

TESTIGOS DE UNA DESAPARICIÓN POSTMEMORIA Y ÉXODO RURAL

CLARA AGUILAR PALACIOS

TUTORA: MIJO MIQUEL BARTUAL

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER. TIPOLOGÍA 4

VALENCIA. JULIO 2021

MÁSTER DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



MÁSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València



FACULTAD
DE
BELLAS ARTES



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Resumen

A partir del impulso a finales del siglo XX hacia un movimiento transitorio del ámbito rural hacia el espacio urbano, debido a una serie de necesidades políticas y económicas, ha quedado como efecto una sucesión de consecuencias que afectan a el territorio y la identidad de las personas que se vieron forzadas a migrar. El éxodo rural ha dado como resultado el vacío hacia gran parte de las narrativas del pasado, el silencio de los vencidos, quedando como fruto un olvido generalizado y consensuado. A partir del ejercicio de la posmemoria se trata de recuperar las narrativas olvidadas para poder hacer una reconstrucción de las historias mediante las fotografías de archivo familiares, la búsqueda a través de la cartografía deshabitada y el origen de la memoria traumática.

Es por ello que, mediante el lenguaje de las artes visuales se ha tratado de generar un discurso ligado a la colectividad y la conciencia histórica, situando el énfasis del análisis en el poder político institucional y las derivadas respuestas desde la resiliencia.

Palabras clave: despoblación, memoria, rural, exilio, audiovisual, relatos

Resum

A partir de l'impuls a la fi del segle XX cap a un moviment transitori de l'àmbit rural cap a l'espai urbà, a causa d'una sèrie de necessitats polítiques i econòmiques, ha quedat com a efecte una successió de conseqüències que afecten el territori i la identitat de les persones que es van veure forçades a migrar. L'èxode rural ha donat com a resultat el buit cap a gran part de les narratives del passat, el silenci dels vençuts, quedant com a fruit un oblit generalitzat i consensuat. A partir de l'exercici de la postmemòria es tracta de recuperar les narratives oblidades per a poder fer una reconstrucció de les històries mitjançant les fotografies d'arxiu familiars, la cerca a través de la cartografia deshabitada i l'origen de la memòria traumàtica.

És per això que, mitjançant el llenguatge de les arts visuals s'ha tractat de generar un discurs lligat a la col·lectivitat i la consciència històrica, situant l'èmfasi de l'anàlisi en el poder polític institucional i les derivades respostes des de la resiliència

Paraules clau: despoblació, memòria, rural, exili, audiovisual, relats

Abstract

From the late 20th century impulse towards a transitory drift from the rural areas to the urban spaces, resulting from a series of political and economic needs, a succession of consequences affecting the territory and identity of the people who was forced to migrate has remained. The rural exodus has resulted in an emptiness concerning a significant proportion of the past narratives, the silence of the defeated, following a generalized and consensual forgetfulness. Starting from a research standpoint based on the post-memory, it is possible to recover those forgotten narratives in order to reconstruct past stories through family archive photographs, the search through uninhabited cartography and the origin of the traumatic memory.

For this reason, it has been attempted to generate a discourse linked to the collective and historical consciousness through the language of the visual arts, emphasizing the analysis of the institutional political power and resilience-derived responses.

Keywords: depopulation, memory, rural, exili, audiovisual, stories

**A mi madre, por su resiliencia y por dejarme abrir las puertas
de sus recuerdos pese al dolor.**

A Selma.

A Elena.

**A mi tutora Mijo Miquel por la lucha hacia nuevas formas
de aprendizaje desde lo político y lo sensible.**

**A todas las personas que desde la periferia
componen los relatos silenciados.**

1. INTRODUCCIÓN	3
1.1 OBJETIVOS.....	5
1.2 METODOLOGÍA	6
1.3 JUSTIFICACIÓN.....	7
1.4 REFERENTES LITERARIOS DE LO RURAL.....	8
2. MARCO CONCEPTUAL: ÁMBITO RURAL, MIGRACIONES Y DESAPARICIÓN.....	11
2.1 CONTEXTO HISTÓRICO POLÍTICO SOCIAL	11
2.1.1 HABITAR LO DISTÓPICO	11
2.1.3 ENTONCES LLEGÓ ICONA: CAPITALIZACIÓN DEL TERRITORIO.....	14
2.1.3 EL GRAN TRAUMA: EXILIO RURAL.....	17
2.2 PÉRDIDA DE IDENTIDAD Y SILENCIO TRAS EL PROCESO MIGRATORIO.....	19
2.2.1 MUERTE NO VIOLENTA	20
2.2.2 DISOLUCIÓN DE LA COMUNIDAD.....	21
2.2.3 PÉRDIDA DE IDENTIDAD	22
2.2.4 HEREDAR EL SILENCIO.....	23
3. EL ARCHIVO Y LA POSTMEMORIA.....	26
3.1 SOBRE LA MEMORIA, A PROPÓSITO DE WALTER BENJAMIN	26
3.2 EL RELATO A PARTIR DE LA POSTMEMORIA	30
3.3 CRÍTICAS DE LA MEMORIA TRAUMÁTICA	32
4. ARQUEOLOGÍA MEMORÍSTICA: EL ARCHIVO FAMILIAR COMO HERRAMIENTA PARA LA (RE)CONSTRUCCIÓN DE LOS RELATOS	34
4.1.2 ANÁLISIS DE LA FOTOGRAFÍA FAMILIAR.....	36
4. CUERPO PRÁCTICO	39
4.1 OBRAS PREVIAS.....	39
4. 2 TODAS LAS AVES VIAJAN HACIA EL SUR, VIDEODOCUMENTAL A PARTIR DEL ARCHIVO	43
4. 3 MANIFIESTO DE LO NO NARRADO, LIBRO BORDADO	46
4.3.1 JUSTIFICACIÓN DEL BORDADO	49
4.4 CAERÁ LA NOCHE. VIDEODOCUMENTAL.....	54
4.4.1 LOCALIZACIONES	56
4.4.2 FRAGMENTOS DEL CORTOMETRAJE.....	61
CONCLUSIONES	67
ANEXOS	70
BIBLIOGRAFÍA	85
WEBGRAFÍA.....	87
FILMOGRAFÍA.....	89
GLOSARIO DE IMAGENES	90

Tienes que contar tu historia y olvidarla. Olvidas y perdonas.

Louise Bourgeois



Figura 1. Detalle de El Jardín de las Delicias, El Bosco

INTRODUCCIÓN

Testigos de una desaparición busca escarbar en la memoria del pasado rural para poder entender y discernir las causas y las posteriores consecuencias que se generaron a partir del éxodo rural. A través de la investigación mediante el audiovisual y el bordado se tratará de profundizar en el pasado oculto para poder comprender y reconocerse en el presente actual.

La investigación está planteada en tres apartados diferentes: contexto político social, ensayos sobre la memoria, y cuerpo práctico.

El trabajo es una búsqueda a partir de los huecos incompletos de la memoria, no es una investigación que únicamente mira hacia delante, sino que continuamente revisa el pasado para poder entenderlo y poder comprender el presente con la claridad de una historia completa. Es una búsqueda que toma como punto los huecos, los vacíos: los vacíos de las narrativas de la memoria, los vacíos que existen en el territorio entre ciudad y ciudad, aquello que no se narra porque es confuso.

A través de dos videos, un video documental y un video de fotografías de archivo, y una pieza de arte textil, se tratará de crear una composición del pasado guiada a través del reconocimiento de la imagen visual. Así mismo, el objeto y el registro de video son utilizados como exploración y reparación mediante la utilización de herramientas con las cuales crear un registro de la memoria.

La investigación nace a partir del interés sobre el exilio rural que se produjo en los años 70 en el Estado Español debido a: la expropiación de las tierras por parte de ICONA, la industrialización y la falta de recursos en los espacios rurales. La migración no se entiende como una oportunidad sino como una obligación, dejando en el que migra una serie de traumas y heridas muy profundas.

Realizando una mirada hacia el pasado apreciamos cómo se produjo un cambio de una situación de máxima pobreza en el ámbito rural a una pérdida de identidad, un sentimiento de vergüenza y una falta de integración en el ámbito urbano. A causa de la vergüenza las narrativas familiares han permanecido ocultas y abandonadas entre el silencio consensuado. Las personas migrantes han ido cargando una sensación de infravaloración constante, lo que provoca una falta de interés en comunicar sus historias, al ser estas el fruto de traumas y miedos de una vida fragmentada. Es importante tener en cuenta la amplia diferenciación que se genera previa al exilio y posterior al exilio, ya que partimos de unas situaciones vivenciales absolutamente dispares entre sí.

Esta voluntad por recuperar las narrativas de las personas exiliadas nace de las experiencias familiares. Mi familia materna ha crecido bajo el yugo de la pobreza extrema, perpetuando

trabajos forzados desde la infancia y manteniendo unas condiciones de vida similares a las de principios del siglo XX. A consecuencia de la falta de recursos y el incentivo hacia el trabajo en las fábricas, muchas familiares optaron por migrar de manera paulatina a Barcelona, Bilbao u otras capitales en auge industrial. Los pocos que se negaron a marchar y decidieron quedarse en sus pueblos fueron expulsados de manera forzosa mediante un acoso y extorsión por parte del gobierno y de otros vecinos de los pueblos, que provocó, en el caso de algunos de mis familiares, una depresión irreparable.

Como consecuencia del éxodo encontramos un extenso territorio vacío, donde apenas hay rastros de población, tan solo unos pocos se quedaron a pesar de la dureza de la soledad y del abandono. Es importante señalar el interés que se ha generado en los últimos años acerca de la España despoblada, sin embargo, estas pequeñas soluciones son muy parciales y no responden con la realidad de la situación.

El segundo punto que se trabajará en la investigación abarca algunas de las diferentes teorías sobre la memoria, por un lado, la memoria traumática, tomando en consideración dos puntos diferentes: la memoria bloqueada de Freud y la memoria viva de Deleuze y Guattari, y por otro lado la memoria selectiva que plantea Walter Benjamín. De esta manera contextualizaremos las teorías acerca de la memoria para posteriormente centrarnos en un punto fundamental: la Postmemoria. A través de la postmemoria y del replanteamiento de los relatos por parte de la generación heredera del trauma, trataremos de entender la construcción de las vivencias acorde con las consideraciones contextuales que han sido fundamentales a la hora de generar nuestras propias subjetividades.

Para la reconstrucción de los relatos, utilizaremos los relatos narrados complementados con las imágenes de archivo familiar que ofrecen una imagen visual de un pasado actualmente desaparecido. El trabajo con el archivo es utilizado como método esclarecedor al adentrarnos ante un pasado silenciado.

En último lugar, trataremos de crear unas composiciones artísticas que sirvan no como resultado de la investigación, sino como complemento de una búsqueda que continua activa, sobre la que versa nuestra historia. Para ello hemos considerado realizar unas piezas de video, a pesar de las dificultades del procedimiento, mediante las cuales mostrar la situación y el escenario en el que nos envolvemos. Trataremos de ofrecer un recorrido visual que ahonde en una problemática fundamentada por agentes externos. Implicándonos desde lo privado a lo común, de lo objetivo a lo sensible, para poder ofrecer un contenido conforme a un proceso de honestidad con lo real, en palabras de Marina Garcés. En este trabajo presentamos tres obras: dos videos, un video realizado mediante las fotografías de archivo y un ensayo documental grabado en el lugar desde el que se narra. Conjuntamente expondremos un trabajo textil en formato de libro, en el que ahondamos acerca de la percepción de lo sensible tras un proceso catastrófico, viendo así el resultado de la ruina para entender, comprender y dotar de significado las cenizas que permanecen en el sujeto testigo de la postmemoria. Hablando desde la afectación, entendiendo una conversación no *del* espacio, sino *desde* el espacio del que se narra.

El objetivo, finalmente, reside en ofrecer una contribución que nos acerque a una historia justa que escuche, atienda y responda.

1. 2 OBJETIVOS

Los objetivos planteados parten de dos vertientes: una puramente teórica y la otra vertiente, práctica. Ambas son trabajadas de manera individual pero cada una de ellas es planteada de manera dependiente de la otra. La práctica artística abarca una serie de pequeños proyectos que he ido realizando a lo largo de los dos últimos años, por lo que ha sido mediante la propia práctica como se ha llegado al resultado final aquí mostrado. Es por ello por lo que el resultado audiovisual y el libro no pueden ser entendidos sin todos los trabajos previos que han sido el detonante para la construcción de la historia lineal.

El objetivo principal de esta investigación es analizar y entender las narrativas del pasado que se han generado a partir del gran éxodo rural ocurrido en las últimas décadas del siglo XX. Mediante las imágenes de archivo familiar y la investigación teórica, se ha tratado de entender las causas y consecuencias de un proceso histórico concreto. Esta búsqueda historicista es planteada de manera crítica y teniendo en cuenta el posicionamiento político que ha fundamentado la construcción de estos sucesos.

Los objetivos desde el marco conceptual se han estructurado de la siguiente manera:

- Realizar un esquema de las narrativas familiares para situarlas en contexto con el momento político social en el que se estaba llevando a cabo.
- Investigar acerca de la situación de los espacios rurales y su progresiva decadencia debido a la falta de recursos que sería el detonante para una oleada de migraciones sin precedentes.
- Entender la importancia de las diferentes situaciones geopolíticas y su afectación en el ámbito privado y vivencial.
- Trabajar mediante la técnica del bordado como una reivindicación del trabajo artesano de la memoria de las mujeres.
- Recopilar una amplia filmografía tanto documental como ficcional que sirva como refuerzo de la práctica.

Respecto a la producción artística del trabajo audiovisual como del trabajo de lo textil se han tomado una serie de objetivos específicos:

- Investigación a partir de las fotografías de archivo familiar.
- Realización de una estancia en el propio lugar del que se va a narrar para poder entender la memoria familiar desde la propia vinculación con el territorio.
- Crear un material audiovisual narrativo sólido.
- Difundir el material audiovisual en esferas académicas y artísticas con el fin de visibilizar las zonas rurales abandonadas.
- Construir un libro que recopile las emociones y vivencias del proceso desde el trabajo de lo textil.

1. 3 METODOLOGÍA

La metodología aplicada en este trabajo parte de lo que hemos considerado una “arqueología memorística”, es decir, una investigación que se desarrolla tomando un punto de partida conocido y a través de él llegar a nuevos espacios que ofrezcan un nuevo marco de posibilidad de investigación. El comienzo de este trabajo nace de una necesidad de entender y conocer las historias no narradas familiares, sin embargo, en todo momento trata de alejarse de una búsqueda autocomplaciente y narcisista donde abarque las necesidades propias para llegar a la satisfacción del conocimiento hedonista. Es un trabajo mediante el cual queremos abarcar una problemática colectiva de un tiempo concreto de la historia. Es por ello que este trabajo toma dos líneas de estudio: lo personal y familiar y lo común, este último como discurso general de pequeñas narraciones individuales. El trabajo sobre lo común responde a unas pérdidas colectivas, es por ello que utilizaremos repetidamente la palabra “éxodo”, ya que nos referimos a un pueblo o un conjunto de personas.

La investigación se guía a través de una metodología etnográfica, desarrollada a partir de la observación y el aprendizaje. La palabra etnografía proviene de “*ethnos*” pueblo, y “*grapho*” escribo: narrar desde la mirada. Joyceen Boyle propone una etnografía procesual diacrónica, entendiendo el resultado de un proceso social como la consecuencia de una serie de acontecimientos históricos cuyo análisis resulta fundamental para poder comprender los sucesos a tratar.¹

En referencia al vaivén entre lo personal y lo común citado recientemente, la metodología aplicada camina entre la micro-etnografía y la macro-etnografía: una micro-etnografía aplicada desde el estudio de una experiencia personal mediante la interpretación de una situación

¹ Govea Rodríguez, Violeta, Vera, George, Vargas, Aura Marina. (2011). Etnografía: una mirada desde corpus teórico de la investigación cualitativa. *Omnia* [en línea], 17, 26-39. Página 33 Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=73719138003> Consultado a fecha: 05/05/2021

concreta, conjuntamente con una macro-etnografía en la que se aplica un lenguaje común a partir de pequeños casos de estudio, en la que entran en diálogo varias comunidades que pueden estar separadas geográficamente.

Por otro lado, nuestro interés político y reflexivo entendemos que ha de verse reflejado en las diferentes esferas de la vida. Esta investigación, que parte de una serie de preguntas sobre la condición familiar y la identidad tras un desplazamiento, está influenciada por una revisión de las historias enfocada desde una perspectiva feminista. La mirada hacia el pasado intervenido por el filtro feminista supone una redefinición de la construcción histórica y social. Por ello, el texto está escrito desde la primera persona del plural femenino, entendiendo el lenguaje inclusivo como un posicionamiento político aplicado desde el campo de lo lingüístico. En ocasiones el texto se mostrará escrito desde la primera persona del singular, esto es debido a que en algunos apartados concretos se tratará de explicar unas reflexiones propias que responden a unas experiencias individuales. No obstante, en el resto del escrito se hará referencia a *nosotras*, siendo este un trabajo que no puede entenderse sin la colaboración de mi tutora como de otras compañeras que ejecutan desde su influencia una complementación del pensamiento.

1. 4 JUSTIFICACIÓN

Considero importante dar unas breves pinceladas acerca de la situación personal familiar para poder entender el contexto del que parto. La iniciativa de llevar a cabo una investigación a través del archivo familiar como herramienta de reconstrucción de la memoria y del territorio nació en el año 2019 en el que pasé una temporada en la vivienda familiar de Palacio de San Pedro (Soria). El pueblo había sido el escenario de gran parte de mis recuerdos de la infancia sin embargo mi interés hacia él era nulo. Mis estancias allí eran siempre durante los meses de verano, la casa solía estar llena por mis 14 primas, mis tías y otras familiares. Mi relación con las personas de la familia y con el propio lugar estaba marcada por una fuerte distancia, no sentía un especial aprecio hacia nada de aquello. En la actualidad la mayoría de mis familiares por parte materna me resultan ajenos, por lo que sus presencias quizás serán citadas a lo largo de este trabajo, pero no constituyen una parte fundamental del mismo. Las narrativas sobre las que me apoyo en la investigación -que sí que abarcan todo mi interés- son las de mi madre, quien ha tratado de desvincularse del núcleo familiar al ser este generador de conflictos. La infancia de mi madre ha estado condicionada por un clima de enfrentamiento constante entre sus padres quienes nunca se quisieron entre ellos. La memoria familiar, por lo tanto, está totalmente marcada por una violencia constante y cotidiana, llegando a una normalización de la misma. Este factor resulta fundamental, ya que, a las dificultades de residir en un espacio rural

en proceso de destrucción con un alto nivel de pobreza, debemos sumar una situación familiar donde predominaba un ambiente agresivo.

La historia familiar queda impregnada por una situación de incomodidad y desprecio que ha sido fruto de traumas e inseguridades posteriores, por lo que los recuerdos del pasado han sido un tabú, lo que ha dificultado encarecidamente la reconstrucción de las vivencias familiares, tapadas bajo un silencio aceptado y consensuado.

Cuando volví en el verano de 2019 al pueblo era conocedora de una parte del legado familiar, por lo que mi mirada comenzó a estar contaminada por el peso de las historias del pasado. Al llegar, sin embargo, observé un lugar completamente derrotado, cansado de la disputa, que sobrevivía en una especie de parálisis temporal donde el pasado carecía ya de importancia y el futuro no era esperado. Durante mi estancia tuve especial contacto con mi tía abuela Josefa, que junto a su marido son los únicos residentes del pueblo. Gracias a ella, mi campo de visión hacia el lugar se alejó de la pesadumbre del dolor para adentrarse en el conocimiento de unas narrativas colectivas de una comunidad de la que jamás había sido consciente. Comencé a interesarme por todos esos lugares y personas enterradas y todas aquellas narrativas que había negado y a las había dado la espalda. Fui entendiendo la necesidad de comprender el pasado y de perdonarlo, de pasear por las ruinas siendo consciente de la importancia de recordar, abandonando los prejuicios personales para hacer un ejercicio de justicia con una tradición que, en mayor o menor medida, también me constituye.

1. 5 REFERENTES LITERARIOS DE LO RURAL

A la hora de analizar la situación de la despoblación española hay varios títulos indiscutibles a tener en cuenta, primeramente, *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue* de Sergio del Molino (Madrid, 1979). Este ensayo vio la luz en el año 2016 y supuso una auténtica revolución. Pese a que el tema de la despoblación había vuelto a formar parte de alguna esquina periodística, su importancia había quedado eclipsada por diferentes acontecimientos ocurridos en la escena urbana. La problemática estaba sobre la mesa y formaba parte de alguna propuesta de partidos políticos, que sin embargo pronto olvidaban esta iniciativa. El libro de Sergio del Molino supuso una reactivación de este debate. La España vacía se convirtió en un término cada vez más común, llegando a su actual consolidación, que resuena tanto en pequeños escenarios como en el Congreso de los Diputados. El ensayo de Sergio del Molino supuso el reconocimiento de tantas voces que habían quedado tapadas por el discurso de las mayorías. El ensayo trata de reconocer y dar valor a aquellos campesinos que a gran velocidad fueron víctimas de un exilio y de un olvido total.

Previa a la obra de Sergio del Molino, Julio Llamazares (Vegamian, 1955) escribió una corta novela en la que un personaje lucha consigo mismo en un pueblo del que tan solo queda él y la memoria del pasado. La novela, pese a no tratar la despoblación de manera analista es abarcada desde un punto de vista literario. *La lluvia amarilla* es un monólogo desarrollado en Ainielle, una aldea situada en el Alto Gállego, provincia de Huesca, limítrofe con Navarra. Sin embargo, Julio Llamazares, natural de Vegamián, un pueblo abandonado de la provincia de León, se inspiró en el Sarnago a la hora de construir esta historia. Sarnago es un pueblo deshabitado, del que se hablará más tarde, que se encuentra en la comarca de Tierras Altas, Soria.

Tras el éxito de la obra de Sergio del Molino han sido varios los escritores que han optado por trabajar acerca de la despoblación española. Uno de ellos es Marc Badal (Barcelona, 1976) residente en un caserío navarro, dinamizador de espacios rurales y escritor defensor de las autopublicaciones, alguno de sus títulos son *Fe de erratas. La agitación rural frente a sus límites* (autoeditado, 2011) o *Mundo clausurado. Monocultivo y artificialización* (autoeditado, 2016). Su última publicación *Vidas a la intemperie. Nostalgias y prejuicios sobre el mundo campesino* (Pepitas de Calabaza, 2018) es un interesante ensayo acerca del pueblo campesino y sus consideraciones a lo largo de la historia.

Recuperando la diferencia de género hemos de tener en cuenta que gran parte de las narrativas acerca del mundo rural han sido tratadas desde la visión masculina, lo que supone el conocimiento de una única parte de la historia. Es necesario tener en cuenta que las migraciones rurales fueron muy diferentes para los hombres y las mujeres, ya que ambos desempeñaban unos papeles desiguales entre sí en el cuidado del hogar, el trabajo o las decisiones. Esta investigación tratará de analizar las narrativas de manera conjunta, pero sin olvidar las amplias diferencias que existen entre ellas, poniendo especial hincapié en la doble dificultad de las mujeres en las situaciones de crisis o conflicto. Esta diferenciación no es baladí, trabajar acerca del mundo rural y su deterioro supone dotar de valor a los márgenes, las personas que habitan en la periferia y que permanecen en el olvido constante. Es por ello que consideramos fundamental poner especial énfasis en las vivencias de las mujeres: la periferia de la periferia, el margen del margen.

Tratando este eje como línea estructural del trabajo hemos tomado en especial consideración los trabajos de la escritora y veterinaria de campo María Sánchez. La escritora andaluza es una de las voces más fundamentales del feminismo rural en la actualidad, su primera ensayo *Tierra de Mujeres* (Six Barral, 2018) es un grito a la recuperación de los relatos femeninos, siempre escondidos bajo la sombra del discurso masculino. Sánchez reflexiona acerca de su historia familiar, y mediante un ejercicio reflexivo a través de la memoria trata de redescubrir las historias de las mujeres, a las que siempre había ignorado y culpabilizado.

2. MARCO CONCEPTUAL: ÁMBITO RURAL, MIGRACIONES Y DESAPARICIÓN



2. MARCO CONCEPTUAL: ÁMBITO RURAL, MIGRACIONES Y DESAPARICIÓN

1. 1 CONTEXTO HISTÓRICO POLÍTICO SOCIAL

2.1.1 HABITAR LO DISTÓPICO

Yo he vivido día a día, sin embargo, la lenta y progresiva evolución de su ruina. He visto derrumbarse las casas una a una y he luchado inútilmente porque ésta acabara antes de tiempo convirtiéndose en mi propia sepultura. Durante todos estos años, he asistido imponente a una larga y brutal agonía. Durante todos estos años, he sido el único testigo de la descomposición final de un pueblo que quizás ya estaba muerto antes incluso de que yo hubiese nacido. Y hoy, al borde de la muerte y del olvido, todavía resuena en mis oídos el grito de las piedras sepultadas bajo el musgo y el lamento infinito de las vigas y las puertas al pudrirse.

La lluvia amarilla, Julio Llamazares²

El Estado Español es un lugar distópico en el que la mitad de la población vive apretada y la otra mitad está abandonada. Ante esta cartografía los pueblos son un espacio en blanco que

² Llamazares, J. (2013) *La lluvia amarilla*. Edición Grupo Planeta.

queda entre ciudad y ciudad, como si realmente el mapa geográfico español tan solo fuera una continuidad de carreteras que conectan los núcleos importantes. Conducir por el interior de la península supone una extensión de kilómetros donde predominan amplias superficies de trigo sin cultivar. La situación de los pueblos ante la despoblación dota el paisaje de una imagen anacrónica, se perciben estelas de un pasado cercano que sin embargo parece estar en la lejanía. Una amplia superficie de pueblos despoblados que conforman la península rodean la ciudad de Madrid, lo que incrementa la sensación de habitar un país centralizado.

La Serranía Celtibérica es una extensión de 63.098 km² -el doble de tamaño que Bélgica- en la que residen 487.417 habitantes, poco más que en la ciudad de Bilbao, de la que forman parte nueve provincias: Burgos, La Rioja, Soria, Segovia, Guadalajara, Zaragoza, Cuenca, Teruel, Castellón y una pequeña parte de Valencia [Figura 2].

Si consideramos el mapa de la geografía española tomando como directrices el ámbito rural y el urbano encontramos una amplia diferenciación en cuanto a su población se refiere. En más de la mitad del territorio, el 53% del país, habita un 15,6% de la población. En el 47% restante del territorio reside un 84,4% de la población, de los cuales el 13,7% reside en el área metropolitana de la ciudad de Madrid, una extensión que ocupa el 1,5% del territorio total de la geografía española.³

³ Herreros, A (2020). *Las dos caras de la España vacía: el éxodo rural y la morfología urbana resultante*. Universidad de Alcalá, Escuela de Arquitectura. Pag 19 Recuperado de: [file:///C:/Users/aquil/Downloads/TFG_Herreros_Garcia_2020%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/aquil/Downloads/TFG_Herreros_Garcia_2020%20(1).pdf) Consultado a fecha: 04/05/2021

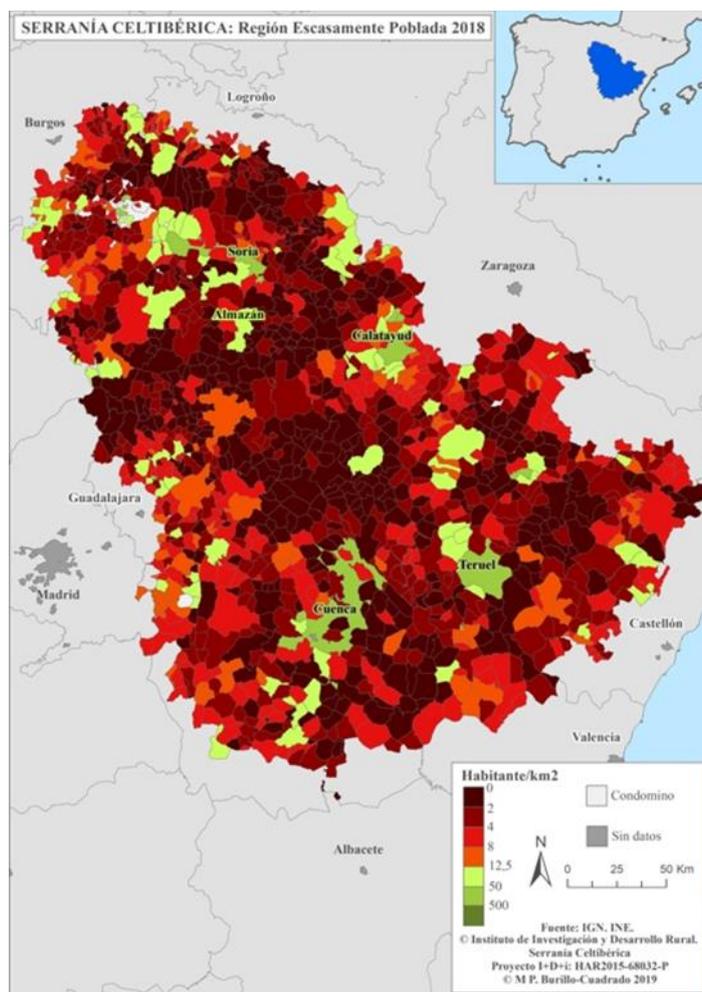


Figura 2. Mapa de la Serranía Celtibérica⁴

Esta investigación toma como punto de partida la comarca en la que residió mi familia materna: Tierras Altas. Situada en la provincia de Soria limítrofe con Aragón y La Rioja, Tierras Altas posee una superficie de 695,88 kilómetros cuadrados sobre la que se extienden 19 aldeas dependientes de la capital de la comarca, San Pedro Manrique: Acrijos (0 habitantes), Armejún (0 habitantes), Buimanco (0 habitantes), El Vallejo (0 habitantes), Fuentebella (0 habitantes), Las Fuentes de San Pedro (5 habitantes), Matasejún (18 habitantes), Peñazcurna (0 habitantes), Palacio de San Pedro (10 habitantes), Sarnago (7 habitantes), Taniñe (3 habitantes), Valdelavilla (0 habitantes), Valdemoro de San Pedro Manrique (0 habitantes), Valdenegrillos (2 habitantes), Vea (7 habitantes), Ventosa de San Pedro (12 habitantes) y Villarijo (0 habitantes). 64 habitantes en aldeas y 623 habitantes en la capital.

La situación demográfica ha variado en gran medida en los últimos setenta años, en el año 1950 en la comarca de Tierras Altas residían 6.833 habitantes (13,89 hab./km2) ubicados en más de cuarenta municipios diferentes. En la actualidad tan solo residen 1.169 personas (2,37

⁴ Figura extraída del Instituto de Investigación y Desarrollo Rural Serranía. Recuperado de:

<https://www.celtiberica.es/territorio/>

habs./km²) distribuidos en un total de siete municipios. Si analizamos la zona llamada de la *Laponia Española*, nombre designado por Paco Cerdá en su libro “*Los últimos: voces de la Laponia Española*”, esta extensión cuenta con una densidad de 7,34 habitantes por kilómetro cuadrado. Las expertas empiezan a considerar desierto demográfico una extensión en la que residen menos de 10 habitantes por kilómetro cuadrado. En la superficie de la *Laponia española* hay 369 municipios que cuentan con entre dos y cuatro habitantes, y otros 456 no llegan ni siquiera a los dos habitantes por kilómetro cuadrado. En el caso particular de la provincia de Soria hay 160 núcleos deshabitados y otros 150 en riesgo de despoblación, este número sin embargo sigue creciendo a medida que pasan los años lo que abre en mayor medida la brecha de desequilibrio territorial.⁵

2.1.3 ENTONCES LLEGÓ ICONA: CAPITALIZACIÓN DEL TERRITORIO

*“No nos vamos, nos echan
Sustituyeron a las personas por árboles que podrían generar beneficio económico.
Vino ICONA y nos tuvimos que marchar. De irse, se fueron hasta los pájaros”.*⁶

Una de las principales razones que impulsaron el éxodo rural fue la implantación de ICONA. El programa ICONA fue una de las grandes apuestas por parte del régimen franquista. El Plan Nacional de Reforestación impulsó como objetivo reforestar 5.679.000 hectáreas en 100 años. Antes de publicarse el reglamento ya se había comenzado a exigir a las propietarias de los terrenos su venta sin precedentes: 8.000 pesetas por hectárea para plantar pinos y 10.000 pesetas por hectárea para eucalipto.⁷ El objetivo era conseguir un crecimiento muy rápido de pinos y eucaliptos para poder realizar en el menor tiempo posible una pasta destinada a la fabricación de papel. Esta reformulación del paisaje natural vino íntimamente ligada con las concesiones políticas del momento. Gregorio López- Bravo ministro de Industria y Asuntos Exteriores durante la dictadura franquista y posterior miembro de Alianza Popular hasta su

⁵ Pinilla, V, Sáez, L.A. La despoblación rural en España: génesis de un problema y políticas innovadoras. Centro de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo de Áreas Rurales (CEDDAR). Departamento de Estructura e Historia Económica y Economía Pública de la Universidad de Zaragoza e Instituto Agroalimentario de Aragón. Recuperado de: <http://sspa-network.eu/wp-content/uploads/Informe-CEDDAR-def-logo.pdf> Consultado a fecha: 21/04/21

⁶ J.M (16/04/2017) El “génesis” de una vida despoblada. *Heraldiodesoria.com*
<https://heraldodiariodesoria.elmundo.es/articulo/soria/genesis-vida-despoblada/20170416050000254218.html>
Consultado a fecha: 23/01/2021

⁷ Los bosques españoles sometidos a una repoblación irracional. (15/07/1978) *Elpais.com*
https://elpais.com/diario/1978/07/15/sociedad/269301616_850215.html Consultado a fecha: 23/01/2021

retirada política al situarse en contra de la Constitución, fue además presidente de la asociación SNIACE (Sociedad Nacional Industrias Aplicación Celulosa Española), encargada de la fabricación de químicos y celulosa.⁸ La empresa SNIACE se vio muy beneficiada tras la plantación de pinos y eucaliptos por parte de ICONA, por lo que el interés económico de una fuerza privada por la reforestación de pinos y eucaliptos se vio reforzada por un apoyo institucional y político, consiguiendo un amparo total para ejecutar su proceso.

Si realizamos una revisión histórica, Marc Badal señala cómo desde la época feudal ha existido una normalización de la expropiación del territorio. Las incursiones en la tierra del campesinado son aceptadas y justificadas, ignorando las consecuencias de esta acción.⁹ Se ha entendido, desde siempre, el trabajo del campesinado como un trabajo en que unos se sacrifican para que el resto podamos tener las necesidades alimentarias cubiertas, y en caso de no ser así, no supondría ningún problema expropiar las tierras agrícolas ya que *no responden a un beneficio común*.

ICONA (Instituto para la Conservación de la Naturaleza) es una de las principales razones que condenaron a muchos pueblos a la despoblación. Mediante el programa estatal de ICONA se hizo todo lo posible para comprar las tierras de los pequeños propietarios. Algunas campesinas cedieron ante las exigencias y vendieron sus parcelas con rapidez, lo que facilitó a ICONA extenderse rápidamente. Otras vecinas, por el contrario, se negaron a vender las tierras que habían trabajado durante toda la vida, su sustento económico y patrimonial. Ante las negaciones de algunas ciudadanas por vender las tierras comenzó por parte de ICONA una campaña de presión y acoso que sería el detonante para la venta y posterior exilio. En la imagen inferior se muestra un apartado del Boletín Oficial del Estado en los años 1965 y 1966, firmado por Francisco Franco en el que se comunica el procedimiento de la "rehabilitación" de las tierras de la comarca de San Pedro Manrique y Yanguas (Soria), [Figura 3].¹⁰ Una de las razones defendidas por ICONA para la expropiación del terreno era asegurar que los espacios expropiados eran muy pobres y no aportaban grandes beneficios al común de la economía española.

El caso de Sarnago es especialmente remarcable, el pueblo quedó abandonado debido a la compra de tierras por parte de ICONA de manera violenta y como consecuencia en muy poco tiempo quedó absolutamente despoblado. En la actualidad, Sarnago se engloba dentro de la calificación de Castilla y León de ordenación del territorio como Suelo Rústico de Asentamiento,

8 Antonio M. Vélez. (22/06/2016) Un ministro de Industria de Franco ayudó al empresario siderúrgico Aristrain a ocultar su fortuna en paraísos fiscales. *EIDiario.es*. Recuperado de: https://www.eldiario.es/papeles-castellana/industria-franco-aristrain-esconder-liechtenstein_1_3943622.html Consultado a fecha: 20/04/2021

9 BADAL, M. Vidas a la intemperie. Nostalgias y prejuicios en el mundo campesino. Editorial Pepitas de Calabaza, 2017. Página 89

10 José Carrascosa. Expropiación en tierras de la Alcarama. *Soriagoig.org* Recuperado de: <http://www.soriagoig.org/pdf/expropiacionentierrasdelaalcarama.pdf> Consultado a fecha: 21/04/2021

lo que acredita la protección del espacio natural y de las construcciones aisladas que permanecen.¹¹

Mediante el proceso de plantación de ICONA una gran extensión de territorio de Sarnago pasó a manos del gobierno, las habitantes del pueblo tuvieron que emigrar y el pueblo quedó rodeado por una cerca impidiendo el paso a su interior sin una autorización.

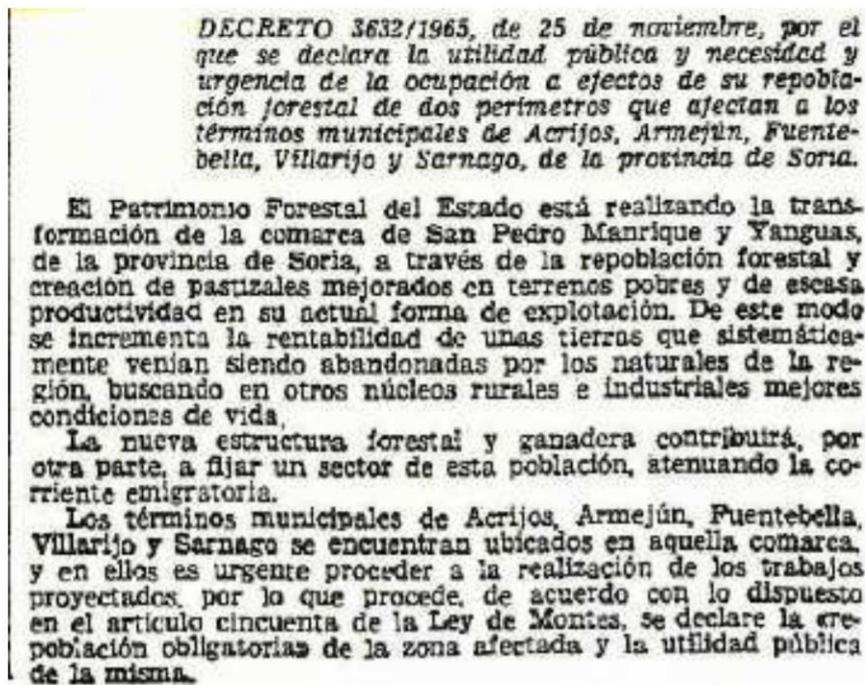


Figura 3. Boletín Oficial del Estado de la rehabilitación de San Pedro y Yanguas, 1965 y 1966

Según un artículo de El País de 1984, el 40% de los 2.000 pueblos que había entonces despoblados en España eran propiedad de ICONA. En esta estadística no se tomó en cuenta 3.500 pueblos donde habita un 2% de su población habitual, ya que si no cuentan con 200 habitantes no se establece como la mínima necesaria para el desarrollo de un pueblo¹²

El exilio se produjo de manera paulatina y sistemática, mediante la expropiación, la reconversión industrial y la PAC (Política Agraria Común). La maquinaria agrícola agilizó el trabajo en el campo, si bien, únicamente podía aplicarse en campos amplios, por lo que los terrenos pequeños quedaron en desuso. Ante el abandono de algunos terrenos se aplicó la Ley de Montes. Jorge Moreno señala: a los dueños de los terrenos solo les quedaban dos opciones a parte de aquella que les obligaba a abandonar sus pueblos; repoblar las fincas de su propiedad

11 Moreno, J. (2018) *Una segunda oportunidad La reconstrucción de Acrijos, Fuentebella y Veá desde Sarnago en Tierras Altas de Soria*. Universidad de Zaragoza, Pagina 27

12 Más de 2.000 pueblos españoles se hallan abandonados y en vías de desertización. (17/09/1984) *Elpais.com* https://elpais.com/diario/1984/09/17/espana/464220021_850215.html Consultado a fecha: 23/01/2021

de acuerdo a los planes que aprobase el Patrimonio Forestal del Estado, o ser forzosamente expropiados.¹³

La recuperación de los pueblos que pertenecen a ICONA supone un proceso muy complejo tanto a nivel burocrático como de desempeño social. El sociólogo Mario Galviria apunta que, para la recuperación de espacios rurales, hay que tener dos factores fundamentales en cuenta: la comunidad y la tierra. Las comunidades han de ser pequeñas para evitar problemas internos, y el terreno ha de ser de calidad para que pueda ser trabajado por sus habitantes.¹⁴ Estos dos ejes no pueden llevarse a cabo en gran parte de las zonas que pertenecen a ICONA ya que la despoblación está tan avanzada que se encuentra en un punto irremediable de no retorno. Por otro lado, el terreno ya no es cultivable debido a la implantación de una serie de productos específicos para el crecimiento de pinos que impide la regeneración de la tierra.

2.1.3 EL GRAN TRAUMA: EXILIO RURAL

El escritor Sergio del Molino habla del éxodo rural de mediados del siglo XX como El Gran Trauma. Un trauma que es una grieta abierta entre los exiliados y el territorio, el abandono y el posterior olvido.

Las migraciones rurales en España están íntimamente ligadas con el auge del capitalismo en la península, vinculado con un nuevo modelo económico. A pesar de que los movimientos migratorios fueron especialmente considerables durante la Guerra Civil española y la Posguerra, en esta investigación pondremos el foco de atención en los desplazamientos ocurridos a partir de los años 60, ya que las causas de su desarrollo están íntimamente ligadas con las decisiones políticas sobre el territorio.

Existen dos puntos fundamentales para entender el abandono de las zonas rurales y la incorporación en el ámbito urbano: primeramente la compra de tierras por parte del Gobierno para la plantación de pinos que se ha explicado en el punto anterior, y por otro lado las apuestas económicas llevadas a cabo desde el gobierno central durante el franquismo que, enfocado en el sector terciario y el comercio exterior, fueron muy perjudiciales para las habitantes de las zonas rurales. Es este factor, la industrialización y la apuesta por un nuevo modelo económico, lo que precipitó a las familias que trabajaban en el sector agrícola y ganadero a migrar. Sí es cierto que el auge de las máquinas y las intervenciones de nuevos sistemas de trabajo en el campo supusieron un verdadero cambio en el trabajo agrícola, pero este no fue tan determinante a la hora de producirse un exilio masivo.

Francisco Andrés Burbuan señala en su tesis una gran diferencia en la percepción de futuro por parte de las campesinas en los años 30 a en los años 60. En la tercera década del siglo XX la

¹³ Moreno, J...op.cit Pag 19

¹⁴ Ídem

migración de las zonas rurales a las urbanas no se planteaba como una posibilidad, las perspectivas estaban centradas en un verdadero cambio de las estructuras rurales, una nueva red de organizaciones que hiciera mejorar sus condiciones de vida. El objetivo estaba puesto en vivir dignamente en sus pueblos, había una verdadera voluntad en generar un cambio y una transformación social desde dentro. Burbucan señala como en los años 50 trata de generarse por parte del gobierno franquista un cambio de percepción del proceso migratorio: de un rechazo a un impulso del mismo.

Las migraciones rurales no fueron repentinas, era un proceso que llevaban a cabo núcleos familiares de manera paulatina. La marcha de los primeros era el detonante para que el resto de las familias siguieran el mismo proceso. Generalmente en las migraciones se generaba una especie de red comunitaria, mediante la cual las habitantes de las zonas rurales se instalaban en zonas donde ya hubieran asentamientos de conocidos. De esta manera los núcleos de destino solían ser siempre los mismos: Sevilla, Barcelona, Madrid y Bilbao.

Las familias campesinas huían de la absoluta pobreza, el país comenzaba a modernizarse pero la España rural - La España dentro de otra España, que aseguraba Sergio del Molino - permanencia anacrónica a su tiempo bajo las mismas estructuras de principio de siglo. En algunas aldeas de la comarca de Tierras Altas no hubo agua corriente hasta bien entrados los años 2000, cuando las pocas familias que iban en verano instalaron los conductos para el suministro.

El proceso migratorio está determinado al mismo tiempo por una cuestión de género. Dos de cada tres migrantes son mujeres.¹⁵ En numerosas ocasiones se ha culpabilizado a las mujeres de migrar considerando éste el factor de despoblación de un pueblo: si hay ausencia de mujeres no existe la posibilidad de regeneración de la comunidad. Este pensamiento, sin embargo, nace de un carácter patriarcal que entiende el sujeto femenino únicamente como un objeto reproductor cuya función recae en la maternidad. Este planteamiento también es criticable cuando desde las posiciones de poder se fomenta la intervención de parejas jóvenes en el ámbito rural, al considerar de manera oportunista a las mujeres en edades fértiles como meras herramientas reproductivas.

15 Francisco S. Jiménez. (26/01/2020) La España vacía y vaciada de mujeres: cinco gráficos que explican el doble drama. *ElEconomista.com*. Recuperado de: <https://www.eleconomista.es/economia/noticias/10318148/01/20/La-Espana-vacia-y-vaciada-de-mujeres-cinco-graficos-que-explican-el-doble-drama.html> Consultado a fecha: 05/06/2021

2.2 PÉRDIDA DE IDENTIDAD Y SILENCIO TRAS EL PROCESO MIGRATORIO

La gran mayoría de las zonas rurales que corresponden con la Serranía Celtibérica nunca tuvieron núcleos de población demasiado altos y en toda la zona apenas se aprecian espacios urbanos, si bien, las áreas rurales están mejor conectadas entre sí lo que daba lugar a una amplia red de comunicación y colaboración. La economía de estos espacios estaba principalmente basada en la agricultura y la ganadería. Estas actividades eran realizadas a la manera tradicional con apenas intervención de grandes maquinarias. Alejado de las influencias capitalistas, los pueblos de las zonas rurales seguían conservando una metodología de trabajo artesanal, realizada a pequeña escala, por lo que era habitual el intercambio de alimentos entre diferentes miembros del pueblo, manteniendo así una gran parte de las necesidades básicas cubiertas mediante autosuficiencia.

El intento del Estado Español durante los años 50 y 70 de introducirse dentro de las dinámicas del mercado europeo provocó que gran parte de los agricultores se vieran incapaces de competir con los precios extranjeros. El exilio y la despoblación de estos espacios podría haberse evitado si hubiera habido inversión por parte del gobierno, sin embargo, estos territorios debido a la situación geográfica en la que se encuentran no eran rentables para el Estado.

La zona de Tierras Altas cuenta con dos espacios geográficos determinados por su clima, por un lado hay una zona muy seca, lo que disminuye la posibilidad de cultivo, y por otro lado, la zona limítrofe con el sur de la Rioja que, debido a su situación montañosa, hace que el espacio sea más verde y con mayor posibilidad de cultivo, pero de difícil acceso. De esta manera, en la zona más húmeda hay una mayor extensión de cultivo de agricultura, mientras que en la zona más seca hay mayor concentración del sector ganadero.

Por otro lado, uno de los trabajos más comunes llevados a cabo entre la población rural de Soria era la trashumancia. Así como muchos ciudadanos de la zona, mi abuelo también era trashumante, una profesión que se encuentra en riesgo de desaparición. Su labor era llevar a pie las ovejas desde Soria hasta Extremadura caminando, para que así estas se alimentaran del pasto ya que en Soria, debido a las heladas, no tenían alimento. Los viajes duraban varios meses y esa ausencia de los pastores ha sido fundamental tanto para la familia como para la identidad del pueblo. Los cuentos populares, las canciones y las tradiciones culturales giran en torno a la trashumancia. Resulta interesante ver cómo en Soria hay una fuerte influencia andaluza debido a que los hombres al realizar la trashumancia permanecían varios meses en Andalucía hasta después volver a Soria. Ante el progresivo flujo migratorio algunos de ellos optaron por residir en diferentes partes de Andalucía, especialmente en Córdoba y Sevilla.

El sistema de desplazamiento era similar a lo que hoy se considera "efecto llamada": una personal de la unidad familiar iba a buscar empleo en la ciudad, una vez encontrado un sustento

laboral -generalmente en fábricas o en limpieza de hogares- buscaba un piso para alquilar, o si tenían ahorros compraban un apartamento. Una vez instalada esa primera persona - normalmente acostumbraba a ser el padre- el siguiente en ir allí era el hijo o la hija mayor, mientras tanto la madre se encargaba de cuidar al resto de hijos e hijas en el pueblo. Si el hijo mayor encontraba un empleo el resto de los hermanos y hermanas se iban instalando allí progresivamente.

2.2.1 MUERTE NO VIOLENTA

María Pilar Burillo, investigadora en la Universidad de Zaragoza calificó a este fenómeno de la despoblación bajo el término *demotanasia*, palabra que proviene de *demos* (población) y *tanatos* (muerte no violenta).¹⁶ El periodista Paco Cerdà añade que se trata de una muerte no violenta de manera activa pero sí pasiva, ejercida por políticas concretas con un responsable directo que es el sistema económico liberal.

La despoblación en el Estado Español es el resultado de decisiones políticas que anteponen los beneficios económicos a cualquier cosa. La tierra abandonada que asola el país se encuentra en esta situación porque ha dejado de ser una fuente de riqueza rápida y momentánea. Por ello las ciudadanas no han tenido más remedio que irse a las ciudades y ejercer labores que encajen dentro del patrón del sistema capitalista. Se popularizó la idea de vivir en la ciudad como una tierra prometida, un “sueño americano”. Sin embargo, esas promesas de comodidad y felicidad no se cumplieron, y sustituyeron el trabajo en el campo por el trabajo en la fábrica, en situaciones muy complicadas y viviendo bajo condiciones ínfimas en los extrarradios de estas ciudades. La España urbana cosmopolita que salía por la televisión era un producto, pero nunca llegó a acercarse a la realidad. Mediante el engaño, el capitalismo ha ido aprovechándose de los espacios deprimidos demográficamente.

En cierto momento de la historia de España, durante el franquismo en su época “desarrollista” el mundo campesino dejó de ser una dignificación del pueblo trabajador para convertirse en un símbolo de pobreza e incultura. Comenzaron a crecer las diferencias entre la población: los de pueblo y los de ciudad, los vastos aldeanos y los ricos de ciudad con la fiebre del *seiscientos*.¹⁷ Hemos de señalar además la estigmatización que se ha generado sobre el mundo campesino, en este sentido Ángel Paniagua señala “La profesión de agricultor se sigue minusvalorando

¹⁶ Chema Doménech (20/09/2019) Laponia española!: El grito silencioso de la tierra sin gente. Recuperado de: [www.soziable.es https://www.soziable.es/derechos-humanos/laponia-espanola-el-grito-silencioso-de-la-tierra-sin-gente](https://www.soziable.es/derechos-humanos/laponia-espanola-el-grito-silencioso-de-la-tierra-sin-gente) 2019 Consultado a fecha: 28/03/21

¹⁷ Badal, Marc. (2017)...op.cit. Página 112.

respecto a las dedicaciones urbanas: Los agricultores siguen siendo los 'parientes pobres' del hombre de la ciudad con unos menores ingresos y un nivel de vida en general más bajo."¹⁸

Es importante remarcar que el desplazamiento a la ciudad no correspondía con una mejora de la calidad de vida. Las personas mayores que habían residido en el espacio rural se veían incapacitadas de seguir el ritmo urbano y de cubrir las necesidades laborales allí implantadas. La pobreza de los lugares de origen era trasladada a las periferias de las ciudades, donde las migrantes residían en barracones y barrios periféricos sin poder introducirse en las dinámicas sociales de los beneficios de la ciudad.

Por otro lado, a mayor éxodo menos servicios destinados en estos espacios cada vez más abandonados; se reducen las escuelas, se cierran establecimientos al ser sustituidos por las grandes superficies, aumenta el desarrollo técnico en agricultura, lo que provoca mayor número de despidos. Las grandes ciudades aumentan su tamaño a creces, Barcelona, Madrid, Valencia y Bilbao se capitalizan desmesuradamente.

2.2.2 DISOLUCIÓN DE LA COMUNIDAD

Debemos tener en cuenta las amplias diferencias de configuración de una comunidad en el espacio rural con el espacio urbano. Las habitantes de los espacios rurales entran en una red de cuidados debido a una necesidad vital, heredera de las tradiciones del vivir en colectivo. Tras la modernidad con el auge de la industrialización, se da pie a un capitalismo imperante en el que entra una dominación de la individualidad y de unos derechos de lo propio que se oponen a la necesidad de pensar en colectivo. La filósofa catalana Marina Garcés señala en su celebrado ensayo *Un mundo común* como se establecen unos códigos fieles al liberalismo en el que se parte de un *yo* que ya no necesariamente es dependiente económica y socialmente de un *nosotras*. Garcés señala:

La modernidad, como proceso, sería el progresivo triunfo del paradigma inmunitario, que hace de la autoconservación individual el presupuesto de todas las categorías políticas y la fuente de legitimidad universal. En este sentido, el individuo moderno nace liberándose no solo del corsé autoritario de la tradición y la comunidad, sino también, y más radicalmente, de la deuda que nos vincula como seres que estamos juntos en el mundo.¹⁹

18 Paniagua, A. (2016) Visiones en off de la despoblación rural en el franquismo Ager. Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural, núm. 20. Centro de Estudios sobre la Despoblación y Desarrollo de Áreas Rurales Zaragoza, Página 151.

19 Garcés, M. (2013) *Un mundo común*. Edicions bellaterra. Página. 25.

A diferencia de los núcleos rurales, en la esfera urbana existe una red de conexiones y vínculos de apoyo mutuo creados no desde la necesidad sino desde la ética política. Estos casos, sin embargo, son más aislados, y responden con un interés por crear un nuevo modelo económico y social. Por otro lado, el perfil de “comunidad” en las ciudades está más vinculado con unos sectores de la población muy concretos, generalmente fruto de individuos entre 20 y 40 años de una ideología vinculada a la izquierda acostumbradas al asociacionismo y a la autogestión. Por lo tanto, no estamos ante una *necesidad* sino ante una *voluntad*.

Candela Rajal, Estella Freire y Carmen Franco señalan como fundamental que las experiencias entre diferentes generaciones se pongan en diálogo a la hora de generar una memoria colectiva. Acceder a una asimilación de construcción del presente mediante el diálogo y la comunicación, sin necesidad de una institución imperante que lo legitime.²⁰

2.2.3 PÉRDIDA DE IDENTIDAD

El proceso migratorio y el abandono de los pueblos supuso en gran medida la pérdida de identidad tanto de los habitantes a nivel individual como de la comunidad. El paso de un espacio rural guiado bajo unas estructuras fijas en las que existía una organización de lo propio y lo común guiado bajo unos parámetros sólidos y conocidos: el trabajo de la tierra, el conocimiento del campo y las relaciones sociales basadas en el apoyo mutuo, no eran trasladables al ámbito urbano. El proceso de integración por parte de las personas mayores en el ámbito urbano fue sumamente complejo en la mayoría de los casos. Gran parte de las campesinas y campesinos tuvieron que instalarse en la ciudad a edades ya avanzadas lo que provocó grandes dificultades para poder adaptarse al ritmo urbano.

Juan José Muñoz remarca como muchas de las migrantes rurales tienen la sensación de estar llevando a cabo una decisión individual, cuando en la mayoría de los casos proviene de una serie de consecuencias externas. Este motivo agrava en gran medida el sentimiento de culpabilidad²¹ La pérdida de identidad está estrechamente relacionada con la disolución de la comunidad recién comentado.

20 Freire, E., Franco Vázquez, C., Rajal Alonso, C. (2021). Contramapas del Camino. Memorias del habitar. *Arte y Políticas de Identidad*, 24(24), 49–72. Página 53 Recuperado a partir de:

<https://revistas.um.es/reapi/article/view/484741> Consultado a fecha: 08/05/2021

21 Muñoz Ortega, JJ. (2002). Instinto de mejora. Diferencia entre dos movimientos migratorios: el éxodo rural de la década de 1960 y la inmigración actual. *Cuadernos De Trabajo Social*, 15, 217 - 234. Recuperado a partir de <https://revistas.ucm.es/index.php/CUTS/article/view/CUTS0202110217A> Página 222

Es común entre las personas migrantes sufrir una serie de consecuencias psicológicas que reciben el nombre de el Síndrome de Ulises. Este sentimiento puede manifestarse de múltiples maneras, pero normalmente nace de la desesperación. En ocasiones parte de una vergüenza y una culpabilización hacia la propia comunidad y entra la comparativa con los beneficios ofertados del porvenir. Los más jóvenes son capaces de adaptarse con mayor facilidad, a veces incluso renegando del lugar del que proceden y adaptando una nueva identidad que parte desde el lugar del destino, lo que Calvo clasifica como "la pérdida del tercer apellido". Por otro lado, las personas más mayores sufren lo que Echeburúa y Amor llaman la *nostalgia paralizante*, mediante el cual permanecen en el recuerdo del pasado y se sienten incapaces de normalizar la cotidianidad del presente.²²

2.2.4 HEREDAR EL SILENCIO

*¿Quién soy? ¿Cuál es mi historia? ¿Cuáles son mis orígenes?
¿De dónde vengo? ¿De dónde soy?*

Uno de los puntos fundamentales de esta investigación es el silencio y el consecuente olvido de las narrativas rurales. El silencio que se ha ido acumulando a lo largo de los años acerca de estas historias es debido a dos factores fundamentales: el desinterés de las generaciones venideras y la vergüenza.

El desinterés ha ocurrido de manera natural. En este trabajo tomamos como ejes centrales de la construcción de la memoria de tres generaciones: la generación de mis abuelos, nacidos durante la guerra civil española, la generación de mi madre, nacida a finales de los años 50, y mi generación, nacida en los años 90. La generación de mi madre es la que tiene un papel de puente entre las dos esferas fundamentales: de lo rural a lo urbano. Los nacidos en los 50 y 60 han sido herederos de las tradiciones rurales, así mismo han perpetuado los trabajos del campo y han continuado con los conocimientos aprendidos en el mundo rural. No obstante, habría que recordar que el exilio masivo se produjo durante los años 60, es por ello que los jóvenes del mundo rural se adaptaron con relativa facilidad a los circuitos marcados en las ciudades. Recordemos que las familias campesinas que se instalan en las ciudades sufrían de unas condiciones de máxima pobreza por lo que, una vez en la ciudad, los hijos y las hijas debían trabajar en diferentes empleos para poder asumir los costes de la urbe, generalmente combinando varios de ellos, como la fábrica y el cuidado de ancianos. Así mismo, la generación de los nacidos en los 50 y 60 crecieron bajo las fortunas y desventajas del mundo rural, pero

²² Echeburúa, E, Amor, P.J. (2019) *Memoria traumática: estrategias de afrontamiento adaptativas e inadaptativas*. Terapia psicológica, Vol. 37, Nº 1, 71–80. Página 72

también generaron herramientas para desarrollarse en las ciudades, algo que sus padres no habían conseguido. No obstante, esta generación ha cargado con el peso de la vergüenza ante un Estado Español que renegaba del mundo rural.

La mayoría de las jóvenes que migraron de Soria no tenían acceso a la educación debido a la falta de recursos en el mundo rural y la gran cantidad de trabajo en el campo que realizaban, lo que impedía que pudieran ir a la escuela y tener un seguimiento mínimo de enseñanza. Por ello, mi madre, como muchas otras, usaba un lenguaje considerado “popular” y cometía numerosas faltas de ortografía. A esto debemos añadir las duras condiciones de vida que tuvieron los niños y las niñas de las aldeas al ser expuestos a duras condiciones de trabajo y al ser vistos como mano de obra, lo que provocó que la gran mayoría de los infantes hayan cargado con fuertes carencias afectivas.

Estas son algunas de las razones principales que fueron alimentando una sensación de trauma y vergüenza en la generación de los años 50 y 60, por lo que los relatos de la infancia y las narrativas vivenciales han sido durante todos estos años un tema prohibido. En este sentido, embarcarse en esta investigación ha supuesto encontrarse con muchas puertas cerradas, en gran medida por el bloqueo por parte de mi madre, quien se ha negado muchas veces a relatar sucesos debido a la magnitud del dolor que le provoca el efecto del trauma.

El proceso familiar, por lo tanto, va unido a una serie de conceptos que Borges marcaría como una tensión entre la melancolía, la memoria y el olvido, unido al mismo tiempo a la tristeza, la obsesión por el pasado y la muerte. La melancolía, sufrida especialmente por las personas más mayores en el post- exilio, provocando un bloqueo y una sensación de inutilidad.

Tal y como apunta Borges, la memoria es el refugio construido por el melancólico, que, juntamente con el olvido provoca en el melancólico unos recuerdos que vaguean entre la realidad y la ficción, pero que juegan el favor de la idea transformada del pasado. Para el autor argentino la escritura es un ejercicio con el que preservar el presente frente a la memoria distorsionada que provocan los efectos del paso del tiempo.²³

23 Teobaldi, D. (2008). Borges: entre la memoria y la melancolía, el olvido. *Revista De Culturas Y Literaturas Comparadas*, 2. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/12851>
Consultado a fecha: 21/05/2021

3. EL ARCHIVO Y LA POSTMEMORIA



3. EL ARCHIVO Y LA POSTMEMORIA

3.1 SOBRE LA MEMORIA, A PROPÓSITO DE WALTER BENJAMIN

El filósofo alemán Walter Benjamin reflexiona a través de la memoria y el olvido, entendiendo la memoria como una búsqueda arqueológica sobre la que reconstruir los relatos. La memoria cabalga a través de dos influencias básicas: el pasado y la perspectiva política. Así mismo, marca una clara diferenciación entre la memoria y el recuerdo, la memoria es reflexiva, no únicamente contemplativa en tanto movilización del recuerdo, y se ejerce a modo de conservación. Por otro lado, el recuerdo prioriza al sujeto.²⁴

Walter Benjamin hace referencia a una acuarela de Paul Klee en el que se muestra un ángel con las alas abiertas, aludiendo a la hora de reinterpretar la memoria del pasado: el ángel de la historia [Figura 4].

²⁴ María Inés Grimoldi. Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin. Resignificar el pasado, mirar el presente, conquistar el futuro. III Seminario internacional Políticas de la memoria. Centro Cultural de la memoria de Heraldo Conti. Pagina 4 Recuperado a partir de: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-40/grimoldi_mesa_40.pdf Consultado a fecha: 08/05/2021

Este debe de ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Allí donde nosotros vemos un encadenamiento de hechos, él ve una única catástrofe que acumula incesantemente una ruina tras otra, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer tanta destrucción. Pero, desde el Paraíso, sopla una tempestad que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja hacia el futuro, al que él da la espalda, mientras que los montones de ruinas van creciendo ante él hasta llegar al cielo. Esta tempestad es lo que nosotros llamamos «progreso».²⁵

Benjamin alude al ángel, quien trata de detenerse para realizar una reconfiguración del pasado, pero el futuro es más fuerte que él y se antepone impidiendo la posibilidad de reconstruir el pasado. El ángel se niega a mirar hacia delante, sin embargo, contempla con tristeza la destrucción de un pasado irreparable. Trata de mirar hacia la ruina, es decir, hacia el propio ocultamiento del pasado por el escombros acumulado.

En el contexto de la Modernidad encaminada hacia la Postmodernidad, Benjamin busca un resquicio de la realidad del pasado que haya permanecido ante la tempestad del huracán. Eduardo Serrano y Francisco de la Torre señalan como esa búsqueda a través de las ruinas responde a la posibilidad de la práctica artística y las imágenes visuales, siendo el ángel un rastreador de objetos del desecho.²⁶ Todas las fotografías, tomando en especial consideración las fotografías de archivo, son utilizadas como rastreadores de la memoria, sin importar tanto su autoría o su calidad.

²⁵ Benjamin, W. Tesis sobre la filosofía de la historia. 2005. Página 44. Citado por Serrano González, E., & De la Torre Oliver, F. (2021). Registrar la memoria desechada. Rastreadores de escombros. *Arte y Políticas de Identidad*, 24(24), 114–131. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/484771> Consultado a fecha: 24/05/21

²⁶ Serrano González, E., & De la Torre Oliver, F. (2021). Registrar la memoria desechada. Rastreadores de escombros. *Arte y Políticas de Identidad*, 24(24), 114–131. Página 118. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/484771> Consultado a fecha: 24/05/21



Figura 4. *Angelus Novus*, 1920, Paul Klee²⁷

En cuanto a la revisión histórica, Benjamin propone un replanteamiento de esta que nazca de la investigación a través de las narrativas de los vencidos, de aquellas personas que sufrieron las catástrofes de los acontecimientos políticos e históricos. Benjamin aplica el término *Jetztzeit* cuya traducción al castellano sería *tiempo presente*. El *Jetztzeit* se ejercería como plenitud del tiempo en tanto muerte del *continuum* de la historia.²⁸ Por lo tanto se plantearía una reformulación histórica tomando en consideración las memorias individuales y colectivas que no forman parte de la historia general. El trabajo a partir de la memoria ha formado parte de

²⁷ Figura extraída de Entre Olivos (2020) Theobjective.com <https://theobjective.com/elsubjetivo/entre-olivos>

²⁸ Sucksdorf, C. (2013) El tiempo de la revuelta; reflexiones. Universidad Estatal de Ceará. Disponible en: https://www.gewebe.com.br/pdf/cad10/cristian_sucksdorf2.pdf Consultado a fecha de: 02/06/21

numerosas investigaciones que se han generado desde la postmodernidad y la Nueva Filosofía de la Historia, poniendo en duda el tratamiento de la historia tomando como metodología unos planteamientos científicos para obtener como fin una verdad única.²⁹ En este sentido Benjamin apela a la subjetividad.

Silvia Susana Anderlini explica como para Benjamin la tradición de los oprimidos es narrada de manera discontinua, ya que, su propia condición hace que sean transmisores de derrotas.³⁰ Siendo esta tradición generalmente marginal al no narrar los grandes acontecimientos que sirva como el recuerdo heroico. Esta reformulación supone la deslegitimación de la historia principal. Juliana Diaz y Cristóbal Arteta investigan a través de la figura de Walter Benjamin nuevas posibilidades de entender la memoria en contra de la violencia del olvido, en este sentido añaden:

Esta propuesta benjaminiana de reinterpretar la historia, de cepillarla a contrapelo, de hacer una nueva lectura de aquel relato institucionalizado por el derecho como versión oficial del pasado, es una apuesta verdaderamente revolucionaria, una oportunidad capaz de transformar el ideario colectivo sobre lo que somos, sobre nuestra visión de sociedad y del otro, es el rescate de tradiciones y costumbres, de luchas y de sueños de libertad, de propuestas alternativas de cambio que en un momento de la historia se vieron atrofiadas por la violencia y el olvido. Una posibilidad de justicia para los excluidos a los que nunca se les hizo justicia, puesto que la memoria se convierte en un ejercicio político capaz de anticipar grandes cambios sociales. La memoria es indudablemente una acción redentora, una práctica de la alteridad, un ejercicio ético, es la conciencia de los pueblos en la lucha por la justicia y la vida.³¹

A la hora de generar un discurso donde se tenga en cuenta el conocimiento de las narrativas de los vencidos es importante que se haya generado un sentimiento de colectividad, si no, por el contrario, ocurre que las pequeñas narrativas individuales se manifiestan de manera aislada, lo que intensifica el silencio hacia estas.

Una de las problemáticas a la hora de dar valor a las experiencias del exilio rural recae precisamente en la dificultad de organizarse, de sentir que hay unos mismos núcleos de

29 Mariela Zeitler. (2001) La supuesta dicotomía historia-memoria: ¿Walter Benjamin como un filósofo memorialista? Departamento de Filosofía, Universidad Nacional de La Plata. Página 3. Disponible en: <http://jornadasfilo.fahce.unlp.edu.ar/viii-jornadas-2011/actas-2011/bfwalter-benjamin-filosofo-la-dimension-filosofica-del-pensamiento-de-benjamin-en-foco-critica-de-arte-lenguaje-religion-memoria-e-historia/Zeitler%20Varela-%20Mariela.pdf>

30 Anderlini, S. (2013) Las ruinas de la tradición y de la memoria: Hacia una hermenéutica de la discontinuidad en Walter Benjamin. MJ Rossi y G. Beraldi (Comps.), *Actas III Jornadas Internacionales de Hermenéutica*. Buenos Aires: Proyecto Hermenéutica. Recuperado de <http://proyectohermeneutica.sociales.uba.ar/iiijornadas-internacionales-de-hermeneutica-2013-acta> Consultado a fecha de: 05/06/21

31 Arteta Ripoll C., y Díaz Quintero J.P. (2020). Memoria y víctimas en las tesis sobre el concepto de historia de Walter Benjamín: contra la violencia del olvido. *Advocatus*, 18(35) Pagina 189, 179-188. Recuperado a partir de: <https://doi.org/10.18041/0124-0102/a.35.6904> Consultado a fecha: 05/06/21

opresión y un conjunto de oprimidos, que estamos ante una historia compartida que ha afectado a muchas familias, no ante una serie de casos particulares concretos.

1. 2 EL RELATO A PARTIR DE LA POSTMEMORIA

Esta investigación se posiciona partiendo de la búsqueda hacia una nueva narrativa alejada del discurso único, en favor de la *narrare necesse est* -narrar es necesario- como herramienta para encontrar unas subjetividades propias.³² Nuestro pensamiento ha sido construido por una tradición guiada en torno a diversas historias, más concretamente orbitando a través de las historias familiares que han determinado unos códigos sociales previos a nuestro nacimiento, siendo así todas nosotras herederas de un engranaje de tensiones.

La búsqueda a través de los relatos está influenciada por una necesidad de romper *el* relato como manifiesto histórico en todas sus facetas para comenzar a entender las historias periféricas que han permanecido en el ocultamiento. Esta indagación no pretende encontrar un resultado único como complaciente satisfactorio, sino que trata de desmentir los mitos generados a través de los recuerdos nebulosos, que, por otro lado, ignoran el discurso de los vencidos.

Siguiendo la tradición de los estudios sobre la postmodernidad desde la escuela francesa, recuperamos la idea de la quiebra de los relatos generada durante la modernidad, de lo que Jean François Lyotard denomina *metarrelato*: Por metarrelato o gran relato, entiendo precisamente las narraciones que tienen función legitimante o legitimadora.³³

En este sentido trabajamos sobre dos bloques de relatos: por un lado, un gran relato que es histórico y universal que ha ignorado las últimas narrativas de las personas migrantes, quienes han constituido un cambio económico y social en los núcleos de poder desde la periferia. Y por otro lado, un relato privado y personal que refleja la dominación del discurso narrativo masculino dominante con amplios agujeros tapiados con hipótesis e imaginación.

La práctica llevada a cabo a la hora de comenzar a dialogar con las fotografías abarca la iniciativa de mediabiografía planteada por la artista Virginia Villaplana. Según la propia artista:

La Mediabiografía trabaja con imágenes de archivo “New subjectivities” e imágenes registradas que son producto de la subjetividad en el espacio de lo cotidiano, en

³² Pallarés, M, Planella, J. (2019) *Narrare necesse est*: por una pedagogía del relato. December *Giornale Italiano di Pedagogia Sperimentale*

³³ Jean-François Lyotard (2003), *La posmodernidad (explicada a los niños)* Editorial Gedisa. Página 31

definitiva, imágenes que se han convertido en un documento y que son susceptibles mediante la tecnología de una relectura.

En esa línea, la Mediabiografía es un concepto que trataría de hacer consciente en la práctica los procesos de construcción de los relatos, partiendo de hechos reales o ficticios descritos en las imágenes y su negociación.³⁴

Asimismo, se trata de abarcar las posibilidades de los relatos desde la reactivación de la memoria que ofrece la imagen visual.

Como eje central del planteamiento, abarcamos el trabajo desde el uso de la Postmemoria; recuperación de las narrativas por parte de una persona que no ha sufrido los acontecimientos, pero que sin embargo, recopila los hechos traumáticos de la historia para iluminar el acto presente: retomar los conflictos para romper el bloqueo de la asimilación de la historia oficial.³⁵

La idea de la Postmemoria nace a partir de los nuevos discursos de la Postmodernidad y la nueva relectura crítica planteada por Deleuze, Derrida y principalmente Huyssen y Foucault. Sin embargo, el término Postmemoria fue acuñado por Marianne Hirsch desde los *Memory Studies*. La Postmemoria caracteriza a la generación que lleva *la cicatriz pero no la herida*, es difusa y conflictiva y parte del vacío.³⁶ Marianne Hirsch clasifica dos características esenciales de la Postmemoria: la desaparición y pérdida de los orígenes, partiendo de la represalia durante la dictadura de Chile, y por otro lado los exiliados, que sitúa al sujeto en la postura de la marginalidad.³⁷

La Postmemoria nace como puente entre varias generaciones que comparten un presente conjunto. No ha de entenderse como dos generaciones dispares entre sí que al no haber compartido un mismo momento histórico no pueden entrar en diálogo. La generación heredera, la que conforman los más jóvenes, es muy dependiente de lo ocurrido en las generaciones pasadas. Belén Cianco señala a las personas de segunda generación, herederas de la memoria familiar, como sujetos testigo, los que sugieren cuatro posibilidades: testigo directo, testigo indirecto, testigo escucha y testigo como figura literaria.³⁸

34 Villaplana Ruiz, V. (2010). Memoria colectiva y mediabiografía como transformación de los relatos culturales. *Arte y Políticas de Identidad*, 3, 87–102. Página 91 Recuperado de: <https://revistas.um.es/reapi/article/view/117431> Consultado a fecha: 01/06/21

35 Carolina Espinoza (30/06/2019) Marianne Hirsch: "La revisión del pasado nos permite un futuro más justo". *EIPublico.com*. Recuperado de: <https://www.publico.es/culturas/generacion-posmemoria-marianne-hirsch-revision-pasado-permite-futuro-justo.html> a fecha: 14/06/2021

36 Aguiluz, M, Waldman, G. (2007) Memorias (in)cognitas: contiendas en la historia. Volum 12 de Colección Debate y reflexión. UNAM. Página 396

37 Ídem, Página 397

38 Cianco, B. (2015) ¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? sobre el concepto de posmemoria. *Constelaciones: Revista de teoría crítica*. Num 7. Pág 508 Recuperado a partir de: [file:///C:/Users/aguil/Downloads/Dialnet-ComoNoHacerCosasConImágenesSobreElConceptoDePosmem-5743195%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/aguil/Downloads/Dialnet-ComoNoHacerCosasConImágenesSobreElConceptoDePosmem-5743195%20(1).pdf) Consultado a fecha: 02/06/21

El silencio provoca como consecuencia recibir el archivo únicamente a través de imágenes y documentos, lo que puede ser un ejercicio peligroso al friccionar los huecos incompletos. Así mismo la recepción de la información se produce de manera aislada, no como un testimonio conjunto. Considerar las vivencias personales como episodios propios y aislados de la situación política, histórica y familiar del pasado supone negar la arquitectura relacional que nos envuelve. Es por ello que, en ámbitos generales, aquellas personas nacidas en el Estado Español durante los años 80 y 90 somos herederas del trauma de una dura represión franquista, un exilio rural masivo, del proceso de globalización y capitalización agresivo, entre otros muchos episodios fundamentales de la historia.

3.3 CRÍTICAS DE LA MEMORIA TRAUMÁTICA

En relación a las múltiples críticas de la memoria hemos querido destacar dos posiciones opuestas entre sí: por un lado la memoria bloqueada que plantea Freud, y por otro lado la memoria viva planteada por Deleuze y Guattari.

Freud, en sus numerosos análisis de la memoria traumática desde el psicoanálisis, establece como consecuencia del trauma la memoria bloqueada. La memoria bloqueada supone el estancamiento en el momento traumático, lo que condiciona las posibilidades de actuación en el presente. La persona traumada, por lo tanto, ha interiorizado el momento doloroso de tal manera que permanece sujeto al propio recuerdo. Esta idea está vinculada a la idea arquetípica del psicoanálisis según el cual los diferentes traumas o problemas que hemos ido acumulando tienen su fuente en la experiencia familiar, lo que considera una memoria genética, que habita de manera profunda en nuestro interior y que es absolutamente condicional y remite a la lógica de la representación. Según las teorías freudianas, no es posible un inconsciente creativo, la mente permanece encerrada en las tramas familiares.

Por el contrario, Guilles Deleuze y Félix Guattari hacen referencia a la memoria viva. A partir del momento traumático en adelante, el recuerdo queda contaminado por la memoria viva, es decir, la memoria de la continuidad de presentes, de esta manera la memoria no podría entenderse como bloqueada ya que forma parte de un proceso de cambio constante al activarse en tanto repetición. Para Deleuze y Guattari, cada momento presente en el que nos remitimos a un recuerdo es diferente, ya que, cada vez que aludimos a el recuerdo traumático supone una revisión con el presente. De esta manera el recuerdo traumático será diferente hoy y mañana.

39

39 Información extraída de notas y apuntes tomadas de la asignatura Historia de las Ideas Estéticas, impartida por Federico López Silvestre, en el grado de Historia del Arte durante el curso 2018-2019 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela.



4. ARQUEOLOGÍA MEMORÍSTICA: EL ARCHIVO FAMILIAR COMO HERRAMIENTA PARA LA (RE)CONSTRUCCIÓN DE LOS RELATOS



4. ARQUEOLOGÍA MEMORÍSTICA: EL ARCHIVO FAMILIAR COMO HERRAMIENTA PARA LA (RE)CONSTRUCCIÓN DE LOS RELATOS

La investigación acerca de la memoria familiar se estructura en diferentes lenguajes de comunicación. Por un lado, la búsqueda comienza a partir de los relatos narrados y de las tradiciones orales que han configurado el paradigma del pasado, y por otro lado el archivo fotográfico, de video y documental. Para poder llegar a construir un mapa conceptual para la reestructuración del pasado es necesario tener en cuenta el diálogo que se genera en ambos bloques. La memoria narrada cuenta con el impedimento de las realidades friccionadas en las que el recuerdo queda contaminado por las consideraciones propias, lo que impide la nitidez de la historia. Mientras que, por el otro lado, el archivo fotográfico ofrece una visión muy limitada de la realidad, lo que deja amplias cavidades a la hora de querer construir una historia lineal. En este trabajo se ha tratado de crear una amalgama homogénea entre ambas para poder acercarnos en la medida de lo posible a la reconstrucción del pasado y del momento traumático. La recuperación de la memoria no debemos entenderla como un ejercicio puramente de reconciliación, ya que escarbar en el pasado es un trabajo doloroso mediante el cual se llegan a episodios que suponen una reactivación del conflicto.

No obstante, centrándonos en el archivo, las fotografías remiten al pasado por lo que permiten la oportunidad de generar un ideario acerca de un pasado desconocido. Cada nueva fotografía encontrada, hasta ahora desconocida, supone una pieza más de un engranaje en proceso de construcción. Hay elementos, sonidos, olores que sobrevuelan el pensamiento que, como la Magdalena de Proust, te trasmite a algún momento que sin embargo no sabes clasificar en un

cuándo, dónde o por qué. El ejercicio, por lo tanto, recae en la necesidad de generar unos cimientos de la memoria.

En el campo de la despoblación resulta fundamental contar con estas imágenes ya que la desaparición de los pueblos sucede de manera tan rápida que el recuerdo de estos se borra con facilidad. Las fotografías de archivo además de dejar una idea del territorio también nos habla de las costumbres del lugar, los trabajos, las fiestas populares, etcétera, todo un mundo que actualmente no podemos apreciar. En este sentido, recuperar el archivo supone un elemento muy importante a la hora de reconstruir el pasado. Gracias a imágenes como las fotografías de la España rural de fotógrafos como Carlos Saura, se muestra una estructura social actualmente inexistente. Además de la memoria del territorio y de las personas que lo habitan, mediante las fotografías podemos hacernos la idea de algunos de los trabajos del campo que actualmente no se realizan. Resulta interesante el trabajo de archivo como una auténtica arqueología ante un contexto histórico tan cercano, lo que hace más evidente el olvido y su silencio.

En nuestro caso particular encontrar el archivo ha supuesto un giro total en la investigación. Previas a las fotografías, las historias narradas se basaban en la confianza que depositaba en aquellas personas que me relataban los sucesos, pero mediante las imágenes las narrativas se han nutrido de una nueva perspectiva. Si bien, los residentes de estas aldeas, como ya he comentado, vivían en la extrema pobreza por lo que prácticamente no se conservan fotografías. Las únicas imágenes familiares que encontré fueron unas fotos de familia que se realizaban cada dos o tres años para actualizar el libro de familia numerosa.

Maurice Halbwachs defiende la memoria como un cuerpo vivo, es variante y va evolucionando constantemente, como bien defendía Deleuze y Guattari. La memoria se aclimata acorde con la persona, es volátil y cambiante, y por lo tanto, moldeable y con posibilidad de ser manipulada. Julio Aróstegi defiende una postura similar a la recién citada de Walter Benjamin; una *memoria histórica* que defiende la participación de la memoria de los vencidos para no formar parte de la narratividad de las historias fragmentadas. Esta memoria histórica depende de las identidades colectivas, ya que no atiende a los procesos individuales. De ahí la necesidad de ser conscientes del colectivo del que formamos parte, entender que tenemos unas necesidades similares y asumir que caminamos hacia un futuro incierto.

Un punto a tener en cuenta a la hora de referirnos a la memoria es la necesidad de establecerla conjuntamente como una transmisión. Aun así, es difícil establecer una transmisión y un testimonio cuando los sujetos portadores de las narrativas habitan el silencio al considerar sus historias carentes de valor. En este sentido, Sergio del Molino aseguraba que la España rural calla porque nadie la ha preguntado, por ello es importante destacar el papel de la fotografía como reflejo en el que encontrar una representación.

Nelly Schnaith señala cómo cada fotografía transmite dos experiencias: por un lado la experiencia que se establece en el momento en el que se tomó la fotografía, y por otro lado la experiencia que se genera a partir de la contemplación de la fotografía.⁴⁰

4.1.2 ANÁLISIS DE LA FOTOGRAFÍA FAMILIAR

Parte del vacío generado en torno al archivo familiar surge de una ausencia de fotografías que no fueron recuperadas hasta el invierno de 2020. A partir del reconocimiento de las imágenes fotográficas hemos podido generar un nuevo desarrollo en la investigación. El trabajo con la fotografía ofrece amplias oportunidades a la hora de reconstruir las historias no narradas. Dentro del archivo hay una fotografía en concreto que ha sido muy importante ya que ofrece una imagen visual de algunos comportamientos generados entonces [Figura 5]. En la fotografía aparecen mis abuelos con seis de sus ocho hijos. Esta fue la primera fotografía que vi en la que aparecía mi madre. También fue la primera fotografía que vi en la que aparece mi abuelo a mediana edad, a quien apenas conocí. Me fijo en la barriga de mi abuela, embarazada, de nuevo, esta vez de un hijo que nacerá muerto.



Figura 5. Fotografía familiar de carnet de familia numerosa. En la imagen Natividad Cuesta y Ramiro Palacios con sus hijos: Dolores, Santiago, Ramiro, Montserrat, Ana María y Petra.

⁴⁰ Schnaith, N. (2011) Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica. Editorial LaOficina. Página 161

Cada detalle de la fotografía aporta información acerca del lugar y sus habitantes. En el centro de la imagen mi madre muestra una falsa sonrisa. Las niñas van vestidas con el traje de domingo y lazos en el pelo, ropa que le enviaba de Barcelona una mujer a la que mi abuela había estado cuidando: la escenografía falsa de una familia común para la fotografía anual del libro de registro familiar. La irrupción del trabajo para realizar el ritual preparatorio por la llegada del fotógrafo. Si prestamos especial atención a las manos de mi abuelo que se apoyan sobre los hombros de la hermana de mi madre, la única que sonríe inocentemente, vemos las manos del trabajo en el campo, manos gruesas y quebradas con tendones fuertes. Los rostros de mis abuelos son agrietados y tensos, teñidos de una tez oscura fruto de las horas bajo el sol trabajando. Sus pieles son duras como escamas, recuerdan a las grietas que surgen sobre el pavimento en el terreno. El rostro del cansancio y el trabajo hace que parezcan mucho más mayores de lo que en realidad eran cuando se tomó la fotografía.

La fotografía sin embargo recuerda a cualquiera de las imágenes de la España rural que realizaban periodistas a modo excursionista para artículos sobre la ignorancia y la barbarie de las zonas de interior. Familias expuestas como representación de un atraso social que gobernaban los artículos de viajes de los años 90 confrontado con la modernización de los edificios a primera línea de playa y las vacaciones de verano en las construcciones inmobiliarias de la ciudad de Benidorm. La comparativa muestra dos modelos de país muy diferentes que coexisten bajo unas mismas leyes.

Esta fotografía podría ser una imagen más de *Tierra sin pan* realizada en Las Hurdes (Cáceres), la película cancelada de Luis Buñuel que ahonda en la España rural ficcionada, narrada entre la denuncia y la mirada zoológica [Figura 6].



Figura 6. 'Mujeres y niños de Noceda', una de las instantáneas de Ramón Carnicer realizada en 1962.

5. CUERPO PRÁCTICO



4. CUERPO PRÁCTICO

A propósito de esta investigación se han llevado a cabo tres piezas individuales, dos de ellas de realización audiovisual y una tercera de trabajo textil. Las piezas son pensamientos que cabalgan de un lado a otro llegando a la materialización de la obra artística. Son al mismo tiempo explicaciones y preguntas, un intento de definir las emociones internas tratando de encontrar una justificación de nuestro propio comportamiento.

Las dos piezas audiovisuales han de ser entendidas en base a su individualidad, si bien, sin abandonar la complementación que existe entre ambas.

2. 1 OBRAS PREVIAS

Esta investigación es fruto de un largo periodo de preguntas sin resolver y cuestiones intermitentes. El primer proyecto en el que comencé a trabajar con esta temática como centro fue durante el año 2019 en el que realicé una intervención de un objeto doméstico. Esta obra llevaba el nombre de *Ausencias* y se trataba de una silla de madera que recogí de la casa familiar sobre la que realicé un orificio en la zona del respaldo y coloqué un cristal tupido. Sobre el cristal marqué la palabra “ausencias” [Figura 7]. Esta intervención iba acompañada por una serie de fotografías tomadas en Palacio San Pedro (el lugar del que parte esta investigación), en las que se muestran a los únicos vecinos del pueblo sentados en círculo, cada uno sobre una silla diferente. Otra parte de las fotografías eran del interior de la casa familiar, donde se muestra una amplia pila de sillas, unas sobre otras, que tuvieron una utilidad en la época de nuestra infancia, pero que en la actualidad sin embargo permanecen como registro de esa ausencia.

Una vez intervenida la silla fue colocada en la casa familiar, escondida entre las múltiples sillas, pasando desapercibida ante el cementerio de muebles en las habitaciones vacías, donde nunca nadie fue consciente de su diferencia.



Figura 7. *Ausencias*, silla intervenida, 2019

Posteriormente, una vez ya comenzado el Máster de Producción Artística en la Universidad Politécnica de Valencia, el interés a la hora de trabajar la práctica artística siguió girando en torno a esta problemática.

En el año 2020, a propósito de la asignatura *Paisaje y Territorio: la mirada y la huella* realicé la obra *La Falla*. Escultura en tres partes realizada en barro rojo [Figura 8 y 9]. La falla hace referencia a la fractura que se produce en la tierra con el choque de varios elementos provocando así el levantamiento de la tierra generando una grieta externa. Una falla es así mismo una cicatriz, una herida en la tierra. La escultura corresponde a una metáfora visual del proceso de migración que supone una fracción tanto en la vivencia humana y personal de los migrantes como en el resultado posterior que sucede en la tierra asolada.

La grieta es un choque de ruptura, pero también es una herida abierta.



Figura 8 y 9. La falla, escultura de cerámica, 2020

Teniendo en consideración la línea trabajada en las obras anteriores, se llevó a cabo una instalación de tres piezas: la obra abarcaba una pieza de bordado realizado sobre tela que previamente había sido teñida mediante el proceso de maceración en tierra y té negro, para poder conseguir un tono rojizo. Sobre la tela se muestra una frase bordada con hilo azul: *En el exilio hay culpa pero sobre todo hay silencio*. La frase forma parte de una novela autobiográfica escrita por la mallorquina Laura Ferrero. Esta declaración abarca uno de los puntos más importantes de este proyecto: la carga mental que conlleva el exilio. En la migración hay culpables y hay sentimiento de culpabilidad por parte de las víctimas. Este bordado a modo de pancarta es un grito sobre aquello que siempre estuvo enterrado bajo tierra.

Frente al bordado se encontraba una mesilla de noche sobre la que salía una amplia cantidad de tierra que escondía pequeños objetos, fotografías y otros elementos. En la obra, llamada *Registros de la memoria de un exilio*, se trataba de abarcar por un lado las consecuencias psicológicas del proceso migratorio, y por otro, el resultado del abandono que queda en las casas [Figura 10 y 11].

La idea de crear esta obra surgió a partir de un viaje al pueblo familiar materno en el que prácticamente todas las casas habían quedado abandonadas, si bien, se conserva gran cantidad de objetos en el interior que recuerdan a la vida que se desarrolló en ese propio espacio. Mediante un ejercicio memorístico, mi madre me narró como cuando la gente del pueblo migraba, los niños entraban en las casas viejas para llevarse alguno de los objetos de

su interior, ya que los antiguos inquilinos jamás regresaban. A partir de estas narrativas surgió una serie de preguntas acerca de los objetos que permanecen y los que son reutilizados. A la hora de abandonar la casa; ¿Qué cosas merecen ser llevadas y cuáles no?

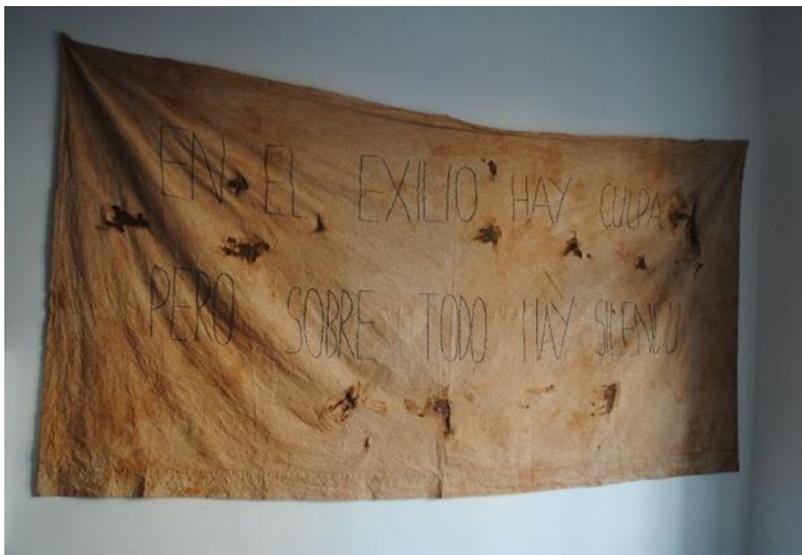


Figura 10 y 11.
Registros de la memoria de un exilio, 2021
Fotografías de la exposición
PAM!21



Conjuntamente, en la obra *Registros de la memoria de un exilio*, se mostraba sobre la mesilla un libro autoeditado en el año 2021 llamado *Soledad* [Figura 12 y 13]. En él, se encontraban fotografías y textos llevados a cabo durante largos periodos de soledad en algunas zonas donde la despoblación ha sido especialmente agresiva. En la obra se ha tratado de reflexionar acerca de la evolución del territorio en un lugar en el que ha desaparecido la huella humana.

El fanzine reúne fotografías, ensayos, dibujos e incluso fragmentos de cuentos inventados que quedaron por terminar en el que se confunden los recuerdos del pasado con las construcciones imaginarias.

Se ha tratado de generar un refugio propio y personal en el que poder abarcar de manera sincera la situación de soledad ante un territorio abandonado. En los textos se recogen pensamientos acerca de la posibilidad de la reestructuración de un territorio donde no hay presencia humana, sin embargo, se ha tratado de entender que el ciclo de la naturaleza sigue su curso de manera natural sin atender a las necesidades antropocéntricas. Posicionarse en la subjetividad de las plantas y de las montañas es un ejercicio que nace a partir de la novela *Canto jo i la muntanya balla*, de Irene Solá (Moià, 1990). La escritora catalana presenta las narrativas de los diferentes habitantes de las montañas del prepirineo catalán. Siguiendo como línea narrativa la ausencia de humanos en el espacio paisajístico, Solá convierte a las nubes, los ciervos, las hadas de agua o las trompetas de la muerte las protagonistas de la novela.



Figura 12 y 13. Fanzine *Soledad* (2021)

4. 2 TODAS LAS AVES VIAJAN HACIA EL SUR, VIDEODOCUMENTAL A PARTIR DEL ARCHIVO

Todas las aves viajan hacia el sur es un video de dos minutos y diez segundos de duración, grabado en diciembre de 2020 y editado entre febrero y abril de 2021.

Enlace del vídeo: <https://vimeo.com/user143139554>

Preproducción. El video cuenta un cuerpo estructurado en dos partes: la primera de ella se compone de una sucesión de videos tomados en la casa de mi abuela materna en la ciudad de Calahorra, La Rioja. La cámara se desplaza a través de los objetos de la casa que se acomodan

como vestigios de un pasado. En la casa de la ciudad resisten elementos de la funcionalidad de unos días que pertenecen al pasado y que en la actualidad se acomodan en las vitrinas como objetos de coleccionista. La escena es una representación del presente sin figuración alguna, con la certeza de la fidelidad del registro del presente.

Previamente a mi estancia allí no había considerado la idea de grabar un video con las imágenes de archivo, esta intención nació a partir de haber encontrado una caja con fotografías familiares de las que desconocía su existencia hasta el momento. Las fotografías comenzaron a ofrecerse como registro visual de complementación de los discursos narrativos. Ante la negativa de poder trabajar en Valencia con el archivo de manera prolongada e intensa, tuve que fotografiar con una cámara digital las copias en papel.

Acompañando las imágenes de archivo se oye la voz en *off* de mi madre narrando algunas de sus percepciones respecto al abandono del pueblo y su infancia.

La grabación fue tomada en noviembre del 2020 en el contexto de una cena familiar en la casa donde crecí en la ciudad de Logroño. La grabación se realizó de manera intuitiva y sin guión, la conversación surgió de manera natural, por lo que grabé la escena al momento con la grabadora del móvil. Fruto de la espontaneidad del momento, el audio de la grabación no cuenta con la calidad deseada. En total son dos horas y media de grabación de las cuales solo pude sacar unos extractos debido bien a la mala calidad del sonido o a la temática del diálogo que no acompañaba el propósito del trabajo.

Postproducción. A diferencia del ensayo documental, este video se ha querido realizar de manera paralela al ser trabajado únicamente con las fotografías de archivo familiar. Primeramente, se tuvo en cuenta la posibilidad de incluir el material fotográfico en el cortometraje, sin embargo se ha optado por trabajarlo de manera diferenciada para poder ofrecer una composición clara. *Todas las aves viajan hacia el sur* no es un paréntesis, tampoco un epílogo, es una composición mediante la que se trata de ofrecer una visión cercana para poder comprender el entorno del que se parte.



Figura 14. Fotografía de archivo familiar

A diferencia del cortometraje del que se hablará con posterioridad, *Todas las aves viajan hacia el sur* es una narración que nace de la privacidad, por ello se ha decidido mostrar el video de manera limitada, cerrando su difusión a un círculo reducido.

La utilización de las fotografías de archivo es fruto de una necesidad de encontrar el autorreconocimiento y la representación. La ruta fotográfica supone la revisión de los relatos y la construcción de las vivencias. Como consecuencia del exilio hacia las nuevas alternativas económicas ofrecidas en el ámbito urbano, se produjo una desmembración de la familia, pasando de una concentración de la misma a una total dispersión. Esta separación nace en parte de la necesidad de encontrar unas vivencias propias alejadas de la planificación de la estructura familiar. Las fotografías de las etapas previas a la migración se entienden como registros del pre-exilio, por lo que no se permite crear una estructura lineal, ya que toda ella está condicionada por el proceso migratorio que genera un antes y un después.

Al mismo tiempo, Didi-Herman habla de la necesidad de crear nuevos imaginarios que se independicen de los *otros* saberes para no depender únicamente de las imágenes a la hora de repensar el pasado, sino que debemos repensarnos constantemente, utilizando el archivo no como solución sino como herramienta.⁴¹

⁴¹ García Gómez, P. (2021). Imágenes para imaginar: La importancia de atender a los archivos. *Arte y Políticas de Identidad*, 24(24), 73–90. Página 85 Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/484751>
Consultado a fecha: 28/05/21

4. 3 MANIFIESTO DE LO NO NARRADO, LIBRO BORDADO

Manifiesto de lo no narrado es un libro realizado con tela e hilo de bordar. El libro se compone de un total de 15 páginas de tela blanca de algodón bordadas. En las diferentes páginas se han realizado pequeños dibujos y escritos con hilo sobre el que se inscriben planteamientos a través de la memoria fragmentada.

El libro se inicia con una premisa: cuando tu nazcas no te dejaré todo este añusgo. A partir de este punto se ha tratado de realizar unas preguntas que abarcan el sentimiento de soledad y abandono individual en relación con el silencio colectivo. A través de las formas se ha intentado generar un lenguaje que sea un vehículo pero al mismo tiempo un destino. En el libro se muestran imágenes bordadas de fracturas, grietas, ruinas y preguntas que abarcan la parte más personal del proyecto. La obra no trata de ofrecer verdades absolutas sino de mostrar una serie de preocupaciones y consideraciones internas. En este sentido, el libro es la mirilla de la puerta que ofrezco sobre el que dejó mirar al espectador, sin dejarle entrar a ver toda la habitación. *Manifiesto de lo no narrado* es el impulso de la materialización del recuerdo, no planifica ni específica, tan solo muestra de la manera más humilde que ha podido realizarse, aquello que surge una vez situada en el ojo del huracán.



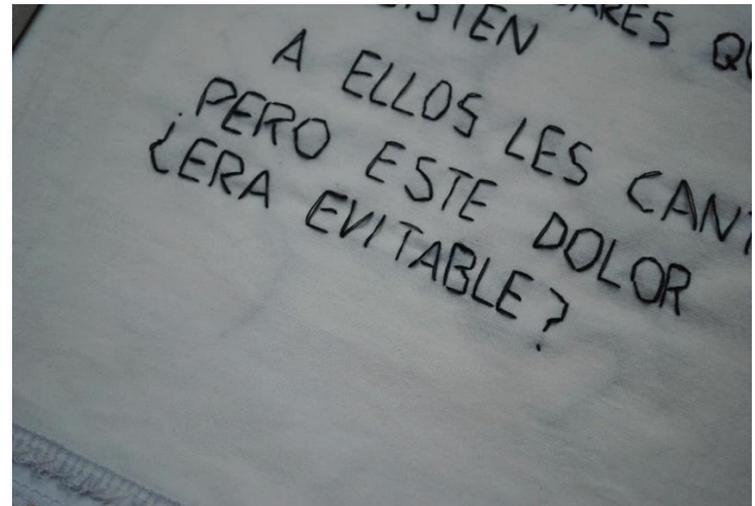
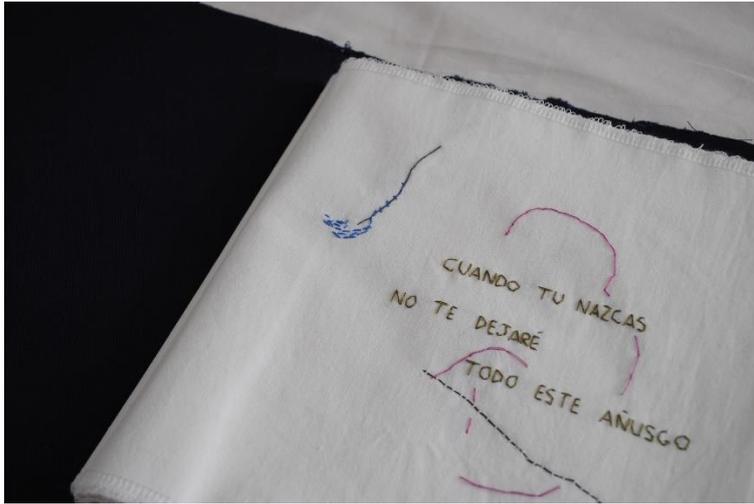
Manifiesto de lo no narrado (2021)

Proceso de realización. Previamente a la realización del libro bordado se llevaron a cabo varias pruebas en papel para poder estructurar de manera ordenada y concisa el libro. Una vez aclarado el contenido, se realizaron las paginas, usando para ello dos sábanas blancas de algodón. La utilización de sábanas viejas deriva de la voluntad por reutilizar elementos textiles encontrados en la casa debido a cuestiones de reutilización y recycle, ya que el impacto ecológico en la realización de las obras plásticas es uno de los conflictos internos que más nos hemos planteado como problemática al ser esta una consecuencia medioambiental directa.

Una vez tomada la forma de las páginas se realizó el dobladillo en los cuatro costados de las paginas para evitar posibles descosidos y la desmembración de los laterales. Para ello se utilizó una máquina de coser específica, Overlock o remalladora. La utilización de la maquina Overlock requiere un conocimiento mayor del textil, por lo que conté con la colaboración de Mar Cuallado, quien posee amplios conocimientos acerca de este material.

Una vez terminadas las páginas, se comenzó a bordar sobre ellas para posteriormente unir unas con otras a los laterales y crear el efecto de página de libro que buscábamos.

La portada se realizó con una tela azul oscura de gramaje duro sobre el que se bordó el título del libro. Para conseguir la dureza necesaria de la caratula se utilizó un cartón que sirviera como soporte, sobre él se forró la tela azul cosiendo los cuatro costados de cada cara entre sí mediante el mismo procedimiento que el usado con las páginas.



4.3.1 JUSTIFICACIÓN DEL BORDADO

“La aguja se utiliza para reparar el daño, es una reivindicación del perdón”.

Louis Bourgeois

La utilización del arte textil corresponde con un interés acerca de la propia práctica política ejercida mediante esta técnica. El libro hace referencia a una obra realizada por Louise Bourgeois en el año 2002 llamado *Ode a l'oublie* (Oda al olvido), [Figura 15 y 16]. Bourgeois es una de las grandes referentes a nivel plástico que se ha tenido en cuenta a la hora de realizar esta investigación. La artista francesa abarca diferentes debates acerca de la sexualidad femenina, la maternidad, el trabajo femenino no asalariado o el cuerpo violentado desde la delicadeza del bordado y el patchwork. *Mamá* una de las obras más conocidas de la artista, remite a la misma idea del trabajo de lo textil. La araña de bronce que corona el museo Guggenheim de Bilbao es un canto a su madre y a la reparación del desgarre del tejido.



Figura 15 y 16. Ode à l'oublie, libro bordado de Louis Bourgeois⁴²

42 Figuras disponibles en: <https://www.moma.org/collection/works/98440>

El trabajo de lo textil, desarrollado desde diferentes facetas como puede ser la costura, las almazuelas, la moda o el encaje, ha sido desarrollado prácticamente en su totalidad por mujeres, correspondiendo con un modelo específico del trabajo femenino, encaminado hacia la consideración de la perfecta ama de casa. Siendo la casa no un refugio sino el espacio acondicionado donde poder generar un margen de actuación. La filósofa canaria Cristina Molina señala la definición de la mujer envuelta dentro de la órbita de “ser en su casa” en contraposición a el “ser en el mundo” o “habitar en el mundo” defendido por Heidegger con relación a la cuestión del ser.⁴³

Las mujeres, por lo general, no podían realizar ninguna actividad artística que abarcara más allá del ocio. Por otro lado, el bordado no era considerado como arte, sino tan solo como una actividad de entretenimiento de las mujeres. Valentina Castillo Mora señala en su tesis como en los años 70 comienza a revalorizarse la técnica del bordado conjuntamente con la segunda ola del feminismo [Figura 17]. Asimismo, mediante el arte textil se trataba de revalorizar las prácticas tradicionales ejercidas por las abuelas. El trabajo de lo textil deriva principalmente de una herencia de esta práctica, aprendida generación tras generación como ejercicio de portar y transmitir conocimientos. Este interés por la práctica del bordado está relacionado en contraposición con el auge del expresionismo abstracto en Estados Unidos, dominado por figuras como Pollock o Jasper Johns que desarrollaban una nueva práctica pictórica representada bajo el modelo de la masculinidad imperante.

El bordado es un lenguaje íntimo, desarrollado con cautela, pero al mismo tiempo con la seguridad de enraizar el testimonio sobre la tela. La técnica del bordado ha estado muy vinculada con la necesidad de recuperar la memoria.

En México, el colectivo *Fuentes Rojas* que comenzó realizando acciones donde teñían las fuentes de color rojo en referencia a los asesinatos recurrentes en México, iniciaron a programar otro tipo de acciones. Comenzaron a reunirse los domingos en la plaza Coyoacán de Ciudad de México para bordar pañuelos con el nombre de las personas desaparecidas. La acción formaba parte de una continuidad de procesos en los que todas las personas que pasaran por la plaza estaban invitadas a bordar y conversar. Así, el bordado, es practicado no únicamente como reivindicación sino también como acto participativo y comunitario.⁴⁴

43 Molina, C. (1994) *Dialectica feminista de la Ilustración*. Anthropos Editorial, Página 135

44 Fuentes Rojas. *Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo*. Museo Reina Sofía. Url: <https://www.museoreinasofia.es/fuentes-rojas> Consultado a fecha: 08/07/21

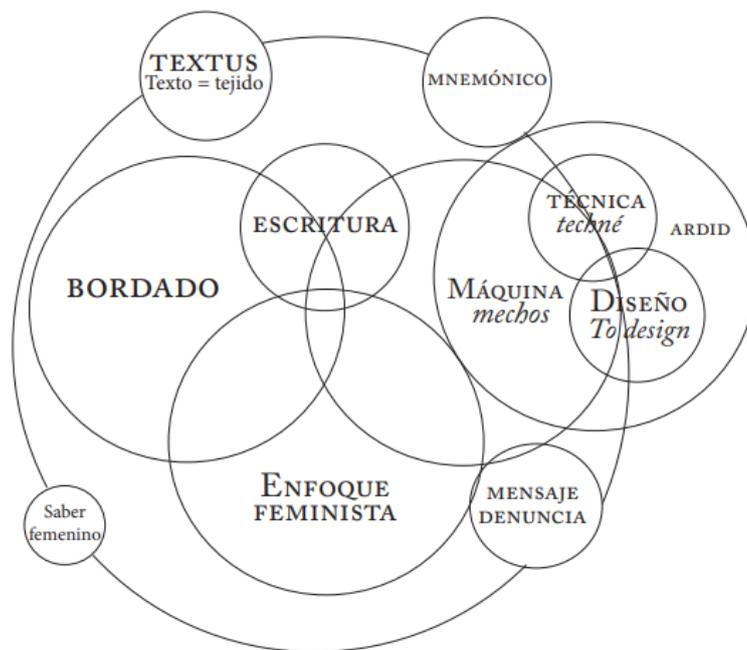


Figura 17. Esquema del bordado como escritura feminista, por Valentina Castillo.

Como bien señala Valentina Castillo, el bordado ha de entenderse conjuntamente con dos apartados: la escritura y el pensamiento feminista. El bordado es la reivindicación de la voz de las mujeres, quienes han permanecido ancladas en el banquillo del silencio. El bordado, como recientemente se ha comentado, ha sido una de las pocas alternativas de ocio privado de las mujeres, por lo que ante un escenario de represión patriarcal el trabajo de la escritura en lo textil se ha visto como una manera de alzar la voz desde lo íntimo y lo personal. Previamente a la reivindicación por una habitación propia defendida por Virginia Wolf, las mujeres se han visto obligadas a generar un lenguaje desde el ocultamiento y la marginalidad. El hilo, por lo tanto, se entiende como una prolongación de la voz.

Recuperando las influencias de la técnica del bordado en relación con la sensibilidad de lo cotidiano, es fundamental destacar a la asociación de vecinas del barrio valenciano del Cabanyal. Las reflexiones acerca de lo común aplicado desde la colectividad es un punto fundamental en su trabajo. Cabe destacar las acciones llevadas a cabo desde CraftCabanyal, este proyecto artístico es un claro ejemplo de las posibilidades de el acto político desde el trabajo artístico, más concretamente utilizando como método el arte textil. CraftCabanyal nace en el año 2013 como reivindicación del barrio y su tejido social en contra de la progresiva gentrificación y especulación que se está llevando a cabo en diferentes barrios en auge de la ciudad de Valencia.

La intervención artística supone en este sentido una mediación cultural que trabaja no desde el individualismo de la *obra de artista* sino desde las posibilidades del trabajo de lo común como activación de una lucha social y participativa. Una de las obras realizadas es una extensión de metros de tela sobre el que se muestra bordado la orden ministerial en la que se aplica la paralización del Plan Especial de Protección y Reforma mediante el que se pretendía eliminar más de 1600 viviendas para alargar la avenida Blasco Ibáñez que comunicara de manera directa con la zona de la playa. Las 17 páginas del acuerdo firmado en el año 2009 fueron bordadas por parte de las vecinas del barrio que colaboran en la asociación Salvem Cabanyal. [Figura 18 y 19]⁴⁵



Figura 18 y 19. Imágenes de la realización del bordado por CraftCabanyal⁴⁶

El mismo colectivo, a propósito de la XV Edición de Cabanyal Portes Obertes, realizó un proyecto que lleva por título *Fet a mà : El ir y venir de las agujas en el Cabanyal*, donde se propuso realizar diversos proyectos acerca de la reivindicación del barrio de Cabanyal mediante el trabajo de la aguja y la tela. Dentro de esta empena cabe destacar la obra *Que passa aci?* realizada conjuntamente en colaboración con la artista valenciana Maribel Doménech. La obra se trata de un bordado de 4 metros 5,5 donde se muestra bordado un mapa del barrio del Cabanyal. Destaca la zona delimitada como Bien de Interés Cultural, marcada con hilo rojo en

⁴⁵ Gerard S. Ferrando (09/12/2018) El Cabanyal llega a casa de Carmena. *Levante-emv.com*. Disponible en <https://www.levante-emv.com/valencia/2018/12/09/cabanyal-llega-casa-carmena-13892552.html> Consultado a fecha: 05/05/21

⁴⁶ Figuras disponibles en: <https://craftcabanyal.wordpress.com/entre-los-hilos-las-manos-de/>

contraposición del hilo negro que recorre la extensa obra. Junto con el bordado añadieron unos chips de audio mediante los cuales se podían escuchar testimonios de las vecinas del barrio.
[Figura 20]⁴⁷



Figura 20. Imagen de la obra *Que passa aci?* en las calles de Valencia ⁴⁸

En relación a esta última obra comentada, me gustaría destacar un bordado que realicé en el año 2020 llamado *La Tierra que-no-es* en el que se muestra la superficie a vista de pájaro de Taniñe, el pueblo natural de mi madre [Figura 21 y 22]. La cartografía representada es un reflejo de la modificación del territorio una vez que se había producido la expropiación de las tierras por parte de ICONA. Para la realización de este bordado se tuvo en cuenta una paleta de colores muy concreta, utilizando únicamente aquellos tonos que reflejaran el paisaje del lugar. En el centro de la composición se muestran siete puntos rojos en relación a los siete habitantes que vivían en la aldea hace veinte años, de los cuales ya no queda ninguno.

Mediante este bordado trataba de trasladar la sensación de amplitud y abandono del propio territorio, un espacio lleno de territorio sin cultivar y explanadas de campo que recorren toda la comarca.

⁴⁷ Eva Caro. (31/11/2014) El Cabanyal, punt a punt. *ElDiario.es*. Disponible en: https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/culturamakma/cabanyal-punt_132_4547252.html Consultado a fecha: 21/05/21

⁴⁸ Fotografía de Silvia Molinero. Disponible en: <https://www.makma.net/lineas-inesperadas-cabanyal-punt-a-punt/>

Esta pieza estaba expuesta en el espacio exterior, sujeta mediante una cuerda. El interés acerca de la ropa tendida nace del poder visual del propio acto cotidiano. Siempre me interesó la ropa tendida como símbolo de presencia en contra de las ruinas que son la marca de la ausencia. Tender la ropa fuera supone un acto de consolidar ese espacio que es nuestro y que nos pertenece, es un símbolo, en definitiva, que confirma nuestra estancia, permanencia y como tal, resistencia.



Figura 21 y 22. Imágenes del bordado *La Tierra que-no-es*, 2021

4.4 CAERÁ LA NOCHE. VIDEODOCUMENTAL

Enlace del vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=QwclMmwkhVU>

Caerá la noche es un video documental grabado durante el mes de junio del año 2021 en dos aldeas de la comarca de Tierras Altas: Palacio de San Pedro y Las Fuentes de San Pedro. La decisión de ir a grabar al propio escenario que ha sido fuente de la memoria familiar resultaba fundamental para poder entender todo el proceso tanto artístico como personal.

Preproducción. El viaje - y por lo tanto el material audiovisual- no estaba previsto, sin embargo, hemos entendido de absoluta necesidad realizar el proceso de investigación desde el pueblo para poder realizar un análisis preciso teniendo en consideración todas las características que entran en juego a la hora de trabajar a través de la experiencia.

La falta de confianza a la hora de realizar un corto documental nace de la inseguridad. Realizar el cortometraje ha supuesto una continuidad de problemas técnicos que ha impedido un resultado más gratificante. De igual manera, el material del que se partía era sumamente precario, al ser grabado con una cámara híbrida dañada. Pese a las numerosas dificultades hemos entendido la necesidad de llevar a cabo la pieza, ignorando la falta de material audiovisual profesional y la falta de conocimientos de edición, en favor de la narratividad de la historia que merece ser contada.

El proceso de llegada desde Barcelona (lugar en la que resido) hasta Palacio de San Pedro, ha sido sumamente complicada al no contar con vehículo propio. El viaje de ida tuvo que realizarse mediante tres trasbordos diferentes: Barcelona – Calahorra, Calahorra – San Pedro, San Pedro – Palacio. Mientras que el viaje de vuelta fue más llevadero; Palacio – Soria, Soria – Logroño, Logroño – Barcelona. Lo que ha supuesto un mayor gasto y tiempo. Esta experiencia, sin embargo, refleja muy bien la situación de desamparo en la que se encuentran los pueblos de la comarca de Tierras Altas. Al haber perdido gran parte de las subvenciones dotadas por la Junta de Castilla y León se ha pasado de haber una comunicación precaria, al disponer de un autobús diario que comunica los pueblos con ciudades de mayor tamaño como Soria o Calahorra, que pasaba una vez al día, a un autobús que tan solo pasa un día a la semana. Por un lado, es comprensible la existencia de menos recursos al haber menos población, pero, por otro lado, pese a haber una población muy reducida sigue existiendo gente, lo que hace que se encuentren en una situación de abandono y desamparo. Hemos de tener en cuenta que la mayoría de las personas que residen en los pueblos de la comarca son muy mayores, por lo que no tienen acceso a una movilidad libre mediante un vehículo propio, la dependencia, por lo tanto, para cualquier esfera de la vida, desde comprar hasta ir al médico, es total.

Previamente a la llegada al lugar donde se tomarían las imágenes hubo una planificación muy específica acerca de cuáles eran las imágenes que querían tomarse y en qué espacios. Si bien, a medida que fueron transcurriendo los días la planificación se fue modificando acorde con las necesidades de cada momento.

Producción. Como ya se ha comentado anteriormente, las dificultades a la hora de desarrollar el corto fueron numerosas, principalmente por la falta de material y por la escasez de ayuda a la hora de grabar. Tuve la suerte de estar acompañada por Elena Ramírez, compañera y amiga, quien realizó algunas de las fotografías de paisaje que se muestran en este trabajo. También gracias a ella pude contar con una visión externa a la hora de calcular la imagen fotográfica de los videos.

La grabación se realizó de manera intermitente durante todo el día para así poder aprovechar las horas mejores horas de luz, factor fundamental ya que el primer viaje planeado para la realización del video tuvo que ser cancelado debido a la mala previsión atmosférica.

4.4.1 LOCALIZACIONES

Las imágenes mostradas en el cortometraje corresponden a dos aldeas de Tierras Altas, por un lado Palacio de San Pedro, y por otro Las Fuentes de San Pedro. La grabación duró en total tres días completos, valorando en cada momento la climatología y el contexto adecuado. Una de las partes principales del cortometraje fue rodada en la Iglesia parroquial de San Miguel, restaurada la pasada década. La iglesia permanece cerrada al público, tan solo algunos habitantes del pueblo cuentan con la llave para entrar allí. Una pequeña parte de la iglesia - el techo y el retablo principal- ha sido restaurado gracias a la inversión de Conservación de la Junta de Castilla y León, mientras que el resto de la iconografía religiosa permanece dañada. En el interior se encuentran figuras de algunos de los santos más importantes del pueblo, entre ellos un cuadro de San Serapio martirizado, una escultura de San Bartolo, el patrón del pueblo, etcétera. Si bien, como puede apreciarse en las imágenes, la ruina domina el espacio abandonado.

Pese a no tener contacto alguno con las imágenes religiosas nos han resultado muy interesantes estas escenas por varios motivos: la iglesia en los pueblos tiene un carácter fundamental tanto por la tradición devota española como por su factor de reunión.

Conjuntamente a la iglesia se tomaron las imágenes del cementerio, el cual en la actualidad se encuentra muy descuidado. El cementerio, así como la idea de la muerte, tiene un peso trascendental en los pueblos en riesgo de despoblación. Cada muerte supone un progresivo abandono que culminará antes o después con la desaparición total del pueblo. Los cementerios de las aldeas, por otro lado, son de pequeño tamaño por lo que es común encontrar amigos y familiares, despertando así la nostalgia.

De la misma manera que las imágenes religiosas, registrar el cementerio supone situarse en un punto tenso de la narrativa. Los cementerios, pese a su carácter tenue, cuentan con gran potencia visual, es el diálogo entre los vivos y los muertos, el pasado y el presente.

Dentro de la representación del folclore español cabe destacar el inicio de la película *Volver* de Pedro Almodóvar, donde se muestra a las mujeres limpiando las tumbas, una actividad que solía llevarse a cabo los domingos entre las vecinas de los pueblos, esta actividad era fundamental, entendida como un cuidado y un respeto hacia la persona fallecida [Figura 23].



Figura 23. Cementerio de Granatula de Calatrava. Fotograma de *Volver* (2006), de Pedro Almodóvar⁴⁹

Por otro lado, la importancia del paisaje como protagonista nace del interés hacia la filmografía vasca y gallega. En todo momento hemos trabajado teniendo en consideración la importancia del territorio. Uno de los principales focos de la problemática narrada nace a través de la propiedad de la tierra y la expropiación de la misma, por lo que en todo momento se tuvo en consideración mostrar el lugar desde el que se narra, de una tierra que una vez fue de sus habitantes, pero que ahora sin embargo tienen prohibido el acceso a ella.

Bebiendo de filmografía como *Lua Vermella* de Luis Patiño, *Trinta Lumes* de la gallega Diana Toucello, *Loreak* de Jon Garaño y José Mari Goenaga o *Espés* de Tànit Fernandez e Isaac Rodríguez, se ha conseguido apreciar y entender el propio diálogo que genera el mismo silencio. El silencio permite centrarnos en la imagen y sus posibilidades, es un respiro que acompaña a la propia película. Los tres largometrajes y el cortometraje recién citado ofrecen al espectador el sosiego y la apreciación de las imágenes acompañados del silencio (o mejor dicho el no-diálogo) mediante los sonidos del propio ambiente. Estas obras al ser realizadas generalmente en espacios naturales cuentan con una con una amplia cartografía de sonidos del espacio en el que han sido tomadas las imágenes.

Por otro lado, uno de los escenarios principales son las ruinas que corresponden a diferentes zonas de Las Fuentes de San Pedro: la escuela, la iglesia, el corral, etcétera, todos ellos irreconocibles al encontrarse en una situación de deterioro total. Las ruinas, acompañando la voz *off*, es la representación fidedigna del abandono y la destrucción. Las ruinas son un elemento que entra en diálogo con otro factor fundamental a trabajar en la investigación: el paso

⁴⁹ Figura disponible en: <https://wmagazin.com/relatos/el-cine-de-pedro-almodovar-al-desnudo-de-la-a-a-la-z/>

del tiempo. Tal y como desarrolla Carlos Balbuena, las ruinas no hablan tanto de su historia como tal, sino que son el marco sobre el que desarrollan otras historias paralelas. Las piedras caídas son referencia de la prueba histórica, el recuerdo quebrantado.

A la hora de realizar la representación de la ruina se tuvo en cuenta uno de los mayores referentes cinematográficos que han sido cruciales en el cine soviético como es Andrei Tarkovski. El tiempo, el silencio y el paisaje en las obras de Tarkovsky adoptan unas dimensiones casi metafísicas. El trabajo acerca del pasado y la memoria se ve formulado de manera precisa en su aclamado largometraje *Nostalghia* (1983) [Figura 24 y 25].



Figura 24. Fotograma de *Nostalgia* (1983) de Andrei Tarkovsky⁵⁰



Figura 25. Fotograma de *Nostalgia* (1983) de Andrei Tarkovsky⁵¹

50 Figura disponible en: <https://cinedivergente.com/nostalgia/>

51 Figura disponible en <https://www.creativacanaria.com/filmoteca-concluye-ciclo-dedicado-tarkovski-nostalgia-una-peliculas-mas-intimistas/>

Tarkovsky adopta un lenguaje poético a través de los planos visuales que suceden de manera lenta y paulatina, sin prisas, actuando como circulación del tiempo presente. A la hora de entender el cine de Tarkovsky, es aconsejable tener en cuenta la dicotomía planteada por el filósofo francés Gilles Deleuze al hacer referencia a la imagen-movimiento y la imagen - tiempo. En este sentido, la imagen-movimiento es aquella sucesión de imágenes que se muestran de manera lineal sugiriendo una narrativa concreta. El movimiento surgiría entonces como una continuidad de imágenes móviles, como defendía Bergson. El montaje por lo tanto toma una dimensión crucial. El orden establecido de la narratividad cinematográfica seguía el esquema de imagen-percepción, imagen-acción, e imagen-afección, como plantea Juan David Soriano: observación, actuación, respuesta.⁵²

En contraposición Deleuze propone la imagen- tiempo, donde no se da esta situación de acciones, sino que se sitúa al espectador en una experiencia visual y sonora. Un planteamiento aplicado en las películas de Tarkovsky.

*A partir de ahí se constituiría —ejemplarmente en Welles— la lógica de la imagen-cristal, donde la imagen actual ya no encadena con otra imagen actual sino con su propia imagen virtual. Cada imagen se separa entonces del resto para abrirse a su propia infinitud. Y lo que ahora se propone como enlace es la ausencia de enlace; el intersticio entre imágenes es lo que gobierna, en lugar del encadenamiento sensoriomotor, un reencadenamiento a partir del vacío.*⁵³

En este fragmento, el propio Jacques Rancière, uno de los pensadores contemporáneos más fundamentales de la estética del arte, reflexiona acerca de la imagen-cristal planteada por Deleuze. La imagen-cristal abarca lo imaginario y su devenir, su propio movimiento y activación. Según Bergson, la imagen actual tiene una imagen virtual que corresponde con su reflejo, es decir que la propia imagen tiene dos caras, la real y la virtual. Cada cara toma el papel de la otra en una relación de presuposición de reversibilidad. Son imágenes mutuas e intercambiables: lo real/ lo imaginado, presente/pasado. Deleuze pone el ejemplo de los espejos venecianos: forman parte de un circuito, siendo el propio circuito un intercambio. La imagen es virtual en contraposición del sujeto que es actual.

52 Soriano, J.D. *Escribir en imágenes: la imagen-movimiento en Gilles Deleuze*. Universidad de Santo Tomas, Bogotá, 2017. Página 31. Disponible en:

<https://repository.usta.edu.co/bitstream/handle/11634/10049/2017juansoriano.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

Consultado a fecha: 26/05/21

53 Jacques Rancière (01/10/2017) ¿de una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine.

Elzapatodeherzog.com. Disponible en: <https://elzapatodeherzog.wordpress.com/2017/08/01/de-una-imagen-a-otra-deleuze-y-las-edades-del-cine/> Consultado a fecha: 27/02/21

4.4.2 FRAGMENTOS DEL CORTOMETRAJE

El cortometraje se ha dividido en seis fragmentos separados en tanto a localización, narrativa o composición se refiere.

- 1. Inicio del cortometraje y NODO.** El proyecto se inicia con un NODO extraído del archivo de la Filmoteca de Radio Televisión Española en el que se hace un discurso propagandístico acerca de la mecanización del campo y el traslado de los campesinos a las grandes ciudades [Figura 26]. Resulta interesante ver la voluntad del régimen franquista en generar una imagen positiva del exilio a las ciudades y el trabajo en las fábricas. Como ya se ha comentado en el marco teórico, el Régimen durante los años 80 tuvo una gran implicación en fomentar las migraciones forzadas para conseguir mano de obra en el sector secundario. El NODO, con su visión positivista de las “nuevas posibilidades del campesinado” resulta irónico si lo comparamos a las narrativas de las campesinas que sufrieron las consecuencias. Es por ello por lo que se ha considerado interesante mostrar esta dicotomía y esta diferenciación para ser conscientes de los mensajes que se mostraban acerca de este proceso de cambio en el Estado Español.



Figura 26. Fotograma de *Caerá la noche* (2021)

- 2. Iconografía religiosa.** La primera serie de imágenes de video registran el interior de la iglesia abandonada [Figura 27 y 28]. La cámara circula por los diferentes espacios del interior del edificio, desde la parte inferior donde se encuentran los cuadros y

retablos, hasta la parte superior del campanario, coronado por dos grandes campanas escondidas entre las zarzas y hierbajos. A la hora de grabar las imágenes de la iglesia se tuvo en consideración la sensación de destrucción que abandera el interior de la iglesia: elementos por el suelo y trozos rotos llenos de polvo. La luz tan solo entra por dos ventanas de la pared superior por lo que el espacio era muy oscuro, lo que da una sensación de mayor tenuidad. La única voz que suena es la de mi tía abuela Josefa que trastea entre los elementos acumulados en la parte superior de la repisa.



Figura 27 y 28. Fotograma de *Caerá la noche* (2021)



3. Cementerio. A continuación, pasamos de un espacio oscuro e interior a uno luminoso y exterior, donde encontramos un ruido de ambiente generado por los pájaros y el viento. A pesar del cambio de escenario que supone encontrar un espacio florecido, no abandonamos la sensación de tensión que genera la condición del propio cementerio. En esta secuencia Josefa muestra y señala cada una de las tumbas y narra la historia de las personas enterradas. Tan solo hay cuatro espacios libres en el cementerio, los nichos que reservaron hace años las cuatro personas que todavía regresan cada año al pueblo: el suyo y el de su marido Teodoro, y el de otra pareja de

ancianos, Felisa y Jesús [Figura 29]. Al encontrarnos en un espacio exterior hemos tenido muchos problemas a la hora de intentar limpiar el sonido. Debido al fuerte viento hay varios estratos en los que la voz se escucha con mayor dificultad.



Figura 29. Fotogramas de *Caerá la noche* (2021)

4. Las fuentes. A continuación, la secuencia se traslada a un espacio que camina entre lo exterior y lo interior, se trata de las fuentes y el lavadero donde lavaban la ropa las mujeres. A pesar del deterioro del espacio la fuente sigue en funcionamiento, generando un espacio onírico y atemporal donde la continuidad viene dada por el sonido del agua [Figura 30]. El final de esta secuencia se corta de manera forzada mostrando la imagen de una casa en ruinas. La escena sirve como separación de los espacios de la voz narrativa, es un espacio de tránsito y respiro, guiado bajo el único sonido que permanece ante el silencio.



Figura 30. Fotogramas de *Caerá la noche* (2021)

5. Las ruinas. Las escenas de las ruinas entran en diálogo con las imágenes de paisajes que rodean el espacio. En la secuencia se muestran restos del interior de la iglesia y de las casas que han sido demolidas por el paso del tiempo [Figura 31].

Las imágenes se complementan con escenas de paisajes que rodean la aldea. La idea de soledad se acompaña de manera dulce gracias al paisaje florido del mes de junio. Junto con las imágenes del territorio suena la voz de mi madre, Gene Palacios, quien narra las vivencias de su infancia en un pueblo en proceso de destrucción, provocada en gran parte por la implicación de ICONA. La narrativa nace, de la misma manera que en el video de las fotografías de archivo, de una conversación sincera. Si bien, a diferencia del primer video, en esta ocasión sí realicé unas preguntas preliminares que ejercieron de eje conductor para poder acotar y concentrar la información.

Se produce una transición de las imágenes de tonos claros y amarronados de las ruinas a un progresivo verdor, que comienza con la mezcla de tonalidades amarillas y verdes del paisaje de vista general, a un verde más intenso hacia el final de la secuencia con las imágenes del río [Figura 32].

Figura 31 y 32. Fotogramas de
Caerá la noche (2021)



6. La casa. Tras una breve transición entre narrativa y narrativa, complementada con imágenes de la granja, nos introducimos en la sexta y última secuencia, en la que se muestran los espacios interiores. Se produce una traslación de los espacios exteriores al espacio interior, intimista, familiar y privado [Figura 33].

La secuencia se inicia con una imagen del archivo familiar, haciendo alusión al video *Todas las aves viajan hacia el sur*. La voz narrativa genera un enlace con la secuencia de las ruinas.



Figura 33. Fotogramas de *Caerá la noche* (2021)

4.4.3 LAS ÚLTIMAS VOCES

Desde el comienzo de la investigación se ha generado una voluntad por recuperar las narrativas de las vivencias de las personas más mayores que han habitado el mundo rural y han percibido la totalidad de su destrucción. Es por ello por lo que en todo momento se ha contado con la prioridad de la escucha y la apreciación. Resulta fundamental recuperar y registrar las vivencias de una época que no hemos vivido y que desaparecerá a medida que la población más anciana vaya falleciendo.

En todo momento el proyecto se ha fundamentado en las historias de mi abuela y su hermana Josefa, quienes han sufrido la evolución de la modernización a la era contemporánea en su totalidad.

La dicotomía generada entre varias generaciones es una parte fundamental del estudio. Las diferentes generaciones tienen una posición muy concreta respecto a la tradición que heredan y la memoria que acumulan. El paso de una a otra muestra un salto condicionado por el contexto sobre el que se desarrollan cada una de ellas. A la hora de desarrollar esta diferenciación se ha

tenido en cuenta una película de máxima calidad cinematográfica: *Amama*, del director Asier Altuna. *Amama* es un filme sobre las relaciones de una familia residente en un caserío vasco; tres generaciones y el distinto paso del tiempo y su adaptación en la sociedad contemporánea. La *amama* es la figura poderosa y central, casi como una esencia neandertal [Figura 34], mientras que la *ama* se ve a medio camino entre la madre y su hija, de gran fortaleza y resistencia, pero a su vez sensible y resignada. Amaia (Iraia Elías), la hija, cuyo destino parece haber sido escrito en el bosque representa la ruptura de la tradición y la apertura hacia lo exterior [Figura 35].

Podríamos resaltar tres momentos fundamentales del filme en los cuales puede apreciarse la visión que cada una de las mujeres tiene de la sociedad urbana: Amaia decide refugiarse en la capital, cerca de aquellos círculos inexistentes en el área rural. Por otro lado, Isabel (Klara Bidaioa), la *ama*, de carácter más flexible, amenaza al *aita* con irse a la ciudad si no mejora la relación con su hija [Figura 36]. Ella es perfectamente consciente de que el mayor miedo de Tomás (Kandido Uranga), el *aita*, es que ella también abandone el caserío en favor de la ciudad. La postura más radical es la de la Amama Juliana (Amparo Bidaioa), según como narra Amaia, la amama les hablaba de que cuando las calles se llenan de carreteras y de tiendas sería el momento en el que llegaría el fin del mundo y el consecuente infierno, siendo en realidad una referencia al fin del caserío.

Asier Altuna hace referencia constantemente en el filme a la importancia de la transmisión de los conocimientos rurales y la peligrosidad que conlleva la pérdida de estos. En el filme aparece una muestra del escultor Jorge Oteiza en la que señala: *hace 80 amamas vivíamos en el neolítico*. El pasado no parece tan remoto sin tan solo nos separamos de los antepasados mediante 80 amamas.⁵⁴



Figura 34 y 35. Fotogramas de la película *Amama*, de Asier Altuna (2015)⁵⁵

⁵⁴ Aguado, T, Rodríguez M.P. *Representaciones artísticas y sociales del envejecimiento*. Editores Midac, SL, 2018 Página 58

⁵⁵ Figuras extraídas de: <http://www.txintxua.com/es/peliculas/amama>

Se ha tratado en todo momento de poner el foco de atención en las personas mayores, muchas veces relegadas a la marginalidad o incluso a el humor ofensivo, especialmente si nos referimos a las personas residentes en las áreas rurales, clasificados como ignorantes.

Por el contrario, en este trabajo queremos remarcar la importancia de la trasmisión de conocimientos tradicionales.

Queremos destacar el trabajo de otros cineastas como *Tasio* de Montxo Armendáriz, Oliver Laxe y su obra *O que arde*, y más concretamente el de Mercedes Álvarez, directora de cine que ha abarcado las vivencias del mundo rural desde una posición de entendimiento y comprensión. Su documental *El cielo gira* ha sido muy relevante en esta investigación no únicamente por la temática tratada sino también por la recuperación de imágenes de archivo de cuando el pueblo aún contaba con una amplia vida. Mercedes Álvarez grabó el documental en la Aldeaseñor, en la provincia de Soria, a tan solo 26 kilómetros de donde recogimos las imágenes para el cortometraje *Caerá la noche*. Así mismo, el documental, conjuntamente con películas como *Amama* recién citada, el mundo rural se plantea desde el campo audiovisual, acercando esta realidad a personas que no están familiarizadas con la problemática.

3. CONCLUSIONES

En este trabajo hemos tratado de generar un marco donde encuadrar la problemática del éxodo rural a partir de una mirada sensible, siendo conscientes de las vulnerabilidades propias para poder llegar a un entendimiento con la historia que nos conforma. Hemos entendido esta investigación como un cierre o una culminación de un proceso que ha abarcado varios años y que se ha manifestado de diferentes maneras hasta llegar a su posición actual. Consideramos el proceso como una fase de experimentación, formulada en múltiples facetas, que debían ir concretándose hasta llegar a la materialización de unas pocas piezas. Por ello, el proceso de selección no ha sido sencillo, ha habido obras que han quedado al margen, otras han sido mostradas ya que consideramos que ofrecen una línea coherente del proceso de construcción del proyecto, para al final centrarnos únicamente en los dos videos y la pieza textil que aquí hemos presentado. Así mismo, son muchos los frentes que han quedado abiertos, frentes que nos hubiera gustado analizar con profundidad, como la relación del archivo fotográfico familiar, la experiencia migratoria, debates acerca de la identidad colectiva, el mundo rural en la era de la globalización, etcétera. Sin embargo, debido a una limitación de tiempo y espacio nos hemos ceñido a aquellos puntos que considerábamos imprescindibles. De esta manera, dejamos abierta la puerta a futuras investigaciones.

Abarcar esta investigación ha sido compleja tanto por el hecho de reactivar las heridas familiares, volver a formular las preguntas que nadie quería contestar y entender, desde la

mirada construida de la adultez, una serie de procesos y situaciones muy amargas. Sin embargo, en todo momento hemos tenido como objetivo principal profundizar hasta llegar a la raíz, intentando no permanecer enredadas en las disputas familiares, sino dejarlas al margen para centrarnos en el núcleo en el que yace nuestra historia.

Realizar esta investigación supone una gran satisfacción personal al haber podido crear un mapa conceptual mental acerca de las causas que llevaron a las migraciones y naturalizar las heridas posteriores, para entender este proceso vivencial no de manera aislada, sino como parte de una historia conjunta. Plantear el trabajo desde un *nosotras*, escuchando las narrativas de otras amigas y conocidas cuyas familiares sufrieron un proceso similar en Huesca, Teruel, Jaén, Albacete o Guadalajara, ha sido absolutamente fundamental para sentir una colectividad. Encontrar el reconocimiento en lo común supone una mayor posibilidad de llegar a una sanación mediante el diálogo y el colectivo, alejándonos de la marginalidad que supone la experiencia individual. Agradecer también a la artista burgalesa Asunción Molinos Gordo, con quien tuve la oportunidad de compartir un interesante debate en el museo MACBA de Barcelona acerca de las posibilidades del mundo rural y las alternativas de ciudades agropolitanas.

A la hora de plantear el resultado artístico, cada pieza ha tenido un proceso diferente. El *Manifiesto de lo no narrado* ha supuesto un gran trabajo a nivel técnico. Es una pieza en la que hemos trabajado durante muchos meses para poder conseguir un encuadre completo y un resultado de calidad. Tratar de trasladar el cuerpo de un libro de papel al formato textil ha sido sumamente complejo, sin embargo, los diferentes problemas técnicos que se han ido desarrollando hemos podido solventarlos con relativa facilidad, por ello nos sentimos satisfechas de haber podido lograr el resultado que buscábamos.

En relación a el video de las fotografías de archivo, *Todas las aves viajan hacia el sur*, ha sido entendido como un engranaje lógico a la hora de plantear la reconstrucción de las narrativas familiares apoyándonos en las imágenes de documentación. A pesar de las dificultades técnicas, especialmente en relación con el sonido, hemos podido ofrecer un pequeño lapso de viaje en el tiempo y atender a la evocación imaginativa que planteaba Susan Sontag.⁵⁶ El material de archivo que disponíamos era limitado, pero pese a ello hemos podido introducir el video como una continuidad que diera sentido al fundamento teórico sobre el que nos apoyamos. Como ya se ha comentado, hemos tenido varios problemas a nivel técnico, que se han manifestado de manera más evidente a la hora de grabar *Caerá la noche*. La falta de medios y de asistencia técnica a supuesto un continuo de dificultades en un periodo de tiempo muy breve. Consideramos que, pese a los numerosos impedimentos que se han producido en su realización, hemos podido dar un resultado similar a la idea que planteábamos, si bien asumimos las numerosas imperfecciones que pueden encontrarse, y somos plenamente

⁵⁶ Sontag, S. (2006). Sobre la fotografía. Editorial Alfaguara

conscientes de la dificultad que suponía abarcar un trabajo tan complejo, como es la realización de un cortometraje, asumiendo toda la carga de trabajo una sola persona. De haber podido contar con mayor material técnico, habríamos ampliado y mejorado el resultado final, sin embargo, hemos preferido realizar este trabajo a pesar de la precariedad, entendiendo que no contar con el respaldo económico no debe impedir la materialización de una idea.

Esta investigación también ha tratado de recoger la cuestión de la Postmemoria y el recuerdo traumático, tomando en consideración las directrices marcadas por algunos de los filósofos más fundamentales de la historia moderna y contemporánea, como son Deleuze, Guattari o Benjamin. El trabajo a partir de la memoria ha sido la herramienta que nos ha permitido guiarnos a través de las profundidades del desconocimiento. En todo momento ha sido un condicionante valorar las historias de los vencidos, que han permanecido en un segundo plano bajo el yugo de la historia dominante y validada. Hemos tratado de entender el papel que, quizás sin saberlo, hemos interpretado. Utilizar la mediabiografía planteada por Virginia Villaplana para identificarnos – o desidentificarnos- como sujeto testigo.

Asumir la condición de perjudicada a costa de beneficios externos no como objeto de victimización sin como motor para pasar a la acción en las posibilidades de cambio y de reestructuración cara a las oportunidades del mañana porque, como bien es sabido, es necesario entender la historia para no repetir el pasado. Ya lo advertía Balzac, la resignación es un suicidio cotidiano. Posiblemente esta directriz haya sido la motivación que nos ha acompañado durante la realización de esta investigación: permanecer ancladas en la revisión constante y el pensamiento crítico, actuando en todo momento de forma acorde con la ideología que nos guía, entendiendo cada punto desde lo que nos hace comunes. Tal y como afirma Husserl, mi “yo” no es independiente del mundo, es una continuidad complementaria y de causalidad. Puede que sólo consigamos llegar a un equilibrio conjunto a través de un pensamiento común. La búsqueda constante, al final, se transforma en una evolución del pensamiento que genera un espacio dialogante acorde con una ética común.

6. ANEXOS

FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR CLARA AGUILAR Y ELENA RAMIREZ, 2021



















FOTOGRAFÍAS DEL ARCHIVO FAMILIAR













BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, T, Rodríguez M.P.(2018) *Representaciones artísticas y sociales del envejecimiento*. Editores Midac, SL.
- Aguiluz, M, Waldman, G. (2007) *Memorias (in)cognitas: contiendas en la historia*. Volum 12 de Colección Debate y reflexión. UNAM
- Badal, M. (2017) *Vidas a la intemperie. Nostalgias y prejuicios sobre el mundo campesino*. Editorial Pepitas de Calabaza.
- Benjamin, W. (2021) *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*. Editorial Alianza
- Cerà. P. (2017) *Los últimos. Voces de la Laponia española*. Pepitas de Calabaza
- Del Molino, S. (2016) *La España vacía: Viaje por un país que nunca fue*. Editorial Turner
- Dionl, J. (2021) *La España de las piscinas*. Editorial Arpa.
- Echeburúa, E, Amor, P.J. (2019) *Memoria traumática: estrategias de afrontamiento adaptativas e inadaptativas*.Terapia psicológica, Vol. 37, Nº 1, 71–80
- Gancedo, E. (2020) *Palabras mayores. Un viaje por la memoria rural*. Pepitas de Calabaza
- Fenimore, S. (2021) *Diario rural: Apuntes de una naturalista (Primavera-Verano)*. Editorial Pepitas de Calabaza
- Garcés, M. (2013) *Un mundo común*. Ediciones Bellaterra
- Guattari, F, Deleuze, G. (2020) *Mil mesetas*. Editorial Pre-textos
- Herrera, J. (2006) *Estudios sobre "Las Hurdes" de Buñuel: (evidencia fílmica, estética y recepción)*. Editorial Renacimiento
- Herreros, A. (2020) *Las dos caras de la España vacía: el éxodo rural y la morfología urbana resultante*. Universidad de Alcalá, Escuela de Arquitectura
- Llamazares, J. (2013) *La lluvia amarilla*. Editorial Seix Barral.
- Lorenzo, S. (2018) *Los asquerosos*. Editorial Blackie Books.
- Lyotard, J.F. (2003) *La posmodernidad (explicada a los niños)* Editorial Gedisa

- Mariela Zeitler. (2001) *La supuesta dicotomía historia-memoria: ¿Walter Benjamin como un filósofo memorialista?* Departamento de Filosofía, Universidad Nacional de La Plata. Página 3.
- Mendoza, V. (2017) *Quien te cerrará los ojos: Historias de arraigo y soledad de la España rural*. Editorial Libros del K.O.
- Molina, C. (1994) *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Anthropos Editorial,
- Moreira, S. (2018) *Ahora y en la hora de nuestra muerte: últimos rescoldos de unas vidas que se apagan*. Editorial Libros del K.O
- Moreno, J. (2018) *Una segunda oportunidad La reconstrucción de Acrijos, Fuentebella y Vea desde Sarnago en Tierras Altas de Soria*. Universidad de Zaragoza
- Pallarés, M, Planella, J. (2019) Narrare necesse est: por una pedagogía del relato. December Giornale Italiano di Pedagogia Sperimentale
- Paniagua, A. (2016) Visiones en off de la despoblación rural en el franquismo Ager. Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural, núm. 20. Centro de Estudios sobre la Despoblación y Desarrollo de Áreas Rurales Zaragoza
- Parra, M. (2020) *Migrar i resistir. Històries de l'últim èxode a Europa*. Editorial Descontrol
- Sánchez, M. (2020) *Almaciga*. Editorial Grupo Planeta.
- Sánchez, M. (2017) *Tierra de Mujeres: una mirada íntima y familiar al mundo rural*. Editorial Seix Barral.
- Sánchez, M. (2017) *Cuaderno de campo*. Editorial la Bella Varsovia.
- Sastre, A. (2004) *De la posmodernidad a la neohistoria y otras reflexiones circunstanciales*. Editorial Pepitas de calabaza
- Schnaith, N. (2011) *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Editorial LaOficina
- Solá, I. (2019) *Canto jo i la muntanya balla*. Editorial Anagrama
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Editorial Alfaguara
- Sucksdorf, C. (2013) *El tiempo de la revuelta; reflexiones*. Universidad Estatal de Ceará.
- Tarkovsky, A. (1996) *Esculpir en el tiempo*. Editorial Rialp

WEBGRAFÍA

- Anderlini, S. (2013) Las ruinas de la tradición y de la memoria: Hacia una hermenéutica de la discontinuidad en Walter Benjamin. MJ Rossi y G. Beraldi (Comps.), *Actas III Jornadas Internacionales de Hermenéutica*. Buenos Aires: Proyecto Hermenéutica. Recuperado de <http://proyectohermeneutica.sociales.uba.ar/iiijornadas-internacionales-de-hermeneutica-2013-actas>
- Antonio M. Vélez. (22/06/2016) Un ministro de Industria de Franco ayudó al empresario siderúrgico Aristrain a ocultar su fortuna en paraísos fiscales. *EIDiario.es*. Recuperado de: https://www.eldiario.es/papeles-castellana/industria-franco-aristrain-esconder-liechtenstein_1_3943622.html
- Arteta Ripoll C., y Díaz Quintero J.P. (2020). Memoria y víctimas en las tesis sobre el concepto de historia de Walter Benjamín: contra la vio-lencia del olvido. *Advocatus*, 18(35) Pagina 189, 179-188. Recuperado a partir de: https://doi.org/10.18041/01_24-0102/a.35.6904
- Benjamin,W. Tesis sobre la filosofía de la historia. 2005. Página 44. Citado por Serrano González, E., & De la Torre Oliver, F. (2021). Registrar la memoria desechada. *Rastreadores de escombros. Arte y Políticas de Identidad*, 24(24), 114–131. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/484771>
- Carolina Espinoza (30/06/2019) Marianne Hirsch: "La revisión del pasado nos permite un futuro más justo". *ElPublico.com*. Recuperado de: <https://www.publico.es/culturas/generacion-posmemoria-marianne-hirsch-revision-pasado-permite-futuro-justo.html>
- Chema Doménech (20/09/2019) Laponia española': El grito silencioso de la tierra sin gente. Recuperado de: www.soziable.es <https://www.soziable.es/derechos-humanos/laponia-espanola-el-grito-silencioso-de-la-tierra-sin-gente>
- Cianco, B. (2015) ¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? sobre el concepto de posmemoria. *Constelaciones: Revista de teoría crítica*. Num 7. Pág 508 Recuperado a partir de: [file:///C:/Users/aguil/Downloads/Dialnet-ComoNoHacerCosasConImágenesSobreElConceptoDePosmem-5743195%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/aguil/Downloads/Dialnet-ComoNoHacerCosasConImágenesSobreElConceptoDePosmem-5743195%20(1).pdf)
- Eva Caro. (31/11/2014) El Cabanyal, punt a punt. *EIDiario.es*. Disponible en: https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/culturamakma/cabanyal-punt_132_4547252.html
- Francisco S.Jimenez. (26/01/2020) La España vacía y vaciada de mujeres: cinco gráficos que explican el doble drama. *ElEconomista.com*. Recuperado de: <https://www.eleconomista.es/economia/noticias/10318148/01/20/La-Espana-vacia-y-vaciada-de-mujeres-cinco-graficos-que-explican-el-doble-drama.html>
- Freire, E., Franco Vázquez, C., & Rajal Alonso, C. (2021). Contramapas del Camino. *Memorias del habitar. Arte y Políticas de Identidad*, 24(24), 49–72. Página 53 Recuperado a partir de: <https://revistas.um.es/reapi/article/view/484741>

- García Gómez, P. (2021). Imágenes para imaginar: La importancia de atender a los archivos. *Arte y Políticas de Identidad*, 24(24), 73–90. Página 85 Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/48475>
- Gerard S. Ferrando (09/12/2018) El Cabanyal llega a casa de Carmena. *Levante-emv.com*. Disponible en <https://www.levante-emv.com/valencia/2018/12/09/cabanyal-llega-casa-carmena-13892552.html>
- Govea Rodríguez, Violeta, Vera, George, Vargas, Aura Marina . (2011). Marina Etnografía: una mirada desde corpus teórico de la investigación cualitativa. *Omnia* [en línea], 17, 26-39. Página 33 Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=73719138003>
- Jacques Ranciere (01/10/2017) ¿de una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine. *Elzapatodeherzog.com*. Disponible en: <https://elzapatodeherzog.wordpress.com/2017/08/01/de-una-imagen-a-otra-deleuze-y-las-edades-del-cine/>
- J.M (16/04/2017) El “génesis” de una vida despoblada. *Heraldiodesoria.com* <https://heraldodiariodesoria.elmundo.es/articulo/soria/genesis-vida-despoblada/20170416050000254218.html>
- José Carrascosa. Expropiación en tierras de la Alcarama. *Soriagoig.org* Recuperado de: <http://www.soria-goig.org/pdf/expropiacionentierrasdelaalcarama.pdf>
- Los bosques españoles sometidos a una repoblación irracional. (15/07/1978) *Elpais.com* https://elpais.com/diario/1978/07/15/sociedad/269301616_850215.html
- Maria Ines Grimoldi. Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamín. Resignificar el pasado, mirar el presente, conquistar el futuro. III Seminario internacional Políticas de la memoria. Centro Cultural de la memoria de Heraldo Conti. Pagina 4 Recuperado a partir de: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-40/grimoldi_mesa_40.pdf
- Muñoz Ortega, JJ. (2002). Instinto de mejora. Diferencia entre dos movimientos migratorios: el éxodo rural de la década de 1960 y la inmigración actual. *Cuadernos De Trabajo Social*, 15, 217 - 234. Recuperado a partir de <https://revistas.ucm.es/index.php/CUTS/article/view/CUTS0202110217A>
- Más de 2.000 pueblos españoles se hallan abandonados y en vías de desertización. (17/09/1984) *Elpais.com* https://elpais.com/diario/1984/09/17/espana/464220021_850215.html
- Pinilla, V, Sáez, L.A. LA DESPOBLACIÓN RURAL EN ESPAÑA: GÉNESIS DE UN PROBLEMA Y POLÍTICAS INNOVADORAS. Centro de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo de Áreas Rurales (CEDDAR). Departamento de Estructura e Historia Económica y Economía Pública de la Universidad de Zaragoza e Instituto Agroalimentario de Aragón. Recuperado de: <http://sspa-network.eu/wp-content/uploads/Informe-CEDDAR-def-logo.pdf> Consultado a fecha: 21/04/21
- Serrano González, E., & De la Torre Oliver, F. (2021). Registrar la memoria desecheda. Rastreadores de escombros. *Arte y Políticas de Identidad*, 24(24), 114–131. Página 118. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/484771>
- Soriano, J.D. *Escribir en imágenes: la imagen-movimiento en Gilles Deleuze*. Universidad de Santo Tomas, Bogotá, 2017. Página 31. Disponible en: <https://repository.usta.edu.co/bitstream/handle/11634/10049/2017juansoriano.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

- Teobaldi, D. (2008). Borges: entre la memoria y la melancolía, el olvido. *Revista De Culturas Y Literaturas Comparadas*, 2. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/12851>
- Villaplana Ruiz, V. (2010). Memoria colectiva y mediabiografía como transformación de los relatos culturales. *Arte y Políticas de Identidad*, 3, 87–102. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/117431>

FILMOGRAFÍA

- Altuna, A. (Dir.) (2015) *Amama* [Película]
- Alvarez, M. (Dir.) (2004) *El cielo gira* [Película]
- Balbuena, C. (Dir.) (2017) *Elefantes* [Película]
- Balbuena, C. (Dir.) (2019) *Tres Cuartos* [Cortometraje]
- Bollain, I. (Dir.) (2016) *El olivo* [Película]
- Durall, V. (Dir.) (2018) *Primer estrat* [Cortometraje]
- Fernandez, T, Rodriguez, I. (Dir.) (2014) *Espés* [Cortometraje]
- Laxe, O. (Dir.) (2019) *O que arde* [Película]
- Llorente, D (Dir.) (2018) *Entrialgo* [Documental]
- Patiño, L (Dir.) (2020) *Lua Vermella* [Película]
- Paralluelo, H. (Dir.) (2014) *No todo es vigilia* [Documental]
- Romeu, L. (Dir.) (2019) *Fins i tot els arbres escoltaven* [Documental]
- Saura, C (Dir.) (2004) *El séptimo día* [Película]
- Soriano, M. (Dir.) (2018) *Campo* [Cortometraje]
- Souto, C, Avilés, L. (Dir.) (2015) *Os días afogados* [Documental]
- Tarkovsky, A. (Dir.) (1983) *Nostalghia* [Película]
- Tocuedo, D. (Dir.) (2018) *Trinta Lumes* [Película]
- Velazquez, G. (2018) *Zainiki* [Documental]

GLOSARIO DE IMAGENES

Figura. 1. Detalle de El Jardín de las Delicias, El Bosco

Figura. 2. Mapa de la Serranía Celtibérica

Figura. 3. Boletín Oficial del Estado de la rehabilitación de San Pedro y Yanguas, 1965 y 1966

Figura. 4. *Angelus Novus*, 1920, Paul Klee

Figura. 5. Fotografía familiar de carnet de familia numerosa. En la imagen Natividad Cuesta y Ramiro Palacios con sus hijos: Dolores, Santiago, Ramiro, Montserrat, Ana María y Petra.

Figura. 6. 'Mujeres y niños de Noceda', una de las instantáneas de Ramón Carnicer realizada en 1962.

Figura. 7. *Ausencias*, silla intervenida, 2019

Figura. 8. *La falla*, escultura de cerámica, 2020

Figura. 9. *La falla*, escultura de cerámica, 2020

Figura. 10. *Registros de la memoria de un exilio*, instalación, 2021

Figura. 11. *Registros de la memoria de un exilio*, instalación, 2021

Figura. 12. *Soledad*. Fanzine, 2021

Figura. 13. *Soledad*. Fanzine, 2021

Figura. 14. Fotografía de archivo familiar

Figura. 15. *Manifiesto de lo no narrado*, libro bordado, 2021

Figura. 16. *Ode à l'oubli*, libro bordado de Louis Bourgeois

Figura. 17. Esquema del bordado como escritura feminista, por Valentina Castillo

Figura. 18. Imágenes de la realización del bordado por CraftCabanyal

Figura. 19. Imágenes de la realización del bordado por CraftCabanyal

Figura. 20. Imagen de la obra *Que passa aci?* en las calles de Valencia

Figura. 21. Imágenes del bordado *La Tierra que-no-es*, 2021

Figura. 22. Imágenes del bordado *La Tierra que-no-es*, 2021

Figura. 23. Cementerio de Granatula de Calatrava. Fotograma de *Volver* (2006), de Pedro Almodovar

Figura. 24. Fotograma de *Nostalghia* (1983) de Andrei Tarkovsky

Figura. 25. Fotograma de *Nostalghia* (1983) de Andrei Tarkovsky

Figura. 26. Fotograma de *Caerá la noche* (2021)

Figura. 27. Fotograma de *Caerá la noche* (2021)

Figura. 28. Fotograma de *Caerá la noche* (2021)

Figura. 29. Fotograma de *Caerá la noche* (2021)

Figura. 30. Fotograma de *Caerá la noche* (2021)

Figura. 31. Fotograma de *Caerá la noche* (2021)

Figura. 32. Fotograma de *Caerá la noche* (2021)

Figura. 33. Fotograma de *Caerá la noche* (2021)

Figura. 34. Fotograma de la película *Amama*, de Asier Altuna (2015)

Figura. 35. Fotograma de la película *Amama*, de Asier Altuna (2015)