

## CREACIÓN IMPÚDICA: VERSO IMPROVISADO Y EXHIBICIONISMO

JOSÉ YERAY RODRÍGUEZ QUINTANA  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

### RESUMEN

En los últimos años se han multiplicado los estudios en torno al fenómeno de la improvisación oral en verso. Resultan especialmente interesantes los que abordan la liturgia creativa que la improvisación desarrolla. Este trabajo pretende sumarse a esa línea y propone el análisis del proceso creativo y receptivo que genera el verso improvisado y su relación con el exhibicionismo tanto desde los peligros ególatras del repentista como desde la impudicia de un artista que concede a quienes degustarán su obra la posibilidad de conocer también el proceso que la ha gestado.

### ABSTRACT

The phenomenon of verse improvisation has spawned a considerable amount of studies in the last years. Especially interesting are those dealing with the “creative liturgy” linked to the process of improvising. The present work aims to contribute to this field of research by analyzing both the creative and receptive processes embedded in verse improvisation. Furthermore, this essay tries to deal as well with the subtle ways in which these creative processes interact with the improviser’s exhibitionist behavior. Such issues are approached both from two different angles: on the one hand, from the point of view of the egotistic dangers assailing the improviser in every performance; on the other side, from the perspective of the improviser’s completely unabashed attitude in front of his work in the making. Thus, the improviser bestows

upon those who relish his performance the possibility of sharing how the creative process brings forth the work here and now.

El fenómeno de la improvisación oral en verso ha generado en las últimas dos décadas unas expectativas que quizá no se soñaron en los años precedentes. Este nuevo brío ha venido dado, sin duda, por la realización de diversos eventos en distintos puntos del mundo, fundamentalmente americanos y europeos, que ha propiciado el conocimiento mutuo entre tradiciones diversas que, sin saber las unas de las otras, vivían encomendadas a un propósito análogo. Paralelamente, algunos investigadores se han aproximado a esta realidad cultural que atraviesa tantos países y lenguas para tratar de describir su dominio y características, tal como han hecho con agudeza, criterio y verdadera pasión Maximiano Trapero, Abel Zabala o Alberto del Campo. Resultan sin embargo de sumo interés las aportaciones que los propios improvisadores, los cultivadores de la tradición, han venido haciendo en los últimos tiempos, puesto que han podido acrecentar la descripción del fenómeno con la reflexión en torno al proceso creativo que como conocedores del mismo pueden realizar. Resulta obligatorio citar en este punto a Alexis Díaz Pimienta y fundamentalmente su *Teoría de la improvisación*<sup>1</sup>, brillante y alumbrador texto. A esta última línea pretende sumarse este trabajo con el que trato de desentrañar la relación entre improvisación oral en verso y exhibicionismo, entendiendo este último término desde su dimensión enfermiza y desde su relación con el término exhibición, que por el contrario suele ser marcado favorablemente. Comencemos.

No es azaroso pensar que la frontera entre lo que hemos dado en llamar improvisación oral en verso y aquello que entendemos que no lo es, es más frágil de lo que parece. Esa intuición nos conduce a cuestionarnos por tanto qué puede definirse como improvisación, en su más extenso sentido, y qué no. El acto creativo en soledad y sosiego a menudo está atravesado por momentos puntuales de especial acierto y precisión; son innumerables los testimonios de creadores que señalan momentos de aguda habilidad creativa que, aparentemente, no están lejos de lo que habitualmente podríamos denominar, en otro contexto, acto de improvisación. Podríamos debatir horas y días sobre la consideración de lo que

se ha dado en llamar hallazgo poético; podríamos debatir hasta qué punto la brillante metáfora que nos sorprende en un texto escrito por un autor que está lejos del ámbito de la improvisación no fue hallada en circunstancias parecidas a la que nos deslumbra en la voz de un repentista. Si logramos descartar estas posibilidades del entorno de la improvisación, estaremos acercándonos a la definición de ella misma. Añadamos más elementos a este contorno. Hay una noción poética que debe ser quizá la que nos ofrezca un punto de partida. Ésta no es otra que la de inspiración. Jugoso y prolongado ha sido el debate acerca de la conciliación entre la inspiración y lo que podríamos llamar depuración, laboriosidad y hasta paciencia. La sublimación de la inspiración como origen de la actividad lírica es hallable ya en Platón. En su diálogo *Íón*<sup>2</sup> define al poeta como ser poseído por la divinidad, entendiendo ésta como correlato de la inspiración. Si acudimos al *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*<sup>3</sup> encontramos como segunda acepción la siguiente: “Ilustración o movimiento sobrenatural que Dios comunica a la criatura”. Esta acepción viene a resultar, en cierto grado, platónica, puesto que otorga a la inspiración un origen divino. La definición platónica prefigura por otra parte el tópico del llamado don poético, don que es atribuido aún a los repentistas y que de alguna forma nos llevaría a un debate distinto y bastante manido acerca de si el poeta nace o se hace. El caso es que si existe esa consideración de la inspiración como único recurso de la escritura poética, no es menos cierto que también existe la opción diametralmente opuesta que de alguna manera no sólo se opone a la escritura presidida por la inspiración sino a cualquier ejercicio de improvisación. La tercera acepción que hallamos en el *Diccionario* es la siguiente: “Efecto de sentir el escritor, el orador o el artista el singular y eficaz estímulo que le hace producir espontáneamente y como sin esfuerzo”. Quedémonos básicamente con esta última consideración, “sin esfuerzo”, y que ella explique precisamente esa dicotomía entre inspiración y ese vocablo que se nos asoma al camino: esfuerzo. A este respecto quisiera poner sobre la mesa unos versos de Domingo Rivero (1852-1929), escritor que en vida se limitó, precisamente por su afán de depuración, a publicar un puñado de poemas en la prensa y cuyo total lírico fue publicado tras su muerte. El poema se llama “Versos verdes” y está fechado en 1926:

Aunque hablar de poesía  
no es cosa propia de un viejo,  
dispensadme esta manía  
y en pago os daré un consejo.

El poeta, si es artista,  
debe depurar su obra:  
lo que no hace falta sobra  
no es poeta el repentista.

Depurar: ese es mi tema  
porque de esto estoy seguro:  
como la fruta el poema  
necesita estar maduro.

Y es preciso que te acuerdes,  
pues por tu bien te lo digo;  
créeme poeta amigo:  
no publiques versos verdes.

\*\*\*

Si hoy tu musa –casquivana–  
a improvisar se abandona,  
no la oigas hasta mañana  
después que duerma la mona<sup>4</sup>.

Los versos de Rivero, que se refieren fundamentalmente al ejercicio de la escritura, suponen el contrapeso a la teoría platónica de la inspiración. Don Domingo eleva su planteamiento a la categoría de consejo y orilla cualquier ejercicio poético que no esté presidido por la madurez que alcanzan los versos cierto tiempo después de paridos. Ésta sería, repito, la consideración de la inspiración desde el extremo opuesto. Es preciso señalar que es en el equilibrio entre inspiración y depuración donde se ha ido acomodando la solidez del trabajo poético. Es un lugar común señalar la conveniencia de la cohabitación en el texto de elementos presididos por la pasión (entendiendo la inspiración como ejercicio pasional) que sean supervisados de algún modo por un ejercicio de razón (que no es

otro que el que conlleva el proceso de maduración de los versos, lo que desde la definición del diccionario podemos considerar el esfuerzo). Federico García Lorca nos ofrece en una carta a Gerardo Diego un parecer conciliador que viene a concretar esta mixtura de posibilidades:

En mis conferencias he hablado a veces de la poesía, pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio— también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema<sup>5</sup>.

Aún partiendo de la opinión de Lorca albergamos la posibilidad de seguir considerando el componente denominado inspiración como una circunstancia relativamente cercana a la improvisación en tanto en cuanto es este componente el que se atribuye a los improvisadores tanto cuando asombra como cuando se echa de menos. Lo cierto es que metáforas, sinestesias, juegos de palabras... en definitiva ciertos hallazgos poéticos y hasta poemas enteros que hoy leemos desde el sosiego y la intimidad, cobijan un origen quizá no muy distante del de textos improvisados que originalmente se reciben en actos de recepción colectiva y generalmente asociados a la fiesta. El poeta y ensayista cubano Waldo Leyva, conocedor de la interacción entre lo oral y lo escrito se expresaba de esta manera en una mesa redonda celebrada en Las Palmas de Gran Canaria durante el Sexto Encuentro-Festival de la Décima y el verso improvisado, en 1998:

Todo texto escrito es de alguna manera improvisado, nadie tiene un texto preescrito; las palabras te vienen, la única diferencia es que, en la escritura, tú puedes volver sobre el texto, y aquel verso que no te gustó volverlo hacia atrás, aquella metáfora que te pareció ridícula, sustituirla por otra, hacer un proceso de reelaboración. La diferencia es que mientras el poeta que escribe su décima, soneto o lo que sea, tiene la posibilidad de volver sobre el texto, el improvisador no la tiene, y si le salió mal no tiene otra alternativa. [...] Para mí la única diferencia es el tiempo de elaboración del texto<sup>6</sup>.

A las palabras de Leyva, que suscribo, yo añadiría otra diferencia entre escritura y oralidad además del tiempo de elaboración del texto. Me refiero a la distancia que separa el acto creativo del receptivo porque cierto es

que, tanto el libro como el disco, el cuadro o la representación teatral llegan al lector, al oyente, o al espectador con una demora tal que aleja sin dudas ambas orillas. Ahí radica la gran diferencia. El improvisador es, ante todo, un creador impúdico, que muestra tanto el fruto de su trabajo artístico como el proceso que lo gesta. Los gestos de quien improvisa, su mirada perdida o apuntando al suelo o sus mutables facciones equivalen a los borrones del poeta o a los trazos de prueba en el lienzo, pero mientras éstos habitan el olvido o forman parte únicamente del trabajo de investigadores, aquellos quedan a la vista de cualquiera que vea a un poeta improvisar. Imaginen que Ernest Hemingway nos hubiera invitado a verlo escribir de pie o que fuéramos testigos de la gestación de los poemas de Neruda desde el privilegio de Isla Negra. Eso sin embargo acontece cada vez que un improvisador se juega la vida ante un auditorio que espera versos que él ni siquiera conoce.

Quiero apresurarme a dejar claro que lo que aquí expongo en una visión tan generalista deja espacio a las particularidades de cada coordenada. No todas las tradiciones de improvisación que conozco ofrecen las mismas posibilidades de análisis. La impudicia del improvisador viene dada por la posibilidad que nos ofrece de rastrear *in situ* algunos resortes creativos que nunca mostrarán los ejecutantes de otra disciplina artística. En ocasiones los filólogos nos encomendamos a la ardua tarea de reconstruir el proceso creativo de un autor concreto. Es entonces cuando se valora el hallazgo de manuscritos o prototextos por un lado o de bocetos y estudios por otro. En muchos casos la mostración de estos documentos resulta también un acto impúdico puesto que vienen a desvelar resortes creativos que, no siempre con el consentimiento del autor, adquieren notable publicidad. Pues bien, esa impudicia es consustancial al improvisador. Quien asiste a una sesión de repentismo y no sea advenedizo, entiende que lo que allí sucede es una excepción dentro de la normalidad creativa y quizá ahí encuentre una de las razones que hacen tan particular este mundo. A menudo, después de una sesión de repentismo, dado que se trata como señalo más arriba de un acto de recepción colectiva, hay espectadores que comentan entre ellos o con los propios improvisadores, no sólo detalles acerca de lo improvisado sino también muchos de los gestos, muchos de los elementos que escapan al estricto mensaje comu-

nicado aunque suelen influir decisivamente en él. El hecho de que el improvisador no esconda esos gestos y haga a los presentes partícipes de ellos, hace que considere la naturaleza del acto de improvisación, además de como acto impúdico, como acto prácticamente exhibicionista, puesto que muestra una serie de circunstancias que habitualmente no sólo no se suelen mostrar sino que acostumbra a ocultarse. Efectivamente, el creador de un texto improvisado, que comparte con otros creadores los avatares del proceso creativo (cierto es que con particularidades), muestra simultáneamente el fruto de su trabajo y el proceso que lo gesta, incurriendo de esa manera, y entiéndanme bien, en una suerte de excepción que con muchas distancias equivale a la sorpresa de quien es víctima de un acto de exhibicionismo, conducta que como se sabe tiene una dimensión jurídica (está castigado por la ley) y otra psicológica (responde en ocasiones a alteraciones psíquicas). Me atrevo, no obstante, a emplear el sustantivo exhibicionismo y el adjetivo exhibicionista para trasladar a ustedes la trasgresión que supone la improvisación. Y elijo estos términos, que entiendo que pueden resultar incluso ambiguos, porque me interesa también la relación tan particular que existe entre exhibicionismo y exhibición. No cabe la menor duda de que exhibicionismo es un término marcado negativamente, todo lo contrario que el término exhibición. Aunque es evidente el origen compartido de ambos vocablos, no lo es menos la distancia ideológica que los separa. Puedo señalar sin embargo que al menos en Canarias, donde no hay un término concreto para referirse al acto de improvisación como canturía en Cuba, cantadera en Panamá o payada al sur del continente, he consultado algunas convocatorias de fiestas populares con la siguiente leyenda: “Exhibición de punto cubano”. No saben quizá los que a estos términos recurren para convocar al público amante de la improvisación, que de algún modo están empleando un término que apunta en dos direcciones puesto que a la supuesta magia que se le presupone a una exhibición (que será más o menos ponderada por los que la presencien), se le añade la exhibición del proceso creativo, rareza sólo visible en la creación de textos improvisados.

Ya situados en la consideración del acto de improvisación como acto de exhibicionismo, quisiera aportar a este razonamiento algunas líneas de un texto del teólogo Frei Betto llamado “Patología del exhibicionismo”

que conviene trasladar al asunto que nos ocupa. Betto no se refiere, ni mucho menos, al repentismo, pero hagamos el ejercicio de llevar sus consideraciones al terreno de nuestra reflexión:

Carente de sí mismo, siempre quiere sorprender, ocupar todos los espacios, contemplarse a sí mismo en el altar erigido por sus gestos espectaculares. No quiere ser sólo contemplado y adorado por los otros. Insiste en ser simultáneamente objeto venerado por la mirada ajena y por la suya propia. En ese sentido, en el centro de sus sueños no están los ideales que profesa o el amor que jura, sino su figura misma. Todas sus motivaciones “altruistas” comienzan y terminan en su ego<sup>7</sup>.

Nos toca a los improvisadores y a los investigadores buscarnos y buscar en estas afirmaciones de Betto (y reconocernos o no en ellas). Muchas de las tentaciones que tiene el oficio de verseador vienen descritas, como sin querer, en el texto del teólogo brasileño y vienen definidas desde ciertos peligros que el exhibicionismo comporta. A esta posibilidad, a este peligro constante que ronda el ámbito del verso improvisado, nos remite nuevamente el *Diccionario de la Real Academia Española*<sup>8</sup>, que en su primera acepción del vocablo “exhibicionismo” señala “prurito de exhibirse”. Flaco favor haríamos a la descripción y la valoración del universo de la improvisación oral en verso si no atendiéramos también a ciertas tentaciones que su propio oficio plantea a trovadores, verseadores o payadores, tentación que puede apartarlos de su compromiso con la tradición en aras de un desarrollo personalista y ególatra.

He indagado en otras disciplinas artísticas que de un modo u otro compartan la impudicia de la improvisación en tanto en cuanto proceso creativo de naturaleza pública. De los ejemplos que he encontrado voy a citar dos relacionados con el oficio escultórico que desde luego no son los únicos<sup>9</sup>. Uno de ellos es el oficio de los escultores que dan forma a la arena humedecida. Estos artistas trabajan públicamente, generalmente en playas u otros lugares visibles, y sus pasos son observados con tanta o mayor fruición que el resultado final. Este arte, además, guarda relación con la improvisación en tanto en cuanto se sabe artífice de un producto efímero devorado por los rigores de la naturaleza. Se podrá argumentar que fotos o grabaciones de vídeo pueden rescatarla; cierto es, pero como en la improvisación oral, ningún recurso sustituye la contemplación *in situ*



de una sesión de improvisación. El otro ejemplo que querría exponer, que a buen seguro tiene muchísima relación con otras muchas iniciativas, es la realización de eventos que propician la realización pública de esculturas y el contacto directo de los ciudadanos con los artistas; en nuestra tierra se celebra un simposio escultórico de estas características en Puerto del Rosario, en la Isla de Fuerteventura. Este evento, que cuenta con varias ediciones, ha venido funcionando del siguiente modo: los organizadores ofrecen a los participantes idéntica materia prima (un bloque de mármol o un tronco de morera han sido ofrecidos en alguna edición) y éstos trabajan con dicho material en espacios públicos de tal manera que cualquier viandante puede acercarse y ser testigo de lo que habitualmente acontece en la intimidad de estudios o talleres. También en este ejercicio creativo encuentro concomitancias con la improvisación porque, de alguna forma, todo improvisador parte teóricamente con idéntica materia prima y luego, como al tronco o al mármol, se le otorga una forma particular. Valga el siguiente ejemplo. A varios improvisadores se les puede ofrecer el mismo tema o el mismo verso final para que improvisen una o varias estrofas completas o los versos que desembocan en el propuesto por los oyentes. En este caso, partiendo de idénticas posibilidades, de idéntica materia prima, se generan resultados diversos, sorprendentes y hasta antitéticos. Sirvan estos ejemplos para señalar dos posibles impudicias creativas similares a las que encuentro en la improvisación. Son varias, como se ve, las semejanzas, pero siguen saliéndonos al camino diferencias notables como el hecho de que, generalmente, el escultor desarrolla públicamente una idea previa. Es fácil que entendamos que estos creadores no improvisan en el sentido más estricto del término sino que desarrollan, aunque sea de forma pública, un proyecto concebido con anterioridad o al menos con la anterioridad suficiente para no dar pasos irreversibles sobre la materia prima.

Si regresamos al ejercicio literario, aunque siempre es complejo hablar de literatura y oralidad, hay un elemento capital que modifica ciertamente el acto de la improvisación y que no es otra cosa que el hecho de tener que improvisar en condiciones diversas y hasta inesperadas. El poeta o el novelista, siempre que no lo hagan por intereses ajenos al honesto ejercicio literario, no tienen en principio otro administrador de sus tiempos de

escritura que ellos mismos. Y no significa esto que sólo se sienten a escribir cuando son conminados por la inspiración sino que tienen la posibilidad de deshacer su trabajo arrugando el papel y botándolo a la papelera o simplemente apretando una tecla de su ordenador. El improvisador, que escribe en el viento, no tiene posibilidad de volver sobre lo dicho; siempre podrá regresar en su siguiente décima a la anterior, pero eso y teniendo en cuenta el acto generalmente competitivo de la improvisación, la controversia, acarrea quizá más perjuicios que bondades. Pero la aparente inexorabilidad de la improvisación reserva una magia que no se debe desatender. De la misma manera que en ocasiones se paren los versos con mil dificultades y sin decir nada que valga la pena, cuando se logran algunos versos buenos que se tienen por buenos, los breves segundos que transcurren entre su gestación y elocución son indescriptibles para el poeta que, sabedor del efecto que van a causar, se regocija plenamente con ellos aunque en ocasiones su deseo no coincide con el gusto de los que participan del verso recién parido.

Evidentemente, y vuelvo al planteamiento de líneas más arriba, algo que proporciona esa curiosa magia que rodea el acto de improvisación oral en verso y que viene a añadirse a la posibilidad de considerar el acto de improvisación como una exhibición, es el hecho de guardar fidelidad a un molde estrófico clásico, que puede ser la décima, la quintilla o la copla, por ejemplo. El repentista improvisa pero dentro de una estructura ya establecida y establecida desde tiempos pretéritos. Podríamos decir que enseña sus cartas pero no el juego. Generalmente el oyente que asiste a una sesión de improvisación conoce el metro y la estrofa utilizada y en cierto modo juzga al versecador desde este conocimiento, desde esta perspectiva. Ya son, por tanto, dos las obligaciones que tiene el repentista: la primera de ellas es gestar y comunicar casi simultáneamente su creación (sin que necesariamente esté inspirado) y en segundo lugar respetar una estrofa canónica (que en el caso de la décima adquiere una particular complicación barroca). Pero, curiosamente, esta última imposición, lejos de convertirse en complicación o traba, revela infinitas posibilidades, puesto que una vez que se interioriza la respiración particular en este caso, por ejemplo, de la décima, da la impresión de que son más las posibilidades que ofrece que las de la propia prosa. Y no nos quedemos con

la vista en largo de la estrofa, sino con la mirada en corto sobre el verso octosílabo. El manejo del octosílabo, segmento de especial preponderancia en el español (basta ver la gran totalidad de las estrofas clásicas españolas, refranes, frases hechas, títulos de libros y películas, nombres y apellidos) es para el improvisador una complicación menos. El manejo del octosílabo, verso que gobierna la poesía popular del mundo hispánico, por parte de los improvisadores es tal que son capaces de encerrar en ellos pensamientos que, por extraño que parezca, da la impresión de que en prosa gastarían más de ocho sílabas.

Otro asunto que revela la relación entre improvisación y exhibicionismo lo encontramos en algunas modalidades, algunas tradiciones, que canalizan muchas veces el ejercicio de la improvisación hacia territorios escatológicos, picarescos, tendentes al doble sentido... En ocasiones la ficción de la improvisación puede traspasar la frontera de la intimidad y, dependiendo de la confianza o del conocimiento del otro del que dispongan los improvisadores, puede llegar a hacer públicas cuestiones que escapan a lo que podríamos denominar políticamente correcto, hecho que constituye sin lugar a dudas un ejercicio impúdico. El caso más llamativo de nuestro entorno podría ser la polca, patrón musical sobre el que se improvisan estrofas de cuatro versos: coplas, redondillas o cuartetos. Existe la convicción no sólo entre los improvisadores sino también entre el público de que en los géneros de esta índole los improvisadores se pueden decir casi todo, lo que incluye, dependiendo de la confianza y el buen gusto, detalles íntimos del adversario que de alguna manera quedan exhibidos en el texto improvisado. El caso es que episodios o circunstancias de la vida de los improvisadores son exhibidas públicamente en escenarios y reuniones con todo lo que ello supone, alterando en ocasiones el ejercicio puramente ficticio que suele comportar la controversia entre repentistas. Conozco casos de improvisadores que, después de una controversia, no han querido volver, sea bilateral o unilateralmente, a cantar juntos.

En definitiva, improvisación y exhibicionismo son vocablos que se atraviesan mutuamente. La consideración de la impudicia de los improvisadores viene a dar pistas acerca de la caracterización de la improvisación y por ende, del improvisador, un creador que, como pocos, asume el riesgo como elemento consustancial de lo que hace. La asunción de esta cir-

cunstancia, que debe atender por igual los peligros y las bondades que comporta, ayudará a desentrañar de otro modo cualquier acto creativo dictado al compás de una tradición verbal que, segura de sí misma, se adentra en nuestro siglo XXI.

## NOTAS

- 1 Sendoa, Oiartzun, 1998.
- 2 *Diálogos*, (siete volúmenes), Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1992.
- 3 Consultado en su versión electrónica: [www.rae.es](http://www.rae.es)
- 4 En PADORNO, Eugenio, *Domingo Rivero. Poesía completa. Ensayo de una edición crítica, con un estudio de la vida y obra del autor*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1994, p. 392.
- 5 En RODRÍGUEZ PAGÁN, Juan Antonio, *Lorca en la lírica puertorriqueña*, Editorial Universitaria, Río Piedras, 1981, pp. 82-83.
- 6 En *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I Estudios*, (TRAPERO, Maximiano, SANTANA, Eladio y MÁRQUEZ, Carmen, eds.), Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Acade, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, p. 531.
- 7 Disponible en la red en *La Fogata digital*, [http://www.lafogata.org/003latino/latino9/br\\_patologia.htm](http://www.lafogata.org/003latino/latino9/br_patologia.htm), publicado el 25 de septiembre de 2003.
- 8 *Íbid.*
- 9 Dejo fuera de este análisis la improvisación teatral, con la que existen evidentes concomitancias, porque me interesa más analizar el proceso creativo que el resultado final. De ahí que elija como ejemplo dos iniciativas escultóricas públicas.