico Elizalde, restablecimos la orquesta de la Universidad de Filipinas.

Desde su reactivación, la orquesta de la Universidad de Filipinas ha tocado en los principales auditorios del país y en eventos sociales y culturales tan importantes como el Día de la Amistad Hispano-Filipina que se celebró el pasado 2014 en Baler Quezon.

Uno de los encuentros más memorables que he vivido como directora de la orquesta es el que compartí con los padres de uno de los músicos en el Centro Cultural de Filipinas con motivo de la primera edición del National Orchestra Festival. El padre era conductor de triciclo[1] y era la primera vez en su vida que ponía un pie en el Centro Cultural. También era la primera vez que veía tocar a su hijo con la orquesta en aquel enorme escenario, con un violonchelo prestado y un esmoquin igualmente prestado que lucía con aplomo. Casi se le saltaban las lágrimas cuando intentaba explicarme las emociones que le invadían en aquel momento. Aquel padre no sólo estaba viendo tocar a su hijo, sino que ante sus mismísimos ojos estaba intuyendo un brillante futuro para él. Echando la vista atrás, imaginé que debía haber sido esa misma esperanza la que habría invadido las cabezas y corazones de los padres de muchos niños filipinos, como Marcelo Adonay, elegidos por los frailes españoles para formarse en música sacra a finales del siglo XIX.

En aquel valioso encuentro con el padre de nuestro joven chelista, me di cuenta de que la Orquesta de la Universidad de Filipinas no sólo ha conquistado nuevas cumbres en interpretación musical y en su relación con el público filipino como resultado de su gran disciplina, concentración y ética profesional. Además, y esto es más importante, ha abierto nuevas puertas de esperanza y oportunidades a músicos jóvenes, y a sus familias,

cuyas aspiraciones se ven limitadas y obstaculizadas por la pobreza.

1– Triciclos motorizados que son el principal medio de transporte en Filipinas. (N. del T.)

BIBLIOGRAFÍA:

Abelard Hall: Celebrating 50 Years In The University of the Philippines. Ciudad de Quezon: Facultad de Música de la Universidad de Filipinas, 2013.

CHIRINO, Pedro, S.J.: *The Philippines in the 1600.* Traducido por Ramon Echevarria. Manila: Historical Conservation Society, 1969.

CLAYTON, Martin, HERBERT, Trevor y MIDDLETON, Richard, eds.: *The Cultural Study of Music – a critical introduction.* Nueva York: Routledge, 2003.

CUSHNER, Nicholas P.: *Spain in the Philippines.* Quezon City: Ateneo de Manila, University Press, 1971.

IRVING, D.R.M.: *Colonial Counterpoint – Music in Early Modern Manila.* Nueva York: Oxford University Press Inc., 2010.

MIRANO, Elena; DIOQUINO, Corazon y MANTARING, Melissa, eds.: *The Life and Works of Marcelo Adonay.* Ciudad de Quezon: University of the Philippines Press, 2009.

PIGAFETTA, Antonio: *First Voyage Around the World.* Traducido por Emma H. Blair y James A. Robertson. Manila: *Filipiniana* Book Guild, 1969.

ROCES, Alfredo (ed.): *Filipino Heritage*: The making of a Nation Vol. 9. Lahing Pilipino Publishing, 1978

BAJO LAS CAMPANAS: LA INFLUENCIA HISPÁNICA EN LA MÚSICA FILIPINA

Patricia Brillantes

Ma. Patricia Brillantes Silvestre es profesora de Musicología Histórica en el Colegio de Música de la Universidad de Filipinas en Diliman, especializada en la música filipino-hispánica y de la época colonial. Ha escrito sobre temas que combinan su facilidad en la lengua española (tiene M.A. en Español de la UP y Diploma Básico de Español como Lengua Extranjera otorgado por la Universidad de Salamanca, tras cursarlo en el Centro Cultural de la Embajada de España en Filipinas) con su interés en la cultura filipino-hispánica, como son el periodismo musical y la tertulia del siglo XIX, y el arte de la traducción y la musicología. Ha publicado ensayos en el CCP *Encyclopedia* (1994), la música de *Quiapo en Quiapo, Heart of Manila* (2006) y *Diagonal* (boletín de la Universidad de California en Riverside, 2009), los ritos y música referente a la Virgen de Antipolo en el contexto del comercio de los galeones en *Musika Jornal* 5 UP, 2009; y la música y vida del compositor Marcelo Adonay en *The Life and Works of Marcelo Adonay*, UP, 2009. Éste último es una antología que obtuvo el *Premio Alfonso Ongpin Best Book on Art en el 2010 National Book Awards*. En ese mismo año, ganó el *Sigma Delta Phi Professorial Chair Award* en la disciplina de musicología. La profesora Silvestre ha cantado como miembro del UP Madrigal Singers y AUIT Chamber Vocal Ensemble y ha enseñado español en el Ateneo de Manila. Actualmente está en el programa de doctorado de *Philippine Studies* en UP.

Cuando los españoles llegaron a tierras Filipinas en 1521, descubrieron una población cantante y de una inclinación natural por la música. Tocaban gongs e instrumentos de bambú y cantaban épicos, canciones de cuna, trabajo, fiesta, vida y muerte. Así lo escribieron los primeras cronistas de las islas, tales como Antonio de Pigafetta (1521), Pedro Chirino (1604), Antonio de Morga (1609) y Pedro Murillo-Velarde (1749) —ricas y espontáneas expresiones de música íntimamente enlazadas a la vida cotidiana. Después de casi 400 años de dominio español, nuestra música ha adquirido un sello hispánico indeleble y extendido. Fue España la que nos introdujo al sistema tonal occidental y a sus formas concomitantes, creando un nuevo lenguaje musical de géneros híbridos, uniéndolo con lo indígena y reconfigurando en gran medida nuestro paisaje musical. Se usa el adjetivo «hispánica» en este ensayo para denotar no solo las influencias de España y México sino también las de otros países hispanos así como del continente Europeo, las cuales fueron asimiladas por España llegando a hacerlas suyas.

Todo esto se realizó literalmente bajo las campanas; tras el programa evangelizador. La época hispánica en Filipinas se distinguió por el repique de las campanas que en cada comunidad se oían en ocasiones importantes, sagradas y/o profanas: fiestas de la iglesia, la de la Inmaculada Concepción, por ejemplo; de la realeza, la proclamación de Isabel II en 1834; y festejos de la ciudad que marcaban importantes asuntos sociales, políticos y económicos, como la llegada de un nuevo Gobernador General o de un galeón de Acapulco. Nótese que el son de las campanas constituía una categoría distinta de música, caracterizada por un significado profundo en la vida social y religiosa del pueblo.

MÚSICA LITÚRGICA

Los primeros acordes de música occidental oídos por los nativos pertenecían a los ritos de la iglesia católica: misa, canto gregoriano, himno, motete, ave maría, despedida, salve, tedeum, letanía, gozo, rosario cantado, plegaria, etc. Las órdenes religiosas acogían a los niños para servir en la liturgia y los frailes maestros les enseñaban a hacer el *solfeggio* y vocalización, tocar el órgano y los instrumentos de la orquesta, y componer con los nuevos conceptos de tonalidad, ritmo y armonía. Destacaron por su excelencia la iglesia de San Agustín y la catedral de la Santa Iglesia en Intramuros. La última tenía su propio Colegio de Niños Tiples cuyo currículum se adhirió al Conservatorio de Madrid.[1] Los más talentosos formaron el coro de tiples (niños sopranos) y se encargaron de la música, tales como Marcelo Adonay (1848-1928), natural de Pakil, Laguna; llegó a ser el primer maestro filipino de capilla de San Agustín, aclamado por su *Pequeña Misa Solemne* de influencia gregoriana.

En aquella época la música sacra resonaba en cada comunidad. En Las Piñas se oía el famoso órgano de bambú, construido por el recoleto padre Diego Cera en 1818, nuestro único patrimonio cultural. Sin duda, los ritmos, metros y melodías de la liturgia entraron en el conocimiento del pueblo, formando el carácter de nuestras canciones populares. Tras la música, se facilitó el proceso de cristianización debido a la musicalidad innata del nativo filipino, lo que Horacio de la Costa S.J. llama el «punto natural de inserción».[2]

MÚSICA EXTRA-LITÚRGICA

Mientras el cristianismo se difundía, una larga lista de formas musicales impregnadas de elementos hispánicos quedaba fuera de la liturgia formal. Utilizadas en el contexto de las variadas y animadas fiestas comunales, éstas demuestran un carácter colorido y feliz mientras que las demás son solemnes y dramáticas; resultado de tipo profano. Canciones basadas en melodías populares hispánicas, acompañadas por una banda sencilla de flautas, guitarras, violines y tambores, mostraron ritmos de baile como el vals de Austria y la habanera de Cuba, adaptadas por España, en su teatro, canciones y música clásica. Ejemplos de estas formas ahora son el *Panunuluyan*, drama de navidad derivado de las *Posadas* de México; los *Pastores*, las *Flores de Mayo* y las *Santacruzan* para la Virgen María; y el *Salubong*, para el Domingo de Resurrección. De sabor indígena más intenso son el *Subli* de Batangas (homenaje a la Santa Cruz) y el *Pabasa* (verso cantado sobre la Pasión de Cristo). En 1703, Gaspar Aquino de Belen hizo la primera versión de este tipo de verso cantado. En las calles, delante de altares improvisados, y aún dentro de la iglesia se entonaban el villancico, el aleluya, el himno, el salmo, el rosario cantado, la loa y las antífonas, así como nuevas formas como el *dality tagulaylay* (lamentaciones sagradas).

MÚSICA PROFANA

Por todo filipinas nuestra música indígena asimiló tendencias hispánicas como el *composo*, narrativa de Panay; *kumintang*, canto meláncolico de Batangas; y *balitaw*, canto de cortejode Visayas. Acompañadas de acordes sencillos y en tiempo casi medido, comúnmente se enriquecían con el canto y la danza. Quizás el más conocido sea el *kundiman*, una canción lírica y melancólica de compás ternario, con coplas en español y tagalog, que seguía formas europeas.

La difusión de lo hispánico en la música filipina se debe mucho a las representaciones extranjeras como las óperas de Italia y las zarzuelas de España. No cabe duda que éstas despertaron de forma importante, el gusto y aprecio de los Filipinos. Con la apertura del canal de Suez en 1869, se suscitó más aún el aprecio de los nativos a los espectáculos teatrales y a la música. Se empezaron a oír varios ritmos de baile que animaron el pulso de nuestra propia música: el fandango (*pandanggo*); la jota que inpiró varias jotas regionales como jota batangueña y jota caviteña; el pasodoble y la polca, el fondo de nuestros villancicos y canciones populares; el vals que caracteriza nuestras canciones y obras instrumentales; y la habanera, danza filipina muy notoria en las canciones populares, en la zarzuela y las películas,

y hasta en la música clásica.

Para los filipinos no era sencillo asimilar y adaptarse a lo hispánico, porque aunque tomaran de las influencias externas, las tenían que ajustar y acomodar al alma filipina. El converger de culturas diferentes ha sucedido de una manera natural y muy abundante en el curso de nuestra historia de la música. Un ejemplo interesante es la habanera, la cual integra el ritmo negroide con un punto del tango argentino, lo cual atrajo a los filipinos por su sensualidad. La tomamos prestada y se hizo propiamente nuestra convirtiéndose en la danza filipina, melodiosa, graciosa y de espíritu tropical.

Por poner algunos ejemplos, la canción ilocana *Ti Ayat ti Meysa nga Ubing*, la jarana *O Ilaw, Bituing Marikit* de Nicanor Abelardo, *Maalaala Mo Kaya* de Constancio de Guzman, y las obras de piano *La Flor de Manila* de Dolores Paterno y *Recuerdos de Capiz* de Julio Nakpil son habaneras.

Sobre el flamenco, se puede preguntar: ¿Qué paralelismo hay entre éste y la música filipina? ¿Qué elementos flamencos contribuyeron a la música filipina? Por un lado, las principales melodías flamencas presentes fueron los fandangos, las seguidillas y los boleros, adaptados en el teatro español: tonadilla, entremés, sainete y zarzuela. Formas que se inculcaron en el conocimiento Filipino. Por otro lado, el flamenco es indistintamente melancólico y apasionado, se basa en la pobreza y la persecución, lo cual resuena al *kundiman* y al *pabasa*. Y por último, el flamenco se desarrolló en Andalucía, sur de España, cuna de los gitanos desde el siglo XV y crisol de diversas tradiciones musicales del Mediterráneo; cómo las islas filipinas, particularmente Manila, donde había una vibrante amalgama de gente.

UNA RICA ESCENA MUSICAL

Antes de la mitad del siglo XIX, Filipinas destacó en el Oriente como tierra de excelente música de tradición hispánica y occidental. Cada arrabal de Manila tenía sus propias cualidades: Intramuros, la espléndida música de sus catedrales; Quiapo, sus teatros y el Nazareno Negro mexicano; Santa Cruz, su centro económico, y junto con San Miguel y Quiapo, grandes casas donde bailar y hacer tertulias; y Pandacan, la famosa Orquesta Femenina de Pandacan, la cual fue quizás el primer grupo filipino de opera, bajo la dirección del maestro Ladislao Bonus. Fue España la que nos trajo la rondalla, conjunto de cuerdas punteadas desarrollada por la murza (músico callejero) y la estudiantina (músico estudiante); y la banda, componente importante en las fiestas y eventos sociales. De España también heredamos la tradición de música hogareña, gracias a la subida de la burguesía y el acceso al piano, arpa, violín, flauta, y el repertorio clásico del occidente.

La historia de España en Filipinas es un capítulo antiguo en los libros, pero la realidad definitiva e imborrable es que se le añora y que aún pervive de varias maneras en la música actual. Debemos dar cuenta que lo hispánico ha enriquecido nuestra vida cristiana. Nos hemos apropiado de lo hispánico como ingrediente esencial de nuestra identidad, lo mezclamos con nuestras raíces asiáticas para producir música distinta, absoluta y orgullosamente «filipina».

1– Construida en 1581, la Catedral de Manila tenía en su facultad a los maestros españoles Remigio y Apolinar Calahorra, Oscar Camps, Blas Echegoyen y Ramón Valdes. Vease The Music and Theater of the Filipino People por Raymundo Bañas. Manila: 1924.

2– De la Costa, Horacio: The Jesuits in the Philippines 1581-1768. Massachusetts: Harvard University Press, 1961.

FLAN FILIPINO.

UNA ADAPTACIÓN LINGÜÍSTICA EN EL MUNDO DE LA ALIMENTACIÓN

Felice Prudente Sta. Maria

Felice Prudente Sta. Maria ha recibido premios como el Philippine National Book Award, el galardón Ceres Alabado de excelencia en Literatura Infantil, o el premio Gourmand World Cook Book Awards para libros de cocina, entre otros. Su nombre se añadió también, en 2001, a la prestigiosa lista de autores del sudeste asiático galardonados en los premios SEA Write Award.

Actualmente trabaja como investigadora y autora para la obra *Eating Our Words* (Anvil Publishing), un glosario de terminología culinaria filipina recopilado a partir de una selección de diccionarios de la era española. Dos de sus títulos culinarios premiados son: *The Governor-General's Kitchen: Philippine Culinary Vignettes and Recipes*, 1521-1935 (La cocina del Gobernador General: Viñetas y recetas filipinas, 1521-1935) y *The Foods of Jose Rizal* (Las comidas de José Rizal).

Es miembro del consejo de administración del Museo Nacional de Filipinas y del Museo ng Kaalamang Katutubo, y miembro del consejo asesor del Museo Ayala.

El postre más habitual en una fiesta filipina es el típico flan español. Pero la receta de esta especie de natillas sólidas ha pasado por un peculiar y sorprendente proceso de adaptación local.

PALABRAS DULCES

La dieta filipina ya tenía su propia dosis de dulzura cuando Fernando Magallanes lideró la primera circunnavegación española. En Cebú, en 1521, el cronista italiano de la expedición, Antonio Pigafetta, registró el uso de *deghex* y *tube*, miel y caña de azúcar respectivamente.[1] La recopilación de términos filipinos continuó a medida que fueron llegando los frailes a partir de 1565 con Miguel López de Legazpi, que inició oficialmente la colonización del archipiélago.

El diccionario inédito castellano-tagalo fechado en 1609 de Francisco Blancas de San Jose, OP (Orden de predicadores. Dominicos), identifica la palabra *matamys* como «aquello que es dulce» en la lengua hablada por los nativos de la zona de Manila. La palabra *polot* tenía, según él, diversas variantes: *polot nang pocyotan* (miel de abeja); *polot panilan* (panal); *polot tubo* (de caña de azúcar); *polot sasa* (de palmera nipa); y *polot nang buli* (de palmera burí).[2] Es considerado el padre de los gramáticos del tagalo por su obra *La Regla y Arte de la Lengua Tagala* publicada en 1610.

El innovador diccionario del tagalo publicado en Filipinas, *Vocabulario de la Lengua Tagala*, vió la luz en 1613, justo 48 años después del inicio de la inmigración española. Fue recopilado por Pedro de San Buenaventura, OFM (Orden de hermanos menores. Franciscanos), quien apuntaba que el *açucar*–palabra española de origen árabe y adaptada al tagalo–estaba hecha de *tubo*.[3] Explicaba en su obra las diferencias de dulzura: *lalong matamis ang açucal sa polot; mas dulce es el açucar que la miel*. En otras palabras, el azúcar de caña se consideraba más dulce que la miel. *Matamistamis* servía para describir algo ligeramente dulce. *Lubhang matamis* significaba sacarina. Las palabras referentes a la dulzura eran de interés para los religiosos porque podían utilizarse para describir el cielo.[4]

El vocabulario muestra la exactitud con que los filipinos se referían a su entorno natural. Juan Félix de la Encarnación, OAR (Orden de los agustinos recoletos) recopiló palabras procedentes de Bohol, Cebu, Negros y Mindanao para su *Diccionario Bisaya-Español* publicado en 1885. Incluía términos como: *cagas*, un panal abandonado sin miel; *ligbos*, las abejas que recolectan polen de las flores; *omo*, la miel que no ha alcanzado su total desarrollo o abandonada por las abejas.[5] Aparte de la fruta, la miel era la única fuente de dulzor que solo precisaba ser recolectada. La gastronomía prehispánica se condimentaba con una combinación de sal, miel y jengibre.

EXPANSIÓN DEL VOCABULARIO

Colit era el modo más primitivo de disfrutar de la dulce caña de azúcar: mascando el tallo después de haberlo pelado quitándole la corteza con los dientes. Francisco Gainza, OP incluye el término en el *Diccionario o Vocabulario de la Lengua Bicol*. Fue el primer diccionario publicado, en 1754, bastante antes del nacimiento de Gainza, y reeditado en 1865, cuando éste era obispo de Nueva Cáceres.[6] La caña de azúcar, explicaba Guido de Lavezares en su informe al Rey Felipe II, era tan valorada que quien robara aunque sólo fueran unos tallos podría ser condenado a la esclavitud.[7]

En el siglo XII, si no antes, Filipinas ya importaba el azúcar en bruto de China.[8] La técnica para refinar el jugo de caña se había transferido a China desde el área de Magadha, en el centro de la India. Se dice que la palabra china para el azúcar piedra o azúcar roca, *cande*, proviene de la palabra india *khanda*, que significa azúcar en forma solidificada.

Las palabras asociadas con la caña de azúcar se incrementaron con la presencia hispánica. Los frailes establecieron sus propiedades en Filipinas siguiendo la práctica del autoabastecimiento de alimentos de los conventos medievales. Introdujeron el arado español y el carabao chino para que tirara de él, las vacas y la cultura de los productos lácteos, así como una variedad considerable de especies vegetales de Centroamérica y Sudamérica que se adaptaron al entorno local. También trajeron las primeras tecnologías de producción del azúcar. El molino de azúcar español se llamaba

trapiche en Filipinas; su versión *cabiyavan* estaba hecha de madera molave (*Vitex parviflora*). Se cocinaba en un gran caldero hasta conseguir un almíbar, se eliminaba la espuma y el líquido se solidificaba formando conos o pastillas de azúcar puro llamados *calamay, chancaca, padac* o *panocha*.[9] Al igual que *panocha, chancaca* forma parte de la nomenclatura latinoamericana del azúcar. En el contexto filipino *panocha* significa caramelo de azúcar con trocitos de cacahuete o coco. Se toma solo, desmenuzado y servido sobre arroz, o se come al final de las comidas seguido de un vaso de agua.

A medida que mejoraron las técnicas de refinado, fue aumentando la presencia del azúcar en la cocina filipina. Para hacer mermeladas o siropes de frutas, en toda cocina había una olla de evaporación de azúcar llamada *tacho* en Filipinas, Guatemala, Argentina y Bolivia, y más frecuentemente *tacha* en Venezuela y México.[10] A mediados del siglo XIX el azúcar de Pangasinan tenía fama por su blancura pero se pulverizaba fácilmente. El azúcar de Pampanga, en cambio, de tono más oscuro, se consideraba de buena calidad por la consistencia de su grano que resistía el transporte internacional.[11]

EL GRAN FLAN

El azúcar hizo posible el *leche flan*, leitmotiv de las fiestas filipinas. Tiene una mayor proporción de yema y azúcar por cantidad de leche que la mayoría de las natillas. La textura gelatinosa del huevo ayuda a ligar los otros dos ingredientes. Para conseguir que cuaje a una temperatura más alta y evitar así que se quede duro, se incrementa la cantidad de azúcar.[12] Se puede añadir una yema de huevo de pato para intensificar el color.

Se suele hacer con leche entera de vaca, pero también se puede sustituir por leche de coco diluida en agua de coco o leche vegetal. La variante más exquisita se hace con leche de carabao, cuyo contenido en grasa es mayor que el de la leche de vaca, aunque los expertos advierten que el éxtasis gastronómico que provoca puede resultar abrumador. La administración española introdujo la ternera y los productos lácteos al igual que había hecho en México. Se enviaron vacas en los galeones que surcaban el Océano Pacífico. Ejemplares chinos y japoneses se sumaron al ganado del archipiélago. Antonio de Morga apuntó que los carabaos dóciles procedentes de China se utilizaban «sólo para ordeñarlos» porque su leche era «más sabrosa y espesa que la de las vacas».[13]

La Cocina Filipina, de venta al público en 1913 y posiblemente el primer libro filipino de cocina publicado, incluye dos recetas de *flan de leche*[14] además de otras recetas para hacer *flan de naranja, flan de café* y *flan de chocolate*. Las instrucciones dicen que deben verterse las natillas en un molde o *flanera*, también llamada *llanera* en Filipinas. Ninguno de los términos aparece en diccionarios antiguos de español. Hoy en día, en las tiendas españolas de utensilios de cocina se venden *flaneras* con tapa y de forma cónica de ración individual; la *llanera* filipina común es de metal, ovalada y originalmente de tamaño como para hacer un flan para una familia grande.[15]

Hay tantas maneras de hacer el flan filipino como comunidades y cocineros. Los más veteranos dicen que el tiempo necesario para tostar el azúcar y bañar la flanera con el caramelo se calculaba rezando varios Ave Marías o Padre Nuestros en español. El baño de agua –*baño de maría*– en que se deposita la *flanera* debe mantenerse justo por debajo del punto de ebullición para evitar que se quede poroso o que se corte. El flan de España está tan arraigado que han surgido adaptaciones más prácticas e infalibles: una combinando leche condensada y evaporada, otra con un polvo instantáneo que sólo necesita agua. El *Leche Flan* es un ejemplo excelente de *malinamnam*, la palabra filipina para el sabor de suave intensidad equivalente al *umami*.[16]

Pura Villanueva de Kalaw utilizaba el término *horma* en vez de *flanera* en su obra *Condimentos Indígenas* publicada en 1918. Algunos sinónimos habituales en filipino son *hulma* y *hulmahan*. Su libro de cocina incluía recetas de diferentes partes de las islas, entre ellas la de *«Leche Flan Popular»*. El sistema colonial americano de escuelas públicas se introdujo con la llegada del siglo XX tras la partida de los españoles. En tiempos de paz, el *flan de leche* había sido rebautizado en Filipinas como *leche flan*. La anteposición del adjetivo descriptivo al nombre es habitual en inglés pero no en español.

Leche flan es un vocablo destacado en el vocabulario culinario filipino de tradición hipánica. Es puro intercambio y colaboración cultural en cada cucharada.

1–PIGAFETTA, Antonio, *Primo Viaggio Intorno al Mondo en The Philippine Islands, 1493-1898*, ed. Emma Helen Blair y James Alexander Robertson, Cacho Hermanos, Mandaluyong, 1972, vol. 33, pág. 190.
2–SAN JOSE, Francisco Blancas de, *Vocabulario de la Lengua Tagala*, manuscrito no publicada, s.d., c. 1609, págs. 334, 370.
3–SAN BUENAVENTURA, Pedro de, *Vocabulario de Lengua Tagala*, Pila, Laguna, 1613, ed. facs., pág. 23.
4–Ibíd., pág. 263.
5–ENCARNACION, Juan Felix de la, *Diccionario Bisaya-Español*, Manila, Amigos del País, 1885, págs. 67, 202-203, 260.
6–GAINZA, Francisco, *Diccionario o Vocabulario de La Lengua Bicol*, Manila, Tip. del Colegio de Santo Tomas, 1865, pág. 101.
7–LAVEZARIS, Guido de, *Slavery Among the Natives en Blair y Roberston*, op. cit., vol 3, pág. 287.
8–CHAO-JU-KUA, *Description of Barbarous People*, ibíd., vol. 34, págs. 185-191.
9–ENCARNACION, op. cit., pág. 69. ROSA, Antonio Sanchez de la, *Diccionario Bisaya-Español*, Manila, Tipo-Litografia de Chofré y Compania, 1895, pág. 168.
10–COROMINAS, Joan, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, 1954, págs. 336-337.
11–KEYSER Y MUÑOZ, Antonio, *Medios del Gobierno y la Sociedad Económica*, Manila, 1869, pág. 179.
12–ARROYO, Patricia T., *The Science of Philippine Foods*, Quezon City, Abaniko Enterprises, 1974, pág. 21.
13–MORGA, Antonio de, *Sucesos de las Islas Filipinas, México*, 1609 en Blair y Robertson, op. cit., vol. 16, págs. 89-91.
14–*La Cocina Filipina*, Manila, 1913, págs. 91-93.
15–Ahora que los ingredientes del flan están disponibles todos los días, la flanera viene en tamaños apropiados para las familias pequeñas, parejas e individuos.
16–Umami, vocablo japonés que significa sabor agradable, sabroso. Es uno de los cinco sabores básicos junto con el dulce, ácido, amargo y salado. En un sentido más general, cuando un alimento es delicioso. (N. del T.)

THE PHILIPPINES IN SPANISH CONSTITUTIONAL HISTORY

David Manzano Cosano

David Manzano Cosano is a researcher affiliated with the *Escuela de Estudios Hispano-Americanos* (School for Hispanic-American Studies) of the *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* (Higher Scientific Research Council, CSIC), in Seville and Associate Professor of Economic History at the *Universidad Carlos III de Madrid*. He recently received his Ph.D. in Contemporary History from the *Universidad Complutense de Madrid*, after obtaining a *Licenciatura* in History and a *Licenciatura* in Political Science and Public Administration from the Universidad de Granada in 2009 and 2010, respectively.

He started his scholarly activities in 2010, when he joined as a trainee researcher an Excellence Project sponsored by the *Junta de Andalucía* (Regional Government of Andalusia) entitled "*El Pacífico hispano: imágenes, conocimiento y poder* (Spain in the Pacific: Images, Knowledge and Power)" and implemented by the *Escuela de Estudios Hispano-Americanos*.

It was at the School that he carried out his doctoral studies, which examined the idea of the Pacific held by 19th-century Spaniards and Spanish colonial history in contemporary Micronesia.

A content analysis of 19th century Spanish Constitutions (the 1812 Constitution, the 1834 Royal Statute, and the Constitutions of 1837, 1845, 1869, 1873 and 1876) shows that Philippine participation in the Spanish Cortes depended upon two variables: 1) the political current that dominated the government; and 2) the degree of knowledge of the colonial reality on the part of Spanish elites. The above-mentioned Constitutions made it possible for the Philippines to be represented in the Cortes whenever there was a combination of the dominance of progressive ideas in government and the existence of laws, even if compliance with them was impossible. If we apply this theory to different historical periods, we see that the Philippines would be granted representation in the Cortes solely during the period of the Cadiz Constitution, under the "absent king", Ferdinand VII (1810-14); during the Liberal Triennial (1820-23); and during the period of the Royal Statute (1834-36), under Isabella II.

The first Spanish Constitution, that of 19 March 1812 (popularly known as "La Pepa"), was the culmination of a constitutional process that sought to overthrow the French-sponsored regime of Joseph I by creating institutions

representative of the will of all Spanish territories. Thus the Council of Spain and of the Indies drew up "Instructions for Elections in America and Asia" on 14 February 1810.[1] Its aim was to fill the gap created by the absence of Spain's overseas territories in the first electoral regulations in Spanish history,[2] adopted on 1 January 1810 in order to permit the convening of a special and constituent session of the Cortes in that year.[3] However, the problem of communications made it impossible for the overseas representatives to arrive on time. Thus, the Regency Council promulgated the Edict and Decree of 9 September 1810, "setting the number of alternate representatives for North and South America and the provinces occupied by the enemy, and laying down the rules for their election."[4] The Regency was aware that many regions could not assemble in Cadiz the number of electors necessary to elect their alternates; hence, Article 13 of the edict allowed different electoral districts that were distant from each other to be grouped together. This was the case of the Philippines, which was grouped with the electors of Guatemala and Mexico for purposes of the election on 20 September 1810 of their two alternate representatives: José Manuel Couto Avalle y Bravo and Pedro Pérez de Tagle. Both alternate representatives shortly afterwards requested that they be allowed to return to the Americas. But the refusal of the Cortes to leave the Philippine district unrepresented prevented Pérez de Tagle from carrying out his plan, until the arrival on 6 December of the representative duly elected in the Council (cabildo) of Manila, Ventura de los Reyes.[5] De Los Reyes participated fully in the sessions that would lead to the promulgation of the 1812 Constitution.

"La Pepa" is the Spanish constitution that afforded the greatest protection to the Philippines and all overseas territories in Spanish history. It governed the Spanish legal system until 1837, but it did so only in intermittent fashion, because it was abrogated by moderate- or absolutist-leaning governments. For example, Ferdinand VII declared null and void the work of the Cadiz Cortes and abrogated the Cadiz Constitution upon his return to Spain in 1814. For six years, Spain returned to the political structures of the *Ancien Régime*. Such practices were ended by pressure from the military, led by Rafael de Riego, who in March 1820 compelled Ferdinand to swear allegiance to the 1812 Constitution. This marked the start of the so-called Liberal Triennial (1820-23), when the Philippines would resume election of its representatives to the Spanish Cortes, pursuant to laws based on the 1812 Constitution. But owing to the problem of communications and political obstacles, only three Philippine representatives, from among the seventeen elected in the colony, were able to participate in legislative sessions during the Liberal Triennial: Bringas y Taranco, Posadas Fernández de Córdoba and Sáenz de Vizmanoz. The 1812 Constitution was again abrogated and the work of the Liberal Triennial nullified with the invasion of the troops called "One hundred thousand sons of Saint Louis" in 1823. The invasion enabled Ferdinand VII to return to absolutist practices for a decade, until his death in 1833.

The strong conservative leanings of the Carlists and Spain's membership in the Quadruple Alliance were the influences that prompted the Regency of Queen María Cristina to moderate the absolutist regime of her late husband and to change tack in the direction of liberalism. It is in this context that we should place the promulgation of the Royal Statute of 10 April 1834, a "granted charter" that propounded the view that sovereignty was shared by the King and the Cortes.[6] The Philippines was to be represented in the Cortes by two elected provincial representatives (*procurador del Reino*) chosen from the existing 188 representatives.[7] The triumph of the Mutiny of La Granja de San Ildefonso on 13 August 1836 abrogated the legal system established by the 1834 Royal Statute and restored the regime of the 1812 Constitution, thanks to which the moderates were able to wrest from the progressives control of power in government. This created a paradox, because the desire of the moderates to marginalize the overseas territories in the Chamber that was the depositary of national sovereignty was not achieved in theory. Formally speaking, pursuant to the 1812 Constitution, the Philippines alone was allocated 25 representatives, whereas according to the progressive standards of the Royal Decree of 24 May 1836, all the overseas provinces would have a total of 17 representatives. This is evidence of the central authorities' lack of knowledge regarding the Philippines. Nevertheless, slow communications and the promulgation of the 1837 Constitution combined to fulfill the wish of many moderate Spaniards to remove representation of the overseas territories in the Cortes.

Consequently the lack of information in the colonial power regarding its overseas territories became the perfect ally in the effort to increase Filipino power in Spain, which acquired privileges under the sign of the colonies in the Americas.[8] Thus, under the impetus of those who defended the need for equal rights for all the domains of the Spanish Crown, laws with similar content were passed for all these regions, with provision for a series of exceptions that took into account the special characteristics of overseas territories. These orders were formulated from the perspective of the colonies in the Americas and marked by a generalizing approach, offering the Philippines the same conditions as those granted to the provinces in the Americas. Thanks to this, the Philippines obtained representation in the Cortes. However, it was impossible for the Philippines to meet the deadlines for electing its representatives, given delays in communications. The colonial power circumvented this obstacle by lax implementation of the electoral laws. Thus, the absence of special provisions applicable to Philippine realities indicated the lack of concern on the part of the colonial power as regards the Philippine electoral district.

After the promulgation of the 1837 Constitution, the different legal regimes subjected the Philippines to different treatment. The moderates' rise to power limited the rights of the Spanish colonies by denying them their right to representation in the Cortes. This trend was reversed for the Caribbean colonies from the time of the Democratic Sexennium (1868-74), but not for the Philippines. In spite of the progressive orientation of successive governments, the conceptualization of Spanish Oceania, i.e., the territory that depended politically on the office of the Philippine governor general as a region without an intellectually developed population, led the Spanish ruling class to deny it the right to participate in the Cortes. This tendency was consolidated under the 1876 Constitution.

To sum up, Spanish constitutional history demonstrates that the Philippines depended on the Spanish provinces in the Americas in order to obtain its rights. It also confirms that the Philippines was considered as a second-class overseas territory, for unlike Cuba and Puerto Rico, it would not be recognized the right to participate in the Cortes in the last three decades of the 19th century.

1– http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instruccion-para-las-elecciones-por-america-y-asia-14-de-febrero-de-1810--0/html/fffa720a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html, [fecha de consulta 24/07/2015]

2– PRESNO LINERA, Miguel A.: «El origen del derecho electoral español: la Instrucción de 1 de enero de 1810 y la Constitución de 1812», en *X Congreso de la Asociación de Constitucionalistas de España, Las huellas de la Constitución de Cádiz, Cádiz 26 y 27 de enero de 2012*, 2012, p.2; VARELA SUANZEZ-CARPEGNA, Joaquín: «Propiedad, ciudadanía y sufragio en el constitucionalismo español (1810-1845)», en *Historia Constitucional*, nº 6, 2005, págs. 105-124; CASALS BERGES, Quintí, «Proceso electoral y prosopografía de los diputados de las Cortes Extraordinarias de Cádiz (1810-1813)», en *Historia Constitucional*, nº 13, 2012, pp.193-231.

3– MOLAS, Pere: «Las Cortes Nacionales en el siglo XVIII» en José Antonio Escudero (coordinador), *Cortes y Constitución de Cádiz 200 años*, Madrid: Espasa, 2011, pp.156-171

4– *Leyes electorales y proyectos de ley*, Madrid: Imprenta Hijos de J. A. García, 1806, pp. 63-75. humanidades.cchs.csic.es/ih/paginas/jrug/leyes/18100908.doc, [fecha de consulta 24/07/2015]

5– «COUTO AVALLE Y BRAVO, José Manuel» y «PÉREZ DE TAGLE Y BLANCO BERMÚDEZ, Pedro. IV Marqués de las Salinas», en URQUIJO GOITIA, Mikel (director): *Diccionario biográfico de parlamentarios españoles.1812-1820*, Madrid: Cortes Generales, D. L. 2010, CD1.

6– La ausencia de un preámbulo nos conduce a acoger las tesis de M. Nuñez de considerar dicha redacción incompleta; http://www.uned.es/dpto-derecho-politico/er34.pdf, [fecha de consulta 24/07/2015]

7– *Leyes electorales y proyectos de ley. op. cit.* pp. 105-119, humanidades.cchs.csic.es/ih/paginas/jrug/leyes/18340520-2.doc, [fecha de consulta 24/07/2015]

8– MANZANO COSANO, David: *España en el Pacífico. La construcción de las fronteras filipinas en la Oceanía hispana, 1789-1900*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015, [Tesis doctoral].

THE MANILA GALLEON

THE CULMINATION OF A DREAM AND GATEWAY TO A NEW WORLD

Esther P. Martínez

Esther P. Martínez is a journalist. She holds a *Licenciatura* in Information Science and

Journalism and a Master's degree in International Relations and Communication from the Universidad Complutense de Madrid. At present she is head of the Cultural Section of the Revista Española de la Defense [Spanish Defense Journal], a monthly publication of the Ministry of Defense.

On 8 October 1565, Spain finally fulfilled a dream that had been pursued for a long time. The goal since the time of Isabella I of Castile, Christopher Columbus and the discovery of the New World was to find a safe Spanish route for trade with the East in spices, a commodity that at certain times in history was more valuable than gold itself.

This route was known by the name "Manila Galleon" (or "Chinese galleon") and covered the journey Manila-Acapulco-Manila, from the Philippines to New Spain (present-day Mexico) and back. Yet the undertaking did not end there, for it had a connection with Seville and later Cádiz, in Spain, through the Spanish empire in the Americas and its Atlantic port, Veracruz. The route thus brought together three of the four continents known to exist at the time and inaugurated a unique pattern of exchange at all levels between the territories of the Spanish Crown, which were as distant as they were different from each other.

Between 1565 and 1815, the year of the route's closure, 200 years ago this year, galleons and vessels of the Royal Armada regularly sailed the Southern Sea, later renamed the Pacific Ocean, for commercial and strategic purposes. The Manila Galleon was a maritime link with an uninterrupted existence of 250 years, covering 110 to 120 expeditions.

It was not just commodities that made the journey, it was also people, ideas and customs. Most expeditions arrived safely at their destination. "One may find manuscripts, which are copies of originals, about expenses for travel arrangements and losses of vessels, although few were lost," comments Carmen Torres, head of the Cultural and Educational Department of the Naval Archives Subsystem, which is part of the History and Naval Culture Institute. Among the vessels lost was the San Diego; part of its wreckage, which was recovered in waters off the Philippine capital, Manila, is exhibited in the *Museo Naval de Madrid* (Madrid Naval Museum). Another vessel that was lost was the Santa Margarita, which "was going from the Philippines to New Spain in the year 1600," as indicated in the title of the corresponding manuscript. This chronicle reports the vessel's departure from Cavite on 13 July and gives us glimpses of the exchange described above. It was not just Spaniards who were travelling on board the vessel. The author also mentions the presence on board of *"yndios"*, as the inhabitants of the colony were then called. The author also mentions that the locals who gave assistance to the survivors of the ill-fated vessel asked about "a Franciscan friar who had lived among them in the preceding years."

The Catholic religion was precisely one of the hallmarks of the expeditions of the Discoverers and the Conquistadors; subsequently it served as a unifying force. To this day this faith is still shared by countries that used to be part of the Spanish Empire on both sides of the Pacific. One can still find living evidence of this linkage. Examples are "the choir walls of the cathedral of Mexico, which were forged in Macao," notes Rubén Carrillo, a researcher with the *Universidad "Oberta" de Cataluña*, in an article entitled *"Asia llega a América"* (Asia arrives in the Americas).

Moreover, many still share the language of Cervantes, who was a soldier and universal writer. To religion and language we might add common usages and customs, some in areas that may (not) appear to be far from language and spirituality, such as stoves and food. Anyone who goes to Peru and wishes to sample its increasingly famous cuisine should try ceviche, seafood marinated in lemon that originally came from the other side of the Pacific and was brought to the Americas by Chinese immigrants, as tourist guides in Lima will tell you as soon as you ask them for tips on what to eat.

These are only a few examples that demonstrate that the galleons and the vessels, which were simultaneously naval vessels and trading ships, chosen for these long voyages by the Spanish Royal Armada for their cargo capacity and military potential, transported more than commodities. From Philippines to New Spain they carried spices (mainly cinnamon, cloves, and pepper), silks and furniture; and from Acapulco to Asia, they brought silver, crimson dyes, indigo, soap and cloths.

Vivid manifestations of the fact that the Pacific route continued on to Spain and Europe also exist. For example, one of the most frequent items in the traditional wardrobe of Hispanic women and in many Spanish cities is the Manila shawl. It is a typical garment in Madrid, where it is worn on important dates, such as the feast of the city's patron saint. Moreover, one of the typical Madrid melodies, chotis, even reminds us of the shawl's origin: "a shawl from China, I will offer to you as a gift".

The raw material of the shawl, silk, was imported into Spain from the great empire of China through the Philippines, which explains its name. Then the shawl would be made in Spain, mainly in Seville, where the cargo from the Americas arrived until the draft of vessels increased and they started to berth in Cádiz. The taste for furniture, figures and porcelain in the Asian tradition also made the journey from the Philippines.

While the fleet heading to Veracruz for the linkup with the Manila Galleon left ports in Andalucia in May to take advantage of the trade winds, the trans-Pacific expeditions relied on the monsoon forecast, in summer and winter. At first, the trans-Pacific expeditions did not have a fixed schedule but soon two voyages a year were decided on. In any case, in order to take advantage of the winds, the fleets had to leave the Philippines during the first week of July, if they wished to arrive in Acapulco at the end of the December. The departure from Acapulco had to take place in April, so that they could arrive in the Philippines towards July or August.

There were two voyages a year until the mid-18th century. From that time onwards and until the end of the galleon trade, only one made the journey every year, in part because the depth of the vessels and cargo capacity had increased thanks to progress in naval construction.

In the same way that the target destination in Spain had shifted from Seville to Cádiz, the port of destination in the Philippines moved from Manila to Lampon, an enclave that was easier to access from the Pacific Ocean. However, the pilot voyage had sailed from Cebu, south of Manila, which was at the time the center for trade in the region and the settlement site of the first Spaniards in the Spice Islands. The generic name was applied to these territories because they were close to the Moluccas Islands, which were located further south, within the Portuguese sphere of influence, and had been the first to be known by that name.

The hero of that first voyage, which marked an unparalleled advance in oceanic navigation in the Pacific, was the seafarer from the province of Guipozcoa, Andrés de Urdaneta. He was an exceptional man, for he was also a soldier, cosmographer, explorer, and Augustinian friar. His return voyage from the Philippines in 1565 was not the first. On another occasion, he had returned from the Philippines, where he had lived for almost a decade. He made the most of his time there in order to study the tides, winds, and currents.

For the second expedition, under the command of Miguel López de Legazpi, King Philip II had called on Urdaneta for his advice and expertise. As in the preceding attempt, the voyage left from New Spain, but this time the port of Acapulco was chosen because its bay was sheltered. On 21 November 1564, four vessels set sail for the Philippines, where they arrived 74 days later. But the most important was still to come: on 1 June 1565, they departed on the return trip to Acapulco, where they arrived safely on 8 October of the same year.

The return route from the Philippines to Spain, called *"tornaviaje"*, was a feat. The route, keenly awaited since the time of the Catholic Monarchs, ceased to be an almost mythical objective and became reality, the reality of the Manila Galleon (Chinese Galleon) until 1815. It was an aspiration to which history has linked discovery of new lands, continents, seas and oceans; of new people and customs; of milestones in navigation and technical advances, as well as of unique adventures, like the first circumnavigation of the world, led by Ferdinand Magellan and completed by Juan Sebastián Elcano.

E-MOTIVE

A EUROPEAN PROGRAM FOR EXCHANGE OF KNOWLEDGE, CONNECTS THE PHILIPPINES AND SPAIN THROUGH THEATER, GAMES, EDUCATION AND SOCIAL TRANSFORMATION

EXECUTIVE SUMMARY

The *E-Motive* program, established in 2006 by Oxfam Novib (Holland), is a worldwide network of organizations that seek innovative solutions to global and local problems. *E-motive* facilitates the exchange of experience and links related methodologies coming from different latitudes.

Since 2013, this program, which is financed by the European Union, receives its impetus from Holland, Poland, and Spain. In Spain the Spanish NGOD Coordination Platform selected as best practices in the area of art for social transformation the methodology *Playing and Acting*, promoted by *InteRed* and *Kieu Project*, and the work of the company *Cross Border Project*.

As their fellow traveler these agents In turn chose *PETA*, the Philippine Educational Theater Association, because of its extensive experience and because it is a global pacesetter in the field of community and educational theater.

Thus begun this story brimming with games, theater, affinities, creations, reconstructions and transformations, a powerful and valuable exchange between the Philippines and Spain.

PRESENTATION OF PARTICIPATING ORGANIZATIONS AND THEIR METHODOLOGIES

PETA–The Philippine Educational Theater Association, founded in 1967, is an organization of creative and critical artist-teachers and cultural workers committed to artistic excellence and a people's culture that fosters personal fulfillment and social transformation. It is based on the use of theater that is distinctly Filipino as a tool for social change and development.

Today, *PETA* is a major organization, composed of a performing arm, Kalinangan Ensemble; The School of People's Theater; *PETA* Metropolitan Teen Theater League program; a Children's Theater Program; the Arts Zone Project, which advocates child safety; and the MEKONG PARTNERSHIP PROJECT.

Since 2005 it is housed in the *PETA* Theater Center, and through these programs, it continues to pursue its dream of empowering people and society with each gesture, word, image, sound, expression and creative learning experience.

The Cross Border Project CBP originated in New York as a personal project of Lucía Miranda. In 2012, it settled in Spain, with a group of artists who were working in the areas of the theater, education and social transformation.

The Cross Border Project is an initiative for social and cultural innovation, made up of a theater company, a School of Applied Theater and a Kitchen. It is a space in which to research and develop projects with other groups and disciplines.

The *Cross Border,* which is simultaneously local and international in spirit, has carried out projects in places that are as different from each other as Rivas-Vaciamadrid, Medina de Rioseco and Dakar, since *Cross Borders* can perform in Spanish, English and French.

Jugar y Actuar, nuestras armas para la paz (Playing and Acting, Our Weapons for Peace) *Jugar y Actuar* (Playing and acting) is a lively methodology for personal and collective transformation, based on the effectiveness of play-acting. It was founded in 2011, as an offshoot of an ONGD *InteRed* project; at present it is also promoted by the *Kieu Project*. It emerged from an encounter between two professionals, María Díaz and Nicolás Cost, who had complementary professional experience in actor training, non-formal education, cooperation and development education.

Inspired by such diverse practices as the theater of the oppressed, cooperative games, and Freire's pedagogy, *Jugar y Actuar* reformulates the meaning of education and educational work. It offers persons and groups 1001 opportunities at play-acting to enable them to reflect upon themselves and their surroundings.

La Ludopedagogía de *La Mancha* (Pedagogy through Games of *La Mancha)* is an essentially political approach, since its primary goal is to foster individual and collective behavior and acts committed to the transformation of reality; the effective modification of the objective and subjective conditions of human existence, in the pursuit of the complete development of human beings, with the satisfaction of all their basic needs, towards enrichment of their quality of life and the full exercise of their human rights, within a framework of deep respect for diversity and the sustainability of the environment. Like the work that is shared by other groups in this encounter, *E-Motive* is an open, unfinished result, the fruit of a long search for and commitment to transformation, freedom and dignity of all persons.

The "*Ludo*" joined this *E-motive* encounter through the bonds that have moved and will always move the world: friendship and love. It had been selected in 2015 for another *E-motive* encounter, one involving Spain and Uruguay, where this methodology originated. It joined the encounter between Spain and the Philippines because one of *La Mancha*'s members, Fabián Tellechea, Watu, is now living in Spain and is the partner of a colleague from *InteRed*. Based on the substantial connections existing with the other participants, *Ludopedagogía*, with characteristic simplicity and resilience, has carved out a place for itself in this Spanish-Philippine encounter, by making an enormous theoretical and practical contribution to our learning.

OUR *E-MOTIVE* ENCOUNTER,
by Belén de Santiago Chércoles,
member of
Cross Border Project

In March 2015, a group of nine people, from the fields of art, theater, games, education and cooperation, arrived in Manila to meet with the Philippine company *PETA*, which is a role model in Asia for theater work, education and social transformation. We were coming from *Kieu Project*, ONG *InteRed* and *Cross Border Project*, and we had been selected as agents for change in Spain by the NGOD Coordination Platform for its *E-motive* program of exchange for cultural learning. Our group, composed of six Spaniards, and one member each from Mexico, Belgium and Uruguay embarked on a thirty-hour trip, eager to make the most of each activity that our Filipino counterparts had prepared. Several months later, in August, we welcomed three members of *PETA* Theater to Spain for a second encounter, held in the municipality of Rioseco, Valladolid province. The Rioseco community as well as professionals from the performing arts and education in Spain were invited to the encounter. The aim: to learn together, share methodologies, and establish ties between the two countries.

WHY *PETA*?
by Belén de Santiago Chércoles

In 2014, the NGOD Coordination Platform (CONGDE) was preparing a European project for learning exchange between European countries and countries from the Global South. It was thus looking for revitalizing agents in Spain who were working in the field of the arts and social transformation. We—*Kieu Project*, the NGO *InteRed* and the theater company *Cross Border Project*–were selected to live this experience. The three organizations work with games, theater and education, and social change. Our three organizations wanted to pack our bags and discover other ways of doing what we were already doing in Spain in order to share methodologies, gain insights into other contexts, learn new games and new dynamics and enrich our background. Along the way, thanks to those connections that only the ties of friendship and love make possible, we were joined by a member of the Uruguayan group *La Mancha*, creator of the methodology of Pedagogy through Games, which is a role model for social transformation through education and games.

But where would we go? With whom would we share the rich experience of departure and return? The questions led us to *Young Idea*, an international encounter held in Paris for professionals in the performing arts and education, in which members of *The Cross Border Project* team had the honor to participate. It was there that Lucía Miranda, the company's director, fell in love with *PETA* Theater, a Filipino theater and education company that stood out for the enthusiasm and commitment of its members, the quality of its artistic and performing techniques, and for its effective and concrete methodology. It is a model of applied theater; its nearly fifty years of experience vouch for the Philippine Educational Theater Association as a benchmark of artistic quality and social transformation.

E-motive approved the Philippines as our destination. From opposite ends of the globe we started to design a project that could make the most of a 10-day stay in the country and to conceptualize a way to make this learning a two-way street through a second visit, this time by Filipinos to Spain. The first took the form of an intensive program proposed by the Philippine team, which made it possible for us to visit Manila, Leyte and The Philippine High School for the Arts in Los Baños. The second resulted in the organization by the Spanish team of an encounter with professionals and the community of Medina de Rioseco in the province of Valladolid, with the participation of three *PETA* members, the three Spanish organizations (*Cross Border Project, InteRed, Kieu Project*), and our now inseparable friends from *La Mancha*. The Provincial Council of Valladolid and the Town Council of Medina de Rioseco participated in this "return" encounter, by lending facilities and work areas in Rioseco. The visit was not limited to Rioseco. It was followed up by an encounter in Madrid and an encounter with the youth and the residents of Numancia de la Sagra, a municipality in the province of Toledo, with the

cooperation of the local authorities and several local associations.

E-MOTIVE IN THE PHILIPPINES IN APRIL 2015

by J-mee Katanyag
Senior *PETA* member

It was the year 2013, *IDEA* (Young International Drama Education Association) was holding its congress, during which groups of young people from different parts of the world who used art as tool for education shared performances and methodologies that reflected the social/educational situation of theater in their respective countries. It was at that congress that I met the group of *Cross Border Project*, from Spain.

At the time, we could not imagine that that meeting would be the start of a beautiful partnership between Spain and the Philippines.

By sharing our performance and our workshop, which reflected our situation in the Philippines, we gave the other participants in *IDEA*'s congress the opportunity to get to know the way we work in the Philippines. We got feedback from some participants, who were surprised when reminded that the purpose of theater is not only to serve as a means of expression or as a laboratory, but that theater is also an instrument for discourse and social transformation. This was the basic premise of *PETA*, which defines theater as a necessity for cultural development and identity. It was our mission of using theater arts, through our workshops and advocacy plays that awakened the interest of Lucía Miranda and the entire group of *Cross Border* Project in establishing a relationship with us that would go beyond the *IDEA* Congress.

Two years later, with the help of the *E-motive* program, a venue was created for exchange between the Philippines and Spain. Apart from the *Cross Borders*, other groups, such as *InteRed, Kieu Project* and *La Mancha* also showed interest in *PETA*. The first part of the exchange consisted in a visit by the Spanish contingent to the Philippines to get to know *PETA*. I was assigned to be liaison for this first part and to coordinate and collaborate in creating a program that would maximize the *PETA* experience for the contingent from Spain.

Since the Spanish contingent visited the Philippines in summer, there were no performances that they could watch. However, summer was the peak season of *PETA*'s school program, with very many workshops that our guests could observe and experience. The first scheduled activity upon their arrival was getting to know the *PETA* Theater Center, the organization's dream that was finally realized in 2005. *PETA* is the only theater organization in the Philippines that has its own building, with a library, offices, studios and a black-box theater. It was in this same theater where we shared with the Spanish contingent a taste of our history, operations, organizational structure and methodology. But a guided visit of our headquarters was not enough, we had to go one step further.

We had to take them to a place where they would see *PETA* in action, with the people the organization is truly working for.

It was in Palo, Leyte, where they really grasped the spirit of what *PETA* does. *Lingap Sining: Nurturing Hearts through the Arts*, is a program of resilience and disaster-risk reduction managed by the community itself for the survivors of typhoon Haiyan/Yolanda, in 2013. The Spanish contingent arrived in Leyte just in time to visit an art camp, designed to offer the youngsters of Leyte a psychosocial intervention using *PETA*'s methodology. The Spanish contingent was divided into different teams, and each team was assigned one of the teacher-artists who worked with youngsters from different places. In a way, the group's experience with the *Lingap Sining* program gave greater depth to the artistic exchange, since the group members felt that they were able to share *PETA*'s organization, facilitation and the value of faith in each other.

Lucía Miranda and the other group members saw the vision that *PETA* and the other participating groups shared. I myself, as a mere observer, felt the same positive energy of convergence among the groups. Everyone felt that they were not alone, everyone was affirmed in their desire to generate change—within their own group, their community or their respective countries—through the theater arts.

This cultural exchange made it possible for us to unite and to combine our efforts in order to make an impact on the creation of effective projects through our passion to create.

Now that the 50th anniversary of its foundation is approaching, *PETA's* continuing effort to foster change through the arts, by empowering each individual for the purpose of giving hope to the entire country and its people, has achieved recognition at the local as well as international levels. In particular, the exchange with *Cross Border, Kieu Project, InteRed* and *La Mancha* has served to reaffirm *PETA*'s mission and the mission of each of the Spanish groups.

Now that it is the turn of *PETA*'s representatives to visit Spain, the members of the Philippine group are excited about the opportunity to get to know better the work and initiatives of the Spanish organizations. The exchange will continue to grow and to expand, in order to further promote the use of the theater arts for the benefit of society.

OPERATION PHILIPPINES, THE *E-MOTIVE* ENCOUNTER IN SPAIN (AUGUST 2015)

by María Díaz Durillo, Project Manager of *Kieu Project* and trainer of *Jugar y Actuar*

For a small organization based in La Sagra, Toledo and working on local development issues in its region of origin, travelling to the Philippines and hosting the Filipinos in Spain provided huge inspiration. Having undergone this experience we have realized that we are not alone. We are small, it is true; but it is also true that our own small work takes unthinkable dimensions, the dimensions of global transformation, when it is combined with the work of all the other persons and groups in the global collective to which we belong and with which we cooperate for the transformation of our own towns. We feel that we belong, we feel protected and supported in our glocal work,[1] this feeling triggers an outbreak of joy and color in our ability to motivate, to undertake and to persevere.

After the experience in the Philippines, the members of the Spanish delegation to this *E-motive* encounter were very moved as we resumed our usual work in our respective communities in Spain. The members of *The Cross Border Project* company started the rehearsals for their next production (*Nora, 1959*), which was to open in Madrid in November 2015. We, the members of the *Kieu Project*, resumed our work to make the territory of La Sagra more dynamic through various youth projects. Our colleagues in *InteRed* continued their daily work of education and development cooperation. And the colleagues in *Ludopedagogía*, from their base in Zaragoza, continued searching for and creating spaces for games and education in Spain.

The "return" encounter was to take place in August; seen from March, that date still seemed far off. We had already decided while we were in still in Manila the main thrusts that would guide our planning. Owing to our characteristics—we were four small organizations with common values and common methodologies, yet our profiles were different – we would have to coordinate our work to prevent *PETA's* visit to Spain from becoming a series of disjointed activities. We wanted the visit to have internal coherence. Due to our different dimensions and the different degrees of systematization of our respective processes and methodologies, we had much to learn from each other, and we did not want to miss the opportunity offered by the visit to strengthen the ties and the network among ourselves, in Spain.

Added to these considerations was our strong desire to share with other social and theater groups in Spain the transformative discovery that we had made when we got to know *PETA*'s methodology and its almost 50 years of experience and work with different audiences and communities. Based on these variables we decided that when *PETA* came to visit Spain, in August 2015, we would organize a four- or five-day encounter, during which each one of our groups would showcase our work, the work of each group, so that *PETA* would see us in action, and we would give *PETA* the venue to demonstrate its methodology to the community of professionals from the theater, education and community work operating in Spain.

Taking into account our own socio-economic context and the recent experiences of the Philippines, we decided that the theme of our encounter would be "change". These ideas took shape in *Manufacturing Change: Theater, Education and Community Encounter*, which was held from 5 to 10 August 2015 in Medina de Rioseco, Valladolid.

Fifteen people from the organizing bodies (*Kieu Project, InteRed, The Cross Border Project* and *La Mancha*), 3 *PETA* artist-educators, or a total of 18 coordinators-facilitators, participated in the encounter, in which they were joined by 32 men and women from the whole of Spain and part of Europe and Latin America, all of them active professionals in the theater, education and community work.

The participants' response to the encounter was prompt and tremendous. The allotted seats were sold out in two weeks, and even if the number of participants was increased, there were

interested people who were unable to participate. The response showed us the need for the members of the collective of professionals committed to social transformation, education and art to engage with each other. This area of work is still very new and unknown in Spain. Hence the people who are devoting their efforts and joy to this work need to know that they are part of a peer group alongside which they can grow and continue constructing their daily work. They seek persons that they can call on to discuss concerns or share achievements and difficulties. The need to recognize the group as part of a collective, to put names to faces, to create a network and to share experiences was one of the driving forces of the encounter. It facilitated communication, conviviality and motivation among all those present. The methodologies based on games and the theater were the perfect tools for an encounter among people, while at the same time providing the contents of the training scheduled in the program.

Manufacturing change also made room for the participation of the local population, in the workshops as well as in the final exhibit and other activities included in the program. All in all, the participants, residents, and organizers had the chance to enjoy 50 practically uninterrupted hours of games and theater spread out over different workshops and spaces of non-formal education. These activities enabled us to immerse ourselves in the parallel and magical worlds of the imagination, childhood, discovery, stories and creativity… all for the purpose of getting to know each other better and creating more conscious and transformative communities.

PETA Theater's visit got off to a flying start with the encounter in Medina de Rioseco, and continued with a heavy schedule of activities at the head offices of the different organizing bodies in Spain. In Madrid, *The Cross Border Project* opened for *PETA* the doors of its rehearsal room, where *Nora, 1959* is in the making. *PETA* members thus acquired a better understanding of the way that *The Cross Border Project* utilized documentary theater techniques in order to get into the life of a woman living in the period following the Spanish Civil War. Her life reflects that of Nora in Ibsen's *A Doll's House,* which is one of the points of departure chosen by *Cross Border* for this creation.
A meeting was also held in Madrid with the person in charge of international cooperation projects with the Philippines at the NGOD *InteRed*. The meeting gave *PETA* and *InteRed* the opportunity to acquire more in-depth knowledge of the human development projects that both are implementing in the Philippines.

A few days later, *PETA* Theater, which was again accompanied by *La Mancha,* went to visit Numancia de La Sagra, in Toledo, for an encounter with the young people involved in *Kieu Project*'s activities. They exchanged experience regarding their work with young people and their involvement in activities in different countries. They discussed the objectives, problems, and achievements of each of the organizations present in their local work, and their linkages despite geographic distance. It was not just the youth, it was the whole town of Numancia de La Sagra that was present during the visit, for the following day, an open workshop was held. Thanks to the workshop, *PETA* and *La Mancha* were able to share their methodologies with the residents, who are members of theater associations and collectives in the town. Together we strengthened human relations and the social tissue, which is the common denominator of the different practices that this *E-motive* Encounter pooled.

PETA Theater's visit to Spain ended with a weekend of conviviality and evaluation, in which the 18 coordinators/facilitators of the entire experience participated. The evaluation and deliberations concluded that the visit was a success, and that moreover, it was necessary to continue improving and adapting our working methods and our joint decisions. The fundamental consideration that brought together the different participating organizations and that was the most important point highlighted during the evaluation was everyone's determination and the need felt by everyone to continue working and learning together, even if we are in different places. Everyone felt the desire to continue creating moments and spaces for sharing the progress that each one has made. Sharing could make us realize that while we are working locally every day, our colleagues are also doing so at the same time, with the common goal of generating the global changes required for a better life for all and for the planet.

No experience can replace human encounter that is respectful, attentive and profound. There is nothing as transformative or as enriching as bringing together people with common interests and values. I have presented to you the overall picture and the different phases in the "outgoing" and "return" trips involved in the *E-motive* encounter between the Philippines and Spain. A collective space-time kneaded with the ingredients of creativity and experience of working with groups of people; seasoned with respect and the intense desire to continue learning; and cooked over the fire of inspirations and passions that shared work awakens in us – and the table is set! The resulting meal has been both nutritious and delicious and we all want another get-together.

1–This portmanteau is used to refer to the global and the local simultaneously. (Ed. Note)

UNA FRUCTÍFERA FORMACIÓN CON CONSERVADORES DE MUSEOS ESPAÑOLES

June Poticar Dalisay

June Poticar Dalisay es presidenta de Artemis Art Restoration Services, Inc. Cursó Bellas Artes en la Universidad de Filipinas, es vicepresidenta de la fundación Erehwon Arts Foundation, participa activamente como miembro de otras organizaciones artísticas femeninas. Actualmente está formando a jóvenes conservadores filipinos que puedan continuar su obra cuando se retire. Está casada con el escritor Jose Dalisay.

En 1999, la Agencia Española de Cooperación Internacional, el Museo Nacional de Filipinas y la Comisión Nacional para las Artes y la Cultura organizaron un programa intensivo de formación en restauración y conservación de arte. Yo trabajaba entonces como acuarelista y diseñadora gráfica, pero quería ampliar mis horizontes, así que solicité plaza en el programa y afortunadamente me aceptaron.

Fue una experiencia que me cambió la vida, y no sólo a mí sino también a todos los demás filipinos que descubrieron su nueva carrera en restauración y conservación de arte, gracias a la tutela de los pacientes y cualificados formadores españoles que terminaron convirtiéndose además en nuestros amigos. Desde entonces, he tenido el privilegio de restaurar obras de algunos de los más destacados artistas filipinos, desde Juan Luna y Fernando Amorsolo hasta Fernando Zóbel o Vicente Manansala, entre otros; y actualmente dirijo mi propia compañía de restauración. Todo ello gracias a esa formación inicial con los mentores españoles. Nuestra relación profesional evolucionó hasta convertirse en una profunda amistad que nos permitió entendernos los unos a los otros como filipinos y españoles, con todas nuestras peculiaridades y misterios, pero también con todos los puntos en común que compartíamos.

Las clases se impartían en el Museo Nacional de Filipinas. Además de las clases magistrales, había aplicaciones prácticas y viajes de campo a diferentes instituciones. Esas excursiones eran las que aprovechábamos para conocer mejor a nuestros profesores españoles.

En el programa participaban unas 20 personas de distintas instituciones públicas procedentes de todo el país. Todo el mundo estaba expectante ante la llegada de los profesores españoles y nos sorprendimos cuando los vimos entrar por aquellas puertas enormes de la sala de altísimos techos donde se impartían las clases. ¡Eran jóvenes y guapos! Los hombres se reían y cuchicheaban y las mujeres tuvimos que chistarles y recordarles que debían guardar silencio. Supongo que se quedaron fascinados con la escultural señorita Patricia Murillo y la encantadora señorita Cristina Bartolomé.

Las clases magistrales eran largas pero aprendíamos muchísimo a pesar de la inevitable barrera del idioma. Algunos de los participantes hablaban español e intentaban encontrar el término equivalente en inglés cuando alguno de los jóvenes profesores necesitaba ayuda para expresar una idea. Así que no sólo aprendimos sobre conservación, sino que pudimos recordar un poco las nociones básicas de español que habíamos estudiado en la universidad.

El programa se componía de varios cursos cortos sobre distintas áreas como historia del arte, propiedades de los materiales y forma en que reaccionan ante los cambios ambientales, factores de deterioro, o principios de conservación, entre otros. Hacíamos salidas que fortalecían el vínculo entre los profesores y nosotros. En una excursión a Baguio, donde visitamos los museos locales para ver artículos etnográficos elabo-

rados por las tribus de la Cordillera, nuestra profesora Gracia Prado se quedó enamorada de los tejidos, las tallas de madera, los abalorios antiguos y los collares reliquia diseñados por las tribus locales. Gracia era la joven profesora, guapa y brillante, que se encargaba del curso de conservación y restauración de escultura en madera policromada. Cristina y Patricia por su parte estaban encantadas con la vida nocturna de Malate, un lugar no muy retirado de su hotel. Les descubrimos el *chicharon,* las crujientes cortezas de cerdo, y la barbacoa Pinoy.

La primera mitad del programa se centraba en ofrecernos a los participantes la base de conocimientos necesaria sobre conservación antes de introducirnos en otros cursos de mayor complejidad en los que se trataban temas como el uso de productos químicos o en los que nos enseñaban complicados procedimientos invasivos, procedimientos que conllevan la manipulación física y directa de obras de arte dañadas. Yo estaba impaciente por terminar el calentamiento y enfrentarme al desafío de esa nueva parte del programa ya mucho más interesante.

La segunda parte del programa consistía en un curso avanzado de restauración de pintura de caballete. En este nuevo campo se incluía la preparación correcta del lienzo, desde el lavado y el planchado hasta el tensado en un bastidor adecuado, imprimando la superficie con pegamento orgánico y aplicando *gesso.* Cada participante tenía que preparar un lienzo, pintar algo sobre él y, después, dañar de alguna manera el lienzo pintado. Algunos (¡yo incluida!) pintamos cuadros realmente bonitos y después no queríamos rasgarlos ni estropearlos. Patricia y Cristina se pusieron como locas y mascullaban en español, al tiempo que se morían de risa, porque no queríamos ni nos atrevíamos a hacer el más mínimo arañazo a nuestra obra. Al final hicimos de tripas corazón y, cerrando los ojos, estropeamos los lienzos. Yo rasgué el mío porque tenía especial interés en aprender a resolver ese tipo de daño.

Había procedimientos realmente difíciles que ponían a prueba nuestra paciencia y arreglar un lienzo rajado era uno de ellos. En mi caso, Cristina me pidió que colocara y pegara hilos del mismo material que mi lienzo. Cada hilo seguía el tejido horizontal de la tela del lienzo. Tuve que utilizar unas pinzas para coger los hilos y colocarlos en paralelo por encima de la raja. Cristina era muy paciente y meticulosa y siempre se aseguraba de que pensásemos y nos comportásemos como verdaderos conservadores. Se paseaba por la clase controlando nuestro trabajo y nos señalaba nuestros errores. Y cuando no la seguíamos, volvía al español entre el regocijo general.

Mi parte favorita del curso y la que me resultó más sencilla fue la dedicada al retoque. Tenía algo de ventaja sobre mis compañeros ya que había estudiado bellas artes y tenía experiencia como acuarelista. El ejercicio de retoque consistía en hacer un agujero en una página coloreada o en una foto de una hoja de una revista. Se pegaba una hoja en blanco por debajo del agujero y había que retocar la imagen aplicando pinceladas verticales en la zona blanca utilizando acuarelas; una técnica que se denomina *tratteggio.* A Amy, una buena amiga y licenciada en ingeniería química, le resultó un poco difícil, como a los demás, pero al final se las arregló para lograr un resultado aceptable aplicando la técnica.

Los filipinos somos un poco impacientes a veces. De vez en cuando les preguntábamos a los profesores cuándo nos iban a enseñar las fórmulas para limpiar y eliminar barniz viejo y oscurecido. Nos decían una y otra vez que debíamos esperar y nosotros insistíamos asediándoles: «¿Cuándo?». A veces les sacábamos de quicio. Más adelante me daría cuenta de la sabiduría que se obtiene esperando y aprendiendo.

Restaurar una obra de arte no consiste sólo en reparar los daños físicos apreciables en la superficie de un cuadro. Un restaurador debe desarrollar una mentalidad crítica, científica y, ante todo, la capacidad de entender cuál era la intención original del artista. Toda obra de arte es única y esconde en sí misma un valioso pedacito de historia. Un restaurador debe respetar la obra de arte y amarla con la misma intensidad que su autor.

La filosofía que he aprendido y he acatado como restauradora es la de que toda obra de arte, grande o pequeña, es importante y se le debe respeto. Nuestros profesores españoles insistían en la importancia de entender una pintura a través del análisis del color del tejido o de su lienzo, de la construcción del bastidor sobre el que está tensado el mismo, del estado del barniz, la capa de pintura y el marco decorativo. Se realizan pruebas para determinar los procedimientos correctos para consolidar y fortalecer la capa de pintura. Se toma un poquito de algodón envuelto en torno a una varita de bambú y se sumerge en diferentes soluciones y químicos; se realiza una prueba con movimientos circulares en una zona pequeña (normalmente en las esquinas o en los bordes); se analiza el algodón para comprobar si la pintura es soluble y se pega al algodón. Todas estas pruebas se documentan para utilizar esa información como guía a la hora de limpiar y consolidar la superficie agrietada o abultada de un cuadro.

Cada detalle pertinente se documenta y se fotografía. A continuación se diseña un plan de intervención según el estado del cuadro. Se eligen los materiales y herramientas necesarios, y se preparan antes de comenzar el verdadero proceso de restauración como tal.

Al final llegó el momento en que nos desvelaron el secreto mejor guardado: ¡las fórmulas para mezclar los productos químicos! Todos estábamos emocionados e impacientes y queríamos apuntar cada palabra que salía de la boca del profesor; estábamos en absoluto silencio y totalmente concentrados en lo que escuchábamos. Nos dieron una lista de los productos y de las soluciones seguras y peligrosas que se pueden utilizar en función del estado de un cuadro. Todavía guardo aquellos apuntes y esa lista, y cuando los saco me vuelven a transportar a aquel momento en que era una estudiante ansiosa por aprender, que escuchaba atentamente y anotaba cada palabra que salía de la boca de mis profesores españoles.

Monté mi propia empresa de conservación, Artemis Art Restoration Services Inc., en 1999 y he ampliado mi práctica profesional para incluir el inventario de grandes colecciones privadas. Cuento con un equipo de ocho conservadores que trabajan conmigo y contribuyen enormemente al éxito con el que realizamos diversos proyectos, como la restauración de cuatro murales de Jaime de Guzman para el Centro Cultural de Filipinas, trabajo que terminamos en sólo cuatro semanas.

Mi práctica en el campo de la restauración me ha llevado a realizar ciertos descubrimientos y ahora utilizo ingredientes no tóxicos para eliminar manchas rebeldes y muy impregnadas y el barniz viejo y descolorido que resulta difícil eliminar. He descubierto nuevas fuentes locales de materiales de conservación con los que he podido reducir el coste de las restauraciones. Además, he desarrollado mis propias técnicas para cerrar y encolar grietas, suavizar y corregir abolladuras, o cubrir rajas o agujeros. Continuaré perfeccionando mi técnica y descubriendo nuevos métodos no sólo para ofrecer un mejor trabajo a mis clientes sino también para contribuir a la conservación del arte y la cultura de Filipinas; todo ello gracias a la generosa colaboración como mentores de nuestros profesores españoles.

POLÉMICA, PUBLICACIONES Y EL GÉNERO DEL ENSAYO FILIPINO

Lisandro E. Claudio

Lisandro Claudio, historiador de formación, es investigador de un programa de especialización del Centro de Estudios del Sudeste Asiático de la Universidad de Kioto. También es profesor auxiliar en el departamento de Ciencias Políticas de la Universidad Ateneo de Manila y editor de la revista de arte y letras *The Manila Review* (www.themanilareview.com).

Los sociólogos nacionalistas suelen caricaturizar la «cultura filipina» (como si se pudiera homogeneizar en una única entidad) por su tendencia a las «relaciones interpersonales fluidas», lo que quiere decir que los filipinos evitan el conflicto y prefieren el doble discurso y los eufemismos en vez de ser transparentes, enfrentarse a su interlocutor o llegar a generar una polémica. Sin embargo, la historia del ensayo filipino, según artículos recopilados en periódicos y revistas, contradice claramente esa opinión. La tradición democrática está muy arraigada en Filipinas y, precisamente por eso, su historia intelectual incluye grandes polémicas y debates.

La polémica era evidente en los primeros ejemplares del periódico bisemanal *La Solidaridad* (1889-1895) publicada por filipinos liberales, e influidos por las ideas reformistas en España. El periódico se convirtió en la espina dorsal del denominado «movimiento propaganda», grupo de presión que abogaba por la representación filipina en las Cortes españolas, y publicaba artículos de los principales *ilustrados* filipinos de la época: desde el héroe nacional Jose Rizal al deliciosamente anticlerical Marcelo H. del Pilar. Estos autores escribían inspirados por diversas ideologías y ámbitos

de conocimiento emergentes en aquel momento en España y Europa: desde el liberalismo al anarquismo, pasando por la masonería o disciplinas artísticas como la etnología o los estudios sobre el folclore. La conciencia que despertaron estos *ilustrados* fue la que definió el firmamento intelectual que sirvió como base de la revolución filipina de 1898.

Pero el nacionalismo ilustrado no se limitaba sólo a los filipinos que escribían y publicaban en el extranjero. Ese mismo nacionalismo de cruzada, que dejaba al descubierto los abusos de las autoridades religiosas y civiles españolas, echó raíces en *Filipinas*. En 1889, el excéntrico y erudito Isabelo de los Reyes fundó *El Ilocano*, que fue el primer periódico publicado en una lengua vernácula (en este aspecto, se puede considerar como el progenitor de la popular publicación semanal tagala *Liwayway*). «Don Belong» terminó asentándose en Manila, donde su periodismo nacionalista irritaba a las autoridades españolas. En 1897, fue detenido y terminó preso en Madrid.

La ocupación estadounidense a partir de 1898 no logró acabar con el nacionalismo anticolonial de la época. El periódico *El Renacimiento* publicó el editorial *Aves de Rapiña*, que aludía a la corrupción de la administración estadounidense, que había demandado al rotativo por difamación. A pesar de que los periódicos en español continuaban gozando de cierta vitalidad a principios del siglo XX, ya estaba claro que la vida intelectual filipina estaba experimentando una transición hacia un nuevo universo literario y lingüístico.

El cambio más crucial que se produjo durante la ocupación estadounidense fue la introducción de la lengua inglesa. Estados Unidos no sólo envió soldados a Filipinas, sino también profesores que enseñaran a los filipinos todo lo referente al idioma, las costumbres y la cultura del nuevo colonizador. A medida que el discurso político e intelectual del país inició su transición a un nuevo idioma, también lo hicieron las publicaciones nacionales. Los filipinos aprendieron inglés enseguida a través de un nuevo sistema de educación pública. El gobierno colonial financiaba además la educación de filipinos de talento que obtendrían después sus títulos universitarios y de posgrado en Estados Unidos. Se los denominaba «pensionados» y se pretendía convertirlos en la columna vertebral de la vida intelectual del país. Uno de aquellos «pensionados» fue el educador Camilo Osias, que sería el primer autor filipino de libros de texto para el sistema educativo. En las décadas de 1910 y 1920, Osias publicó una serie de libros de lectura en lengua inglesa para educación básica que sirvieron para introducir a los estudiantes filipinos en la mitología, los cuentos populares y la literatura universal. Estas recopilaciones incluían selecciones tan diversas como pasajes de *Man of La Mancha*, ensayos de Rabindranath Tagore, discursos de George Washington y mitos de Mindanao. Este eclecticismo cultural era uno de los rasgos característicos de muchos de los ensayistas en lengua inglesa de principios del siglo XX. Pero no era algo provocado sólo por su nueva educación estadounidense. La mayoría de los autores de ese tiempo todavía seguían dominando el español, aunque escribieran textos en inglés. Fue un período en el que los filipinos miraban hacia el exterior, pero tratando a la vez de definirse a sí mismos.

La escritura en inglés era un proyecto de construcción del estado. La Commonwealth Filipina (1935-1941), que fue el gobierno transicional del periodo entre la ocupación estadounidense y la independencia de Filipinas, promovía intensamente la literatura y los ensayos en lengua inglesa. En 1940, por ejemplo, el Presidente Manuel L. Quezon fundó los premios literarios Commonwealth Literary Awards. El galardón en la categoría de ensayos se le concedió al joven Salvador P. Lopez, por su colección de ensayos *Literature and Society*, en la que defendía una literatura que respondiera a los problemas sociales y nacionales.

Gran parte del trabajo más importante en este período se publicaba en revistas semanales. Este tipo de publicaciones eran un espacio ideal para el público intelectual: versaban sobre temas de actualidad pero no estaban supeditadas a la noticia inmediata, por lo que los artículos y las noticias eran más largos y, al estar en manos de maestros del estilo como Nick Joaquin, podían además ser creativos. Las páginas de estas revistas semanales no incluían sólo textos sobre política; también se publicaban relatos breves, poesía y, en algunas ocasiones, una viñeta. Eran un amplio lienzo con cabida para toda la vida nacional.

La primera publicación semanal importante fue el *Philippines Free Press*, fundado en 1907 por el escocés R. McCulloch Dick a quien posteriormente sustituyó el periodista filipino Teodoro M. Locsin Sr. *The Free Press* se convertiría en el periódico de referencia durante la mayor parte del siglo XX y en sus páginas se curtían los mejores autores de la época. Aparte de Joaquin, que escribía con el pseudónimo Quijano de Manila, *The Free Press* publicaba ensayos y relatos de otros como Kerima Polotan, Gregorio Brillantes, Jose Lacaba o Resil Mojares. Fue en sus páginas, por ejemplo, donde documentó Lacaba la revolución estudiantil de principios de la década de los 70, conocida hoy como «la tormenta del primer cuarto de década».

Junto con el *Free Press*, estaba también el *Graphic*, fundado por Ramon Roces en 1927, que cubría temas similares, atrayendo igualmente a los eruditos filipinos de las artes y las letras. Fue precisamente en el *Graphic* donde el innovador poeta N.V.M. Gonzalez publicó su primer poema en 1934. Y fue también el *Graphic* el que inició una revolución en la historia de la literatura filipina cuando en 1966 publicó la obra The Mis-education of the Filipino (La des-educación de lo filipino) del historiador nacionalista Renato Constantino, que criticaba la omnipresencia de lo americano en la narrativa filipina.

Además de estas publicaciones semanales, había también otras semiacadémicas, especializadas en el campo de las artes y las letras, que se dirigían a un público más amplio pero igualmente culto. En 1966, el novelista y periodista F. Sionil Jose fundó la revista *Solidarity*, tras recibir una generosa subvención del Congreso para la libertad cultural (CCF—Congress of Cultural Freedom). Al igual que otras publicaciones del CCF en el resto del mundo (por ejemplo *Encounter* de Stephen Spender en el Reino Unido), *Solidarity* era de tendencia claramente liberal y antiautoritaria. En la revista se publicaban artículos de personajes destacados del panorama político, como Carlos P. Romulo y Benigno Aquino Jr., o incluso del periodista y novelista Mochatar Lubis. Similar a *Solidarity*, era la publicación jesuita *Philippine Studies*, fundada en la Universidad Ateneo de Manila en 1953, que también alternaba escritos de corte académico con otros más populares.

El período de esplendor de las publicaciones que se vivió en la postguerra llegó a su fin con los años sombríos de la ley marcial y con la dictadura de Marcos. Cuando la Administración de Marcos declaró la ley marcial en 1972 cerró además de publicaciones semanales como *Graphic* y *Free Press* entre otras, periódicos como *The Manila Times, The Manila Bulletin* y *The Manila Chronicle*. A medida que la dictadura se fue haciendo con el control de los medios de prensa escrita, pocos siguieron conservando su credibilidad. Llegó un momento en que el único periódico que publicaba artículos críticos con el régimen de Marcos era *The Philippine Collegian*, el periódico de la Universidad de Filipinas.

Durante los años últimos años del gobierno de Marcos, especialmente después del asesinato del senador de la oposición Benigno Aquino en 1983, se empezaron a afianzar de nuevo voces más críticas con el régimen. En 1985, algunos autores que habían colaborado en su día como autores en *Free Press* y *Graphic* resucitaron aquella tradición de las revistas semanales fundando *National Midweek*. Era también la época de la denominada «prensa mosquito»—periódicos ilegales con autores anónimos que abordaban el movimiento de protesta contra la dictadura. Muchos de los periodistas de la «prensa mosquito» coincidieron en el semanario *Mr. & Ms.*, que nació como una inofensiva publicación sobre temas de jardinería y hogar fundada por Eugenia Apostol en 1983. Sin embargo, a pesar de su origen, poco a poco se fue convirtiendo en el canal más importante de la oposición anti-Marcos. En 1986, tras la caída del dictador, muchos de los opositores camuflados tras *Mr.& Ms.* pasaron a formar parte de *Philippine Daily Inquirer*, el periódico de referencia en el país actualmente.

La libertad de prensa se recuperó tras la caída de la dictadura en 1986, y desde entonces los autores siguen teóricamente disfrutando de esa libertad. Pero aun así se ha perdido parte de esa fuerza de mediados del siglo XX. Para empezar, los semanarios filipinos prácticamente han desaparecido, con la caída de *Free Press* en 2010 y la creciente anemia que padece *Graphic*. En cuanto a los medios de la prensa diaria, el *Inquirer* se está convirtiendo lentamente en una gerontocracia de miembros de la generación del *baby boom*, que se resisten a dejar vía libre a una nueva generación de escritores. Con todo, la tradición de la crítica y la polémica sigue viva en el mundo editorial filipino. Algunas de las voces más frescas pueden encontrarse en portales online de noticias o entre el acervo constantemente creciente del papel cuché. A medida que se profesionaliza cada vez más el sector académico, estamos viendo cómo aumenta también el número de publicaciones escolares que, con suerte, no limitarán su alcance a los claustros académicos.

El ensayo filipino perdurará como género siempre que los filipinos continúen debatiendo sobre temas relevantes para

su democracia. Sin embargo, sigue siendo una pregunta sin responder qué tipo de publicaciones serán las que consigan sobrevivir.

DO YOU REMEMBER THE PHILIPPINES?

A CONVERSATION BETWEEN SALLY GUTIÉRREZ AND JUAN GUARDIOLA

Sally Gutiérrez is a visual artist whose work lies in a hybrid area between contemporary art, the visual essay and the documentary. After completing her studies in Fine Arts at the *Universidad Complutense de Madrid*, she lived in Berlin and New York. In New York, she took up an MA in Media Studies at the New School University and took part in the Whitney Museum's International Study Program. Since her return to Madrid, she has made trips to the Philippines and South Africa, where she has carried out several projects. Sally Gutiérrez's work has been widely exhibited in Spanish and international museums and galleries. She is a member of the Research Group DKA *Decolonizando el pensamiento y la estética* (Decolonizing Thought and Esthetics), based in the Reina Sofia Museum, and of the artistic collective *Declinación Magnética* (Magnetic Declination). At present she teaches Contemporary Art at the *Universidad Europea de Madrid* and is working on a full-length documentary entitled *Ta acordaba Filipinas* (*¿Te acuerdas de Filipinas?*, Do You Remember the Philippines, in Chabacano) about the linguistic legacy of Spanish colonization in the Philippines.

Juan Guardiola obtained his *Licenciatura* in Art History from the *Universidad Autónoma de Madrid* and studied for his doctorate in Contemporary Art at the *Universidad Complutense de Madrid*. He was a recipient of scholarships from the School of Art at the University of California at Los Angeles (UCLA) and from the Guggenheim Museum New York-Bilbao. He is an arts writer, contributing frequently to various media organs. He has also worked as a freelance curator for exhibitions on contemporary art and cinema and video creation programs. He is former curator of the Department of Temporary Exhibitions and Publications of the ARTIUM Museum, in Vitoria-Gasteiz, Alava province, and former Chief Curator of MACBA (*Museu d'Art Contemporani de Barcelona*, Barcelona Museum of Contemporary Art). He has contributed articles to numerous books and publications, among which one should mention those works related to the Philippines: *Filipiniana* (Casa Asia, 2006), *El Imaginario colonial: Fotografía en Filipinas durante el periodo español, 1860-1898* (The Colonial Imagination: Photography in the Philippines during the Spanish Period, 1860-1898)(Seacex, 2006), *Filipinas: Arte, identidad y discurso poscolonial* (The Philippines: Art, Identity and Postcolonial Discourse) (Seacex, 2008) and *Cinema Filipinas* (Cinema Philippines)(Cines del Sur, 2010).

The professional collaboration between the visual artist Sally Gutiérrez and the historian Juan Guardiola began in 2005 with the "*Filipiniana*" exhibition, which was followed by other projects related to the Philippines. Since 2013, both have been members of the artistic collective *Declinación Magnética* (Magnetic Xeclination), composed of artists, creators and cultural producers. Over the years, their relationship has been emotional, cross-cutting and subversive with respect to the alleged roles assigned to artists and art critics.

Juan: *Ta corda ba tu el Filipinas?* is for now the working title in the Chabacano language of your latest film essay, which is a full-length film on the legacy of the Spanish language in the Philippines from a decolonial perspective. But what did you know about the Philippines before your first trip?

Sally: Obviously I knew about the colonial past that linked Spain and the Philippines. I was very moved by the news of the EDSA Revolution, and I had heard of Imelda's shoes, the seven thousand islands, and so on, but I did not have an in-depth knowledge of the country.

J: In 2005, you were the recipient of a Ruy de Clavijo scholarship, granted by Casa Asia. I was also awarded the same scholarship. In my case, I remember that I conceptualized a research project that bore little resemblance to the project that I then went on to develop. Did this also happen in your case?

S: The first visit to the Philippines had a big impact, but over and above the first impressions, I wanted to observe, to listen to and to get to know the work of activists, artists, and intellectuals, which is what I usually do.

J: I imagine that the working material you gathered was enormous, but I recall that your first works on the Philippines were video features entitled *Listen and Fair Bags and Slippers*, which you showed in the "*Filipiniana*" exhibition, at the Centro Cultural Conde Duque in Madrid in 2006.

S: "*Filipiniana*" was a crucial exhibit. It was the first time since the famous *Exposición de las Islas Filipinas* (Exhibition on the Philippine Islands), held at the Retiro Park in Madrid in 1887, that Philippine art and culture were tackled from a contemporary and postcolonial perspective. I had recorded a great deal of material for my full-length documentary, but the footage was very patchy and the result would have been lacking in coherence. Hence I decided to make several pieces. *Listen* is a series of interviews with Filipino activists and cultural producers who have taken the courageous stand not to leave the country, in spite of the existence of conditions that all seem to push you to migrate. *Fair Bags and Slippers* is a video-installation on the exploitative conditions endured by workers in factories and the alternatives that are being organized.

J: Yes, "*Filipiniana*" was the first attempt on the part of *Casa Asia* and the Ministry of Culture to organize a major exhibit that would introduce to Spain the cultural and artistic reality of the Philippines in the post-colonial period. In reality, the scope of the project was even greater, because it included an exhibition, an artist-in-residence program, a seminar and a video series. In fact your third work done in the Philippines, entitled *Nazareno Negro* (2006) was shown in the video series. It is the first work that shows the great cultural impact of the Philippines on you.

S: Yes, the Black Nazarene procession seemed to me a vivid manifestation of cultural hybridization, past and present. It was like a cross between the Virgen del Rocío procession and an American film with majorettes, with scenes from the movie *Blade Runner* thrown in–all of it with the unmistakable Filipino touch–the *halo-halo* stands, the smell of camote cue, the Sampaguita vendors– and infused with the whole-hearted devotion to the Black Christ, carved by an anonymous Mexican sculptor and brought from the Viceroyalty of Mexico on the famous Manila Galleon.

J: This video was followed by another one, entitled *Organ Market* (2006), and the video-installation *Crying Room/ Patchworked Dreams*, shown at the exhibition "Trauma Interrupted" in Manila 2007. What was it like showing your work in the Philippines?

S: The exhibition, curated by May Datuin, was held at the Cultural Center of the Philippines, a landmark building constructed on the orders of Imelda. Most of those who saw the video installation showed interest in and were impressed by it. It delved into the healing processes of girls and teenagers who were victims of trafficking and sexual abuse, but some male viewers felt uncomfortable about the subject. *Organ Market* was filmed in Tondo, one of the largest squatter areas in Asia. Judith Butler described as "memorable" the lives protected by bio-political mechanisms, which range from medical rejuvenation techniques and access to basic medical assistance, to the security offered by living in gated communities. But beyond them, there are thousands and even millions of people whose lives have no value for the system – they are "dispensable". Tondo is an example of this reality. I worked there together with two professors of bioethics who were doing research on the organ market, which flourishes in Tondo, among other places. I myself witnessed how some characters, literally called *brokers*, came as though they were landing from another planet, in order to buy organs from young people, which they would then sell, at an outrageous profit, to inhabitants of the other world.

J: A year after that exhibition I had the chance to publish a book, similar to a textbook, entitled *Filipinas: arte, identidad y discurso poscolonial* [The Philippines: Art, Identity and Postcolonial Discourse](2008) which included your video *Listen!* on the cover and a compilation of interviews with intellectuals and cultural activists, which enhanced the book's contents. I have always considered your work as ongoing research, which hovers between visual arts, the documentary, feminism, and social criticism but lies at the same time somewhere in between theory and practice. This is evident in this video. Do you do you think so too?

S: I have read very different Filipino authors, poets and theorists, from Rizal to Nick Joaquín, Sionil Jose, Fernando Zialcita, Lualhati Buatista, Neferti X.M. Tadiar, Marjorie Evasco and the long list continues. Indeed my artistic discipline is a continuous research, and I was delighted that the video-interviews in *Listen!* formed part of a book cover. The video-interviews were also presen-

ted during the first exhibition in Spain of Philippine video-art, which you curated for Caixaforum in Barcelona.

J: Since then you have not produced any work on the Philippines. Is this due to your participation in the research group *Peninsula* and particularly to the creation of the artistic collective *Declinación Magnética* (Magnetic Declination)?

S: After a few years working in an international setting, I wanted to work locally, so I focused on the project *Villalba Cuenta*, an interactive documentary made together with my sister Gabriela. The collective *Declinación Magnética* emerged from a research group e formed between *Matadero Madrid* and Goldsmiths University. Our first project, *Margen de Error* (Margin of Error) is a video installation that deconstructs the "official" narrative of the colonization of the Americas that is presented at the secondary level in Spain. *Les aliments refusés, o una historia política de los superfoods* (Disavowed Foods, or a Political History of Superfoods) is a production that includes a narration and critical tasting of American food products that are now considered "superfoods".

J: These strands of work revolving around postcolonial criticism and decolonial theory that the collective has undertaken make the history and current situation of the Philippines appear to be a suitable setting for a cultural production work by the collective. In fact, there is an invitation from Patrick Flores, director of the Vargas Museum of the University of the Philippines (UP) to show *Margen de Error* and *Les aliments refusés* in Manila.

S: We would really love to work with Patrick by making a Philippine version of *Les aliments refusés*. This work was also well-received, and we believe that it would make sense to include the Philippine context. But the issue of funding is a challenge.

J: Indeed, lack of funding from government bodies dealing with culture is a reality. For this reason the cultural cooperation activities carried out by our country and in which the Spanish Embassy in Manila plays a key role is so important. As a matter of fact, your current full-length film, *¿Te acuerdas de Filipinas?* (Do You Remember the Philippines) is in the postproduction phase thanks to a scholarship from the BBVA Foundation, but for other projects that arise from this research, you are still looking for funding.

S: *Ta acorda bat u el Filipinas?* is a filmic conversation between the Philippines and Spain about the traces and ghosts of globalization, past and present, but as I was telling you earlier, each research leads you somewhere else. In relation to the colonial past and the post/de-colonial present, at present, I am interested in the ongoing negotiations around the Bangsamoro Basic Law.

J: Your work on the Philippines is substantial, generous, disinterested, and Impassioned, in addition to having great artistic and material depth. It is a fine tribute to Spanish-Philippine relations. We will end this interview with a question in Chabacano, a language that you have explored in your trips to Mindanao, and especially to Zamboanga. Let's see if the readers, Spanish as well as Filipinos, understand it: *Quien ta escribe diaton historia y quien ta relata diaton historia?*

LA UNIÓN DEL CINE ESPAÑOL Y FILIPINO

Rolando B. Tolentino

Rolando B. Tolentino es decano de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Filipinas y miembro del profesorado del Instituto de Cinematografía de la misma institución (UP Film Institute). Ha impartido clases en la Universidad de Osaka y en la Universidad Nacional de Singapur. Es autor del trabajo *National/Transnational: Subject Formation and Media in and on the Philippines* (2001), y ha publicado como editor las obras *Vaginal Economy: Cinema and Sexuality in the Post-Marcos, Post-Brocka Philippines* (2011) y *Geopolitics of the Visible: Essays on Philippine Film Cultures* (2002). Es miembro del grupo de críticos de cine filipino Manunuri ng Pelikulang Pilipino y de la organización CONTEND-UP (Congress of Teachers and Educators for Nationalism and Democracy) de profesores y educadores comprometidos con el nacionalismo y la democracia.

Según Nick Deocampo, «el cine [en Filipinas] fue introducido por los españoles durante los dos últimos años de su régimen (1897-98)».[1] Cien años después ya no queda casi ningún vínculo entre el cine filipino y el español. En el cine filipino hay determinados estereotipos de personajes que reflejan el color de piel de las estrellas e iconos de la época. Especialmente en el mundo del cine y la política, la tez clara se convirtió en norma de belleza, seguramente por el color y fisonomía de los santos y figuras de la religión católica. La piel blanca connotaba también las virtudes de la bondad y la grandeza. Sólo la irrupción en el mundo del espectáculo de Nora Aunor, menudita y de tez morena, sirvió para cuestionar con éxito el predominio de lo blanco en el cine filipino de los años 70.

Curiosamente, la experiencia histórica del colonialismo español, también alimentó la preferencias del color blanco de la piel para los personajes de villanos: Etang Ditcher, Eddie Garcia, Subas Herrero y Celia Rodriguez, entre otros. Actuaban en películas con decorados históricos, haciendo de frailes de la era colonial española, o de terratenientes o políticos en la época postcolonial. Los villanos del cine filipino se dedican a infligir abusos y tormentos a las estrellas protagonistas, y terminan siendo populares precisamente por su excesivo celo en hacer miserable la vida de las estrellas.

Mientras en la literatura de los grandes autores, como Nick Joaquin, reconocido como miembro de la Orden de los Artistas Nacionales en Literatura, parece querer celebrarse la colonización española de las Filipinas como una era cultural positiva, el discurso popular, a través de canales como el cine, refleja el sentimiento general hacia el mandato español y su legado: elitista, feudal, arcaizante y abusivo. En la década de los 60, con el arrollador movimiento de filipinización de la sociedad, el legado lingüístico español fue puesto en tela de juicio. El español fue eliminado como lengua nacional en la Constitución de 1973.

En términos de estilo cinematográfico, el *camp* suministra al cine español y al filipino fuentes similares de energía creativa. El *camp* tiene que ver con un exceso en la construcción del artificio, sea en el cine u otras formas de expresión artística, que sirve para ilustrar la política y deconstrucción de su propia realidad. Más de una vez he oído a algunos cineastas filipinos asegurar que en la década de los 70 ya existía la obra de Joey Gosiengfiao, antes de que Pedro Almodóvar filmara sus grandes películas *camp* a partir de 1988, con sus personajes peculiares y situaciones cotidianas en torno a cuestiones de sexo e identidad sexual.

Temptation Island (1980)[2] destaca como una de las obras *camp* más emblemáticas de Gosiengfiao. Las finalistas de un concurso de belleza, de distinta procedencia social y situación económica, se quedan atrapadas en una isla al hundirse el barco en el que viajaban. Junto con los integrantes del reparto masculino del film, las finalistas compiten entre ellas para sobrevivir en la isla. Se libera la tensión sexual entre los personajes, lo que posibilita los emparejamientos entre finalista de concurso de belleza y varón joven de origen humilde. Todas las chicas terminan siendo amigas al final. La película consigue hacer una valoración sobre cuestiones de clase y género en Filipinas, en especial durante la era Marcos. El cautiverio en la isla desierta puede entenderse como una analogía de la ausencia de desarrollo cultural durante la dictadura de Marcos.

Lo que nos viene a la cabeza como único eslabón significativo entre el cine filipino y el español es la representación del heroísmo en el sitio de Baler, el último reducto de soldados españoles en el país. *Los últimos de Filipinas* (Antonio Roman, 1945) trataba el heroísmo desde el lado español. Pero vista en perspectiva tras la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial (1945, año de la producción), la película, desde el punto de vista de España, evoca la ética del heroísmo y el triunfo aun en la derrota. Se pretendía despertar una nostalgia colonialista en un momento y unas circunstancias en que la nacionalidad española parecía encontrarse también en estado de sitio en el contexto internacional.

Baler (Mark Meily, 2008), se centraba también en el heroísmo de los soldados españoles al verse rodeados en su destacamento durante 11 meses por los filipinos sublevados. El heroísmo se muestra en el contexto de una conflictiva historia de amor entre un soldado español y una filipina. El sentenciado romance dibuja el marco para el nacionalismo filipino al ilustrar la necesidad de la independencia del país del estado español. La búsqueda constante de la autonomía de Filipinas, anunciada el año de producción del film, se convierte en un tema clave omnipresente en la participación de Filipinas en el panorama mundial. El país necesita afianzar su independencia en su fallido pasado colonial y postcolonial.

No existen apenas, si es que existe alguna, coproducciones cinematográficas entre *España y Filipinas*. Lo que sí se da a modo de intercambio es la proyección de películas en festivales de cine. Todos los años se proyectan películas españolas en Filipinas, principalmen-

te en Metro Manila y otras ciudades importantes, mientras que películas filipinas suelen tener acogida en diversos festivales españoles de cine. A pesar de haber unos 50.000 filipinos trabajando legalmente en España, 300.000 filipinos en su mayoría mestizos con la doble nacionalidad, y unos 4.000 ciudadanos españoles residentes en Filipinas, la iniciativa sobre el terreno para el desarrollo de iniciativas culturales es mínima. Filipinas ocupa el puesto 28 en el ranking de socios comerciales de España, con operaciones de comercio bilateral que en 2011 ascendieron a un total de 329,6 millones de dólares.

Los intercambios culturales se llevan a cabo realmente desde la base. En las décadas de 1980 y 1990, con una presencia bastante elevada de artistas en Japón, los personajes filipinos ganaron visibilidad en el cine japonés. Principalmente gracias a Ruby Moreno, actriz filipina afincada en Japón, la presencia «filipina» se hizo más evidente entre el público japonés que ya era bastante consciente de ella. Moreno incluso hizo historia en el cine japonés cuando recibió el premio a la mejor actriz por su papel en *Todo bajo la luna* (Yoichi Sai, 1993). La presencia de estos artistas, sumada a una creciente preocupación del público japonés en la pobreza de Filipinas, hizo que se dispararan las colaboraciones cinematográficas y que aumentaran los rodajes de películas japonesas en Filipinas.

En un contexto de creciente interés por Corea del Sur, reflejado por un lado en el pop coreano o *K-Pop* y en la ola coreana o *Hallyu wave*, y expresado por otro lado por los inmigrantes filipinos que trabajaban en el país, se ha estrenado *Seoul Mates* (Nash Ang, 2014), una comedia romántica producida a través de Cinema One (entidad cinematográfica de Filipinas) que narra la historia de un filipino transgénero y un músico coreano. En la película participaron los actores surcoreanos Jisoo Kim, Jiwon Cha y Ryung Oh. Ang es un cineasta filipino asentado en Corea, en cuya universidad Korean National University of the Arts cursa sus estudios de posgrado en realización cinematográfica.

Las coproducciones entre España y Filipinas podrían promoverse a través de intercambios culturales que beneficien a artistas, realizadores y críticos cinematográficos. El Consejo para el desarrollo cinematográfico (Film Development Council) de Filipinas ya ha puesto en marcha un mecanismo para facilitar los rodajes de producciones extranjeras en localizaciones del país. Ni la industria cinematográfica europea ni, en particular, las productoras españolas han aprovechado hasta el momento este servicio. Los realizadores cinematográficos filipinos han optado con éxito a fondos europeos para el rodaje de coproducciones. Ese podría ser otro mecanismo para las coproducciones, si se consiguen ayudas españolas para producciones cinematográficas filipinas.

Con una dirección regional para la integración de los países de la ASEAN y gracias a las lecciones de integración aprendidas de la UE, se están produciendo rápidos cambios en los movimientos e intercambios tradicionales. Las películas siguen teniendo el poder de representar las aspiraciones y deseos colectivos, así como de hacer tangibles esos deseos para los espectadores. En los siglos XIX y XX las novelas y la pintura ostentaron ese poder iluminador. Las novelas de Jose Rizal cambiaron para siempre el cariz del colonialismo español practicado hasta entonces en la colonia filipina.

Otra imagen de las relaciones de entonces entre España y Filipinas es la que trasluce en el cuadro de Juan Luna, *España y Filipinas* (1886), que puede contemplarse en el Museo Lopez. En el cuadro se ve a dos mujeres de espaldas en una escalera, en el que la figura que representa la mujer española, con su mano posada en el costado de la mujer filipina, le señala el futuro. La imagen representa el pasado común de ambas y el previsible futuro separado y autónomo, sugiriendo así una esperanza de futuro. Esa necesaria esperanza, a pesar y por encima de las experiencias comunes del pasado, puede ser la base para el desarrollo de colaboraciones cinematográficas en la actualidad. En la búsqueda compartida de un espacio nacional en el panorama mundial puede materializarse y expresarse esa esperanza y su filosofía.

1– DEOCAMPO, Nick, Cine: Spanish Influences on Early Cinema in the Philippines. Manila, National Commission for Culture and the Arts, 2003.

MANU MART

Manu Mart es un fotógrafo madrileño, miembro del colectivo Calle35. De formación autodidacta, entró en contacto con la fotografía documental en Barcelona, en el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya

Ha viajado en los últimos años, en numerosas ocasiones, a Asia, para documentar la vida de las grandes ciudades del continente a través de la fotografía de calle. Por su trabajo *Barangay*, este año la marca alemana Leica le incluyó en su programa LFI Loanpool.

Gracias a su trabajo documental, ha recibido diferentes premios y menciones. En el último año ha expuesto su trabajo en el prestigioso Festival Internacional de la Imagen de México y ha sido finalista de la beca Roberto Vilagraz, con su trabajo sobre las condiciones de vida de los niños que poblaban New Smokey Mountain, en Manila.

DE MANILA A LEÓN

UNA ARQUITECTA ENTRE ARTE CONTEMPORÁNEO

Kristine Guzmán

Kristine Guzmán (Manila, Filipinas, 1974) es Licenciada en Arquitectura por la Universidad de Santo Tomás (Manila, 1996) con un Máster en Restauración Arquitectónica por la Universidad Politécnica de Madrid (1999). Desde 1999 su actividad profesional gira en torno al arte contemporáneo: ha sido Coordinadora del Espacio Uno del *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (1999-2001), de la exposición Ofelias y Ulises para la 49ª Bienal de Venecia (2001) y de varios proyectos expositivos y editoriales para el MUSAC (2003-2009). Entre 2009 y 2010 fue Coordinadora General de la Fundación Santander 2016 donde gestionó varios proyectos culturales de carácter participativo.

Actualmente es Coordinadora General del MUSAC, donde compatibiliza las tareas de gerencia con la coordinación y el comisariado de exposiciones como *TYIN tegnestue: en detalle* (MUSAC, 2015) y *Lo real maravilloso* (MOT Tokyo, 2014 / MUSAC, 2013).

Era una arquitecta recién licenciada cuando en 1997 conocí a Ramón Zaragoza, un arquitecto filipino de ascendencia española, que me descubrió el mundo de la restauración arquitectónica. Sus proyectos en Intramuros me provocaron tal interés que me empeñé en estudiar el castellano durante dos años para poder optar a una beca de la Agencia Española de Cooperación Internacional.

Y así en 1999 llegué a Madrid para realizar un máster en restauración arquitectónica, tras el que recibí otra beca de gestión cultural. Este último programa, donde pensé formarme en restauración de pintura contemporánea, fue un punto de inflexión en mi vida.

Por alguna razón, la beca que pedí para el Departamento de Restauración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía me llevó a la coordinación del Espacio Uno, la sala más arriesgada y contemporánea del museo. La dirigía Rafael Doctor, un comisario brillante con mucho ojo para los artistas emergentes. «Rafa» fue mi mentor.

Desconcertada por mi tarea en el Espacio Uno, pasaba los días en el Departamento de Restauración del museo, aprendiendo técnicas de conservación y restauración. Cuando terminaba, volvía al despacho con Rafa para preguntarle cosas como «¿Por qué has elegido a este artista?». «Lo siento en mi tripa», me respondía. Nunca había tenido esa sensación, al menos, no conscientemente, hasta que un día me enseñó una obra de Sam Taylor-Wood (ahora Sam Taylor-Johnson). Sus enormes retablos con fotografías inspiradas en imágenes de la historia del arte me dejaron tan impresionada que comencé a pasarme los días en la biblioteca devorando libros de arte contemporáneo, yendo cada vez menos al Departamento de Restauración. Pedí a Rafa que me enseñara más. Íbamos juntos a museos, me prestaba revistas especializadas y me dejaba vídeos para que escribiera una pequeña ficha sobre ellos. Mis fichas, escritas en un español no refinado, eran ilegibles; pero Rafa se empeñó en que siguiera y confió en mí, encargándome incluso el texto para la hoja de sala de la exposición de Sam Taylor-Wood. Durante su montaje me di cuenta de que mi formación como arquitecta era muy útil a la hora de trabajar con el espacio expositivo y resolver detalles técnicos y descubrí que me gustaba este nuevo campo.

Unos años después de terminar mi beca de prácticas en el Reina Sofía, Rafael Doctor fue nombrado director del MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, que en ese momento se estaba construyendo, y enseguida me invitó a formar parte del equipo de tres personas que lo pondrían en marcha.

Era 2003 y la escena artística española estaba en su esplendor. Casi todas las comunidades autónomas querían su museo, una «catedral contempo-

ránea». Había museos que trataban sobre la perspectiva histórica del arte contemporáneo, aquéllos que estaban limitados a una zona geográfica, o los que se especializaban en un artista en particular. Castilla y León fue una de las comunidades que más contribuyó a este mapa cultural, pero era el MUSAC de León el proyecto que consolidó la apuesta de la comunidad en el arte contemporáneo.[1] León es una ciudad con un rico patrimonio desde la época romana y un museo de arte contemporáneo es un buen contrapunto para ese legado.

Junto con Rafael Doctor como director y Agustín Pérez Rubio como conservador jefe, establecimos un modelo de museo que no ha querido repetir los modelos previos de otros museos de arte contemporáneo. En lugar de aproximar el arte contemporáneo desde las vanguardias del siglo XX como el Museo Reina Sofía o desde el informalismo y el arte conceptual de los 50 o 60 como el MACBA, el MUSAC ha optado por enfrentar el arte que se está produciendo en nuestro tiempo –un periodo del que formamos parte y sobre el que podemos contribuir e influir– con el reto de estar en una ciudad periférica y conservadora como León.

Creamos una estructura basada en los valores tradicionales de un museo histórico con una colección, exposiciones, actividades paralelas y un programa educativo, pero con el dinamismo de un centro de arte.[2] Junto con un comité asesor, construimos una colección con un marco temporal que va desde los años 80 al presente, tomando como hitos históricos la caída del Muro de Berlín en 1989 y la puesta de largo de la cultura en España en 1992. Todo ello, en consideración con las nuevas técnicas y campos que ahora están relacionados con el arte contemporáneo. Así, el pintor de siglos pasados convive ahora con videoartistas, directores de cine, diseñadores de moda, o arquitectos, que ahora tienen su lugar en un museo de arte contemporáneo. Hasta la fecha, el MUSAC tiene más de 1.600 piezas, y los artistas españoles representan un 46% de la colección.

Pronto aprendimos que el coleccionismo (y su conservación) es una de las tareas más complejas pero más importantes en un museo. Va en paralelo con el programa expositivo del museo porque refleja la línea de trabajo que nos interesa: creación contemporánea, promoción de artistas jóvenes, un trazado de movimientos históricos recientes y un interés en lo documental y archivo. Además, las exposiciones y la colección van de la mano de tal modo que algunas obras producidas específicamente para las exposiciones luego forman parte de la colección, mientras que la colección sirve de base para algunas muestras.

En este sentido, puntualmente diseñamos exposiciones temporales de la colección dentro del museo; y aprovechando las relaciones institucionales que hemos desarrollado, promocionamos el programa MUSAC Off [3] con obras de la colección viajando a otros espacios fuera de él. Con estas exposiciones pretendemos dar a conocer a artistas españoles en otros países, aumentando nuestras tareas museísticas no sólo en la creación y conservación del patrimonio dentro de las paredes de nuestro «cubo blanco» sino también en la difusión del arte contemporáneo español, poniéndolo al mismo nivel y proyección que el arte internacional.

La crisis económica ha dejado tres años de vacío en nuestra actividad de coleccionismo, pero estamos retomándola, ahora bajo la dirección de Manuel Olveira, con un ritmo más reposado y reflexivo, de acuerdo con nuestros medios actuales pero siempre conscientes de nuestra tarea mientras sigamos coleccionando, pues es un patrimonio público que se tiene que dar a conocer. Más de 13 millones de euros se han invertido en adquisiciones[4] y sacamos provecho de este patrimonio con una política activa de préstamos, con las obras actuando como «embajadores» del museo.

Tras diez años de vida del MUSAC, el equipo de tres personas ha crecido hasta quince y mi papel como coordinadora general incluye no sólo la gestión administrativa del personal, del presupuesto y del edificio sino también una parte creativa que me permite comisariar y programar exposiciones, algunas de ellas sobre arquitectura. Me siento orgullosa de que a pesar de los desafíos económicos que se nos han presentado, el MUSAC ha logrado la estabilidad en su función de motor para la cohesión social y cultural en León. Hemos conseguido mantener una participación activa entre la población local, estableciendo su papel no sólo como espectadores sino como contribuidores en la programación cultural; nuestros lazos artísticos con la comunidad de Castilla y León se han fortalecido a través de actividades transversales e interdisciplinares[5] y hemos ayudado al público a tener un mejor conocimiento de arte contemporáneo a través de la educación. El museo también ha contribuido a la formación de artistas jóvenes y profesionales del arte con su programa de becas.[6]

Han pasado dieciséis años desde que vine a España. Tenía otros objetivos entonces. Buscaba cuidar de nuestro patrimonio histórico en Filipinas, pero las circunstancias me han llevado a otro camino, igualmente bello, donde además puedo poner en práctica mi formación como arquitecta con el impulso que ahora siento en la tripa por el arte. Y me gusta trasmitir estos conocimientos y emociones al público para que ellos también lo puedan ver con otros ojos, igual que cuando me dejé llevar por la obra de Sam Taylor-Wood. Al fin y al cabo, la cultura es un derecho, no un privilegio, y todos deben tener acceso a ella.

1– El artículo 13 de la Ley 10/1994 de 8 de julio de Museos de Castilla y León especifica: «1. La Administración de la Comunidad Autónoma de Castilla y León creará un centro dedicado a la documentación, difusión, exhibición y fomento del arte contemporáneo en Castilla y León, que coordinará asimismo las iniciativas museísticas relacionadas con este campo en el ámbito de la Comunidad Autónoma (…)»

2– Por definición, un museo es una institución que conserva una colección y la pone a disposición de exposición pública. En cambio, un centro de arte es un espacio para la producción y exposición.

3– Exposiciones dentro del programa MUSAC Off han tenido lugar en varias ciudades de España y además en Estambul (Turquía), Budapest (Hungría), Buenos Aires y Rosario (Argentina), Guadalajara y México D.F. (México), Tokio (Japón) y Santiago de Chile (Chile)

4– El valor actual de la colección es de 14.794.000€ más de 1.000.000 de la inversión total en la colección

5– El MUSAC ha creado el Archivo de Artistas de Castilla y León (www.adacyl.org), que pretende documentar y difundir la práctica artística de artistas de la región.

6– Del 2003-2010, el MUSAC ha concedido becas de creación artística y gestión cultural. Se lanzará una nueva convocatoria a finales de este año.

FLASH AND FLARE

UNA REFLEXIÓN SOBRE EL ARTE CALLEJERO DE MANILA

Philip Paraan

Philip Paraan is a cultural organizer, freelance writer and programmer of Kanto Artist Collective. He writes articles on culture for various print and online publications, as well as exhibition notes and texts for catalogues for different galleries in Manila. He also works with Media Arsenal, a start-up design studio-PR management focused on arts and culture.

John Jerome Ganzon

John Jerome Ganzon, también conocido como Jay, es un reportero gráfico asentado en Manila.

Se licenció en Medios de comunicación y difusión masiva en la Universidad de Liceo de Filipinas, en Manila, e integra su experiencia en medios a través de sus trabajos en fotoperiodismo con los que cubre temas de actualidad en Filipinas.

Sus trabajos han sido publicados en importantes medios locales e internacionales, como *Huffington Post*, *Wall Street Journal*, *The Telegraph*, MSN News, ABS-CBN News.com o Rappler.com, entre otros.

Actualmente trabaja como corresponsal para el *Manila Bulletin*, un importante periódico de gran tirada de Filipinas y, además, es miembro de un colectivo documental con sede en Manila llamado The Tokwa Collective.

Llevar el arte a las calles, a comunidades, espacios abiertos y edificios abandonados, lejos del entorno a menudo frío y rígido de las galerías de arte, los museos y otras localizaciones formales del mundo del arte, se ha convertido en leitmotiv cultural en todo el mundo en los últimos años. Manila se ha contagiado también de esa tendencia, por lo que tenemos todo tipo de eslóganes, lemas o alias pintados, murales, grafitis, imágenes en vinilo o aplicadas con engrudo, y carteles. Y todos ellos se han convertido en una vía eficaz para expresar y contar qué es Manila: una ciudad bombardeada y atrapada por muchas cosas.

En la práctica, estas obras de arte en exteriores continúan representando distintas formas de sentir la energía, de conocer las historias de la ciudad que con frecuencia se revelan en narraciones o tensiones contradictorias. Como si de una remodelación se tratase, estas artes de la periferia, ya sea en forma de instalaciones o de pintura, sin duda confieren a algunas partes del metro de

Manila una nueva vida que las libera de una insistente decadencia, o llegan como una brizna de aire fresco a una jungla urbana dominada por el gris del hormigón y demás rasgos negativos de ciudades en decadencia.

A mí, que promuevo el arte cultural y las prácticas artísticas marginales, me emociona especialmente formar parte de una generación que está siendo testigo de un florecimiento del arte callejero en esta dirección. Automáticamente intento imaginar cómo se ha hecho cada obra, la historia que hay detrás de ellas o me planteo si los temas que abordan han cambiado mucho a lo largo de los años.

Por supuesto, nadie puede saber con certeza cómo empezó este arte callejero pero los grafitis, carteles y eslóganes políticos, murales y otros precursores anteriores se pueden atribuir a las primeras generaciones de punkis, bandas y activistas filipinos, que suelen ser rebeldes y que viven y experimentan con ciertas contraculturas. Al igual que otros movimientos de arte callejero, se trata de una voz colectiva, que se ha ido formando a lo largo del tiempo y gracias a distintas generaciones. De hecho, tras esa voz se esconde una comunidad en continuo crecimiento cuyos miembros se van haciendo oír cada vez más en ciudades del entorno de la capital y van evolucionando paralelamente al arte que producen.

El arte callejero es un proceso creativo joven por lo que, como cabe esperar, muchos de los artistas son de las generaciones más recientes de artistas filipinos. Algunos de los nombres que más suenan en la comunidad de artistas callejeros y que han logrado un cierto nivel de notoriedad son PSP, KST Cvity, GSM, Boy Agimat, Garapata Hepe, Nuno, Blic o Qudo, entre otros. A algunos de ellos los he conocido ya personalmente, otros siguen siendo anónimos y su arte está más presente en las calles y barrios en los que crean. Con toda seguridad podemos encontrarlos en Marikina, Katipunan, Taft, Edsa, Makati, Pasig, Paranaque y en cualquier lugar en el que haya un muro en blanco o cualquier espacio que les resulte atractivo para sus creaciones.

Por mencionar a alguno de los que yo sigo, tenemos a Rai, que es uno de los motores del colectivo Cvity de artistas callejeros asentados principalmente en Manila. Trabajan en las zonas de Las Pinas, Paranaque, Cavite y prácticamente en cualquier otra del sur. El colectivo artístico Gerilya, por su parte, es conocido por sus murales de reflexión social y política, así como por su iconografía del empleo cultural que se basa en nuestra cultura y nuestra psique. Otro artista callejero, Blic, refleja experiencias sociales y personales a modo de respuesta creativa, a través de procesos de expansión y colapso, buscando siempre espacios públicos. Recrea «subciudades», espacios familiares o edificios públicos con su icono artístico, una mano o un par de manos, que constituyen su firma.

Siguiendo la tradición del arte callejero occidental, también hemos visto el crecimiento de grupos como Pilipinas Street Plan (PSP), Lokal Bandals Crew (LBC), Tiger City Mother Fuckers (TCMK), Show Down Freaks Kill, Nose Bleed Krew (NBK), Go Smoke Mary (GM) o Manila City Disorder (MCD), que entre todos conforman un movimiento con organización propia, unidos pero con cierta autonomía. Rai cuenta que muchos de los grupos y numerosas sesiones para pintar se organizaban online; de algún modo las redes sociales han desempeñado su función para conectar a estos artistas entre ellos y para que cada uno de ellos promocionara su trabajo. Según él, últimamente se han vivido años muy prolíficos, con un elevado volumen de creación artística, pero desde hace tres años se está experimentando un declive. Los artistas, a diferencia de lo que ocurre en otros entornos urbanos occidentales donde el arte se ve de otra manera y obtiene un importante apoyo de las iniciativas culturales, aquí viven de manera muy precaria. En un país del tercer mundo, en el que la profesión artística es claramente precaria, es una pena que muchos de los artistas deban muchas veces dejar de lado su trabajo creativo y dedicarse a otra cosa para poder pagar las facturas. Y eso mismo les ocurre a los artistas que eligen las calles como lienzo para sus creaciones.

Así, nos damos cuenta de la influencia de la economía en la creación del arte callejero y de que estos artistas son también personas que se enfrentan a problemas cotidianos al tiempo que luchan contra las críticas y resistencias que encuentran al crear, encontrar su voz y dar una dimensión ideológica al espacio de su creación.

¿La mayoría de los artistas callejeros son rebeldes porque la plataforma que han elegido es más osada o son rebeldes sin causa? El arte callejero es una vía de expresión, de manifestaciones personales y sociales, pero nos equivocaríamos si pensáramos que todo el arte callejero es político, porque de ninguna manera es así. Algunos de estos artistas son simplemente personas creativas y arriesgadas con sus propias luchas existenciales que necesitan expresar, a quienes preocupa el placer culpable de la espontaneidad. Para ellos, la acción en sí es más importante que el contenido. De vez en cuando, todavía veo a alguno que lucha por encontrar eslóganes inteligentes, pero no leo nada realmente político salvo lemas muy genéricos del tipo de «¡Paz!» o «¡No a la guerra!» Por supuesto que si los comparamos con activistas y radicales políticos, vemos que no cuentan con un análisis más coherente ni con una receta para la liberación social más allá del «Abajo el imperialismo» o cualquier otra línea que incite a los transeúntes a la lucha armada.

Pero siempre he sabido que los artistas políticos han existido desde mucho antes de la aparición del arte urbano como concepto estético y de que su práctica tomará la calle para denunciar las injusticias. Antes de que la moda del arte callejero se hiciera presente en las calles de Manila, los artistas y activistas políticos ya llevaban mucho tiempo dejando su impronta en toda la metrópolis, creando arte habilidosamente en medio del tumulto de una manifestación, o en actividades clandestinas normalmente llevadas a cabo durante la noche, para eludir la vigilancia de los coches patrulla. Organizaciones como Ugatlahi, Concerned Artists o Karatula siempre han estado produciendo creaciones artísticas de carga política en nuestras calles, y todavía lo siguen haciendo.

No hace falta decir que la expresión es una parte importante del proceso artístico. Analizando el panorama artístico local, veo cómo muchos artistas se ven apartados del círculo de galerías. Simplemente, no hay espacio suficiente para dar cabida a las ideas y las creaciones artísticas, especialmente de las generaciones más jóvenes, cuyo arte se espera que sea más alternativo e innovador. A partir de ahí nace el acalorado debate sobre si estos artistas deberían limitarse a las calles o si deberían tener acceso igualmente a galerías, espacios artísticos e instituciones convencionales para expresar su mensaje.

La mayoría de la gente lo considera vandalismo, aunque el estilo, los medios y la percepción social de las normas han cambiado. A pesar de la evolución del estilo y del refinamiento que ha experimentado, muchos siguen sin superar el concepto de arte callejero como algo ilegal y sucio. Por culpa de esa percepción anacrónica, muchos artistas callejeros aún deben realizar sus creaciones con la mayor discreción posible o, incluso, de forma clandestina. Es lo que en la jerga callejera llamamos «movimientos ninja». Algunos artistas buscan muros fuera de Manila donde las autoridades no tienen tanta afición a reprenderles.

Como ya han apuntado otros anteriormente, en ningún otro movimiento artístico de la historia de la humanidad se han confundido tanto los conceptos profundamente arraigados de propiedad pública y privada como en el arte callejero y, especialmente, en el movimiento grafitero. Muchos de los artistas que conozco y con los que hablo me dicen que siguen siendo perseguidos por los propietarios, la policía, los *tanods* (policía comunitaria) o los vigilantes nocturnos.

Desde siempre, el arte callejero se valora según la escala y la dificultad que entraña la ubicación en la que se produce, lo que denota el nivel de osadía y rebeldía de esta expresión artística pública. Debido a su carácter efímero, muchas veces me pierdo algunas de estas obras de arte por no poder verlas antes de que pinten encima de ellas o, simplemente se borren por su exposición a los elementos. Pero siempre me interesa saber qué les han parecido a los demás.

Cuando veo a los viandantes, estresados, pasando junto a esas obras de arte, abstraídos, sin conciencia del arte que les rodea, a veces también me pregunto si ese riesgo, si la proeza y el trabajo creativo de esos artistas merece la pena. En un país en el que se habla con frecuencia de polémicas vallas publicitarias en las que aparecen mujeres u hombres desnudos, me pregunto cuándo va a despertar el mismo interés el arte callejero que, más allá de su técnica, aborda temas de relevante actualidad.

Cuando reflexiono sobre los diferentes motivos artísticos y culturales de sus autores veo que el arte callejero muchas veces se encuadra como un «aburguesamiento», que suele verse como una oportunidad para una ciudad de embellecerse y comprometerse adoptando una fachada más cultural, pero debe haber algo más que hace referencia al sentido de maleabilidad de identidades y espacios, que explica por qué ciertas creaciones artísticas se permiten y otras no. Es interesante ver cómo el arte callejero en la capital evoluciona en realidades paralelas y revela la composición de la ciudad y su estructura social. Florece en todas partes: tanto en las áreas urbanas pobres y guetos (*iskwater*), como en los barrios de negocios y zonas residenciales de lujo pueden verse manifestaciones artísticas de este tipo.

Yo, que me he criado y he crecido en Manila, he visto cómo se han ido construyendo nuevas ciudades, mientras que partes de las antiguas se han abandonado en un imparable deterioro. Camino mucho y, cuando no voy caminando, utilizo el transporte público. Es mi manera de llegar a conocer en profundidad la ciudad y sus energías. Esta forma de cultura prestada que se ha tornado universal todavía no goza de un reconocimiento general, pero debemos alegrarnos de tenerla aquí, bajo el calor sofocante de la ciudad y en medio del caótico tráfico. De hecho, cada vez que paso ante una de estas galerías de arte al aire libre, una conversación interna se desata en mi cabeza mientras las imágenes se suceden ante mis ojos.

ROB CHAM

Rob Cham es ilustrador, diseñador y creador de cómics. Se graduó en Administración de Empresas en la Universidad Ateneo de Manila y comenzó su carrera publicando sus propias obras y vendiéndolas en congresos o pequeños eventos. Más adelante empezó a trabajar también para publicaciones como *Philippine Star, Esquire, Rogue, o Pepper.ph*, entre otras. Es el editor de *Abangan: The Best Philippine Komiks*, una antología que pretende convertirse en el escaparate del panorama actual del cómic nacional. Ha trabajado como diseñador para *Create.ph* y actualmente ejerce como director de arte *freelance*. Es profesor de ilustración y cómic en la Universidad Ateneo de Manila y ha publicado recientemente su primera novela gráfica, *Light* en Anino Comics.

www.robcham.me
robocham@gmail.com
Sigue @robcham

A publication by the Embassy of Spain in Manila.

ART DIRECTION
HARDWORKING GOODLOOKING
Dante Carlos, Kristian Henson, Lobregat Balaguer

TRANSLATION
María de Ancos Rivera, Alfredo C. Robles, Jr

COPY EDITING
Yolanda Tovar Ortiz, Alfredo C. Robles, Jr

CONTRIBUTORS
Mark Anthony Cayanan, Yvette Tan, Ma. Patricia Brillantes Silvestre, Edna Marcil Martinez, Felice Prudente Sta. Maria, David Manzano Cosano, Esther P. Martínez, June Poticar Dalisay, María Díaz Durillo, Belén de Santiago, Nicolás Ost, Anj Heruela, Lucía Miranda, Lisandro E. Claudio, Juan Guardiola, Rolando B. Tolentino, Philip Paraan, John Jerome Ganzon, Kristine Guzmán, Rob Cham, Sally Gutiérrez

ILLUSTRATIONS
Ines Agathe Maud

PHOTO FEATURE
Manu Mart

ISSN: 2467-5881


EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN FILIPINAS
cooperación
española
Instituto Cervantes