



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Ach Guañac. Exploración artística a través del libro de artista; biografía, duelo e identidad en contexto del colonialismo canario

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Carvajal Rodríguez, Eric

Tutor/a: Cueto Lominchar, José Luis

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El presente trabajo final de grado consiste en la creación de un libro de artista impreso en risografía. Surge de la necesidad del autor de explorar su propio duelo personal, marcado por la demencia familiar. Y de manera perpendicular, marcado también por la pérdida de identidad cultural en el contexto del colonialismo canario. Inspirado por el poema “La Maleta” de Pedro Lezcano, el autor rescata imágenes antiguas de su álbum familiar junto con fotografías de su infancia. Actuando como un filtrador meticuloso, resalta partes de las imágenes con mayor peso conceptual o poético. De esta manera se crea un diálogo visual entre la actualidad, el siglo pasado y el tiempo inmemorial. A su vez, dentro del libro de artista, el autor superpone dichas imágenes con textos cercanos a la prosa poética, impresos en papel vegetal para distinguir entre voz y memoria. El texto sirve como una carta dirigida a su abuela, que sufrió demencia en sus últimos años de vida, explorando los recuerdos fragmentados que surgieron de esta enfermedad. Este proceso de duelo se entrelaza con la experiencia de pérdida de la identidad cultural canaria y de la tierra natal, en un entorno marcado por las nuevas formas de colonización contemporánea. A través de este proyecto, el autor busca honrar la complejidad de la vida de su abuela y las mujeres de generaciones anteriores, mientras destila sus sentimientos. El resultado es un espacio donde convergen memoria colectiva, historia individual y expresión artística.

PALABRAS CLAVE: libro de artista, risografía, álbum familiar, memoria, duelo, colonialismo canario

ABSTRACT AND KEYWORDS

The present final degree project consists of the creation of an artist's book printed in risography. It arises from the author's need to explore his own personal grief, marked by family dementia. Perpendicularly, it is also marked by the loss of cultural identity in the context of Canarian colonialism. Inspired by the poem "La Maleta" by Pedro Lezcano, the author rescues old images from his family album along with photographs from his childhood. Acting as a meticulous filter, he highlights parts of the images with greater conceptual or poetic weight. In this way, a visual dialogue is created between the present, the past century, and time immemorial. At the same time, within the artist's book, the author superimposes these images with texts akin to prose poetry, printed on vellum to distinguish between voice and memory. The text serves as a letter addressed to his grandmother, who suffered from dementia in her last years of life, exploring the fragmented memories that emerged from this disease. This process of grief intertwines with the experience of the loss of Canarian cultural identity and homeland, in a context marked by new forms of contemporary colonization. Through this project, the author seeks to honor the complexity of his grandmother's life and the women of previous generations, while distilling his feelings. The result is a space where collective memory, individual history, and artistic expression converge.

KEYWORDS: artist's book, risography, family album, memory, grief, canarian colonialism

*I still keep my baby teeth
in the bedside table with my jewelry
You still sleep in the bed with me
my jewelry and my baby teeth.*

-“Civilian”, Wye Oak

AGRADECIMIENTOS

A mi abuela, María Rosa Rodríguez Afonso: *te quiero más que a mi vida, más que a nada ni nadie en este mundo.*

A José Luis Cueto, tutor de este TFG, por haberme guiado, escuchado, animado, tranquilizado y apoyado en el proceso.

A Marcela, por abrirme las puertas de *Veroneta*, haciendo que este libro pudiese terminarse.

A Noa, por verme.

A quienes se han ido habiéndonos enseñado a ser una buena persona: la ternura, al igual que la energía, no se crea, ni se destruye, sólo se transforma. Gracias por todo.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
2.3. CRONOGRAMA	8
3. MARCO CONCEPTUAL	8
3.1. LA MEMORIA COMO HERENCIA	8
3.2. EL ÁLBUM FAMILIAR COMO TESTIGO INMEMORIAL	9
3.2.1. Una familia en Bruselas, Chantal Akerman	11
3.3. MIGRACIÓN ECONÓMICA, TURISMO Y PÉRDIDA DE LA IDENTIDAD CULTURAL	12
3.3.1. Contexto específico de Canarias	15
3.3.1.1. Memoria, Apichatpong Weerasethakul	16
4. REFERENTES ARTÍSTICOS	18
4.1. NANTES TRIPTYCH, BILL VIOLA	18
4.2. FAMILY BLACK BOXES, CHEN SHUN-CHU	19
4.3. WALKING AND SLEEPING, RICHARD LONG	20
4.4. LIVING, JENNY HOLZER	21
5. ACH GUAÑAC	22
5.1. IDEA Y CONCEPTUALIZACIÓN	22
5.2. PROCESO DE TRABAJO	23
5.2.1. Previo a la producción de la edición	23
5.2.2. Producción de la edición	24
5.2.3. Obra	26
6. CONCLUSIONES	27
7. BIBLIOGRAFÍA	30
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	32
9. ANEXOS	33
9.1. FOTOGRAFÍAS DEL PROCESO	33
9.2. FOTOGRAFÍAS DE LA OBRA	35
9.3. FORMULARIO OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE	37

1. INTRODUCCIÓN

Se plantea Heather Christle, en *El libro de las lágrimas*, que “quizás no lloramos por sino cerca o alrededor” (Christle, 2020). El nacimiento de este proyecto se dió de igual manera: del ejercicio de trazar líneas para acotar los límites de un duelo.

Ach Guañac aparece a medida que madura en mí el proceso de sanación de la pérdida de mi abuela, cuando descubro que lo que agiganta dicha sensación es la manera en la que esta se relaciona con la inminente “desaparición” del pueblo canario, en cuanto a culturalidad se refiere.

Canarias vive hoy en día, al igual que muchos otros pueblos, los efectos de una globalización cada vez más acrecentada, aunque con sus singularidades histórico-culturales. La pérdida del territorio por parte de las locales, obligadas a migrar por motivos económicos debido a la desviación de recursos hacia la explotación del turismo como único sustento de la economía y de la vida, es un hecho apenas discutible. Con ello y con la llegada masiva de turistas y nómadas digitales¹ a las islas, la identidad cultural se ve completamente amenazada por nuevas formas de habitar o consumir el espacio. La obra que surge del presente proyecto gira alrededor de esta problemática, utilizando mi experiencia personal como hecho anecdótico para ilustrar dicho fenómeno. De esta manera, indago alrededor de las fronteras de la memoria, tratando de señalar cómo memoria histórica y personal están intrínsecamente unidas.

Así pues, *Ach Guañac* pretende ser una ventana a través de la cual comprender o sentir la situación de un territorio concreto por medio de una experiencia individual, creando una conexión íntima con quién lo tiene entre sus manos. Esto hace consciente al lector de un dilema tanto local como global, que amenaza con convertirse en uno de los tantos asuntos que enfrentamos las ciudadanas de este siglo.

Para lograr dicha experiencia, durante la evaluación de los presupuestos conceptuales con los que contaba esta obra, el libro de artista se presentó como medio predilecto debido a sus capacidades tanto narrativas como plásticas. Elementos técnicos como el ritmo, la secuencia, la costura y el papel resultan sumamente elocuentes al estar cargados de significado por sí mismos y ser capaces de concretar nociones abstractas. En esta obra me ayudo de dichos elementos para trasladar la angustia con la que carga la sociedad canaria, a la vez que ahondo en las capacidades de la disciplina para explorar el sufrimiento que acompaña al luto. De manera paralela, la risografía actúa como catalizador gracias al cual las imágenes alcanzan una dimensión física, adquiriendo texturas y porosidades.

¹ Término que se emplea para nombrar a aquellas personas que pueden trabajar de manera remota y que, debido a eso, no viven en un lugar fijo.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En relación con el presente proyecto, los objetivos principales se definen de la siguiente manera:

- Realizar una edición de libro de artista dentro de un marco conceptual específico.
- Aprender a aplicar una metodología eficaz para llevar a cabo un proyecto profesional, siguiendo un cronograma personal ajustable.
- Sensibilizar sobre la situación de Canarias, facilitando una comprensión íntima a través de una experiencia individual y concienciar sobre una problemática tanto local como global.

Para poder alcanzar estos objetivos principales, se han establecido los siguientes objetivos específicos:

- Investigar el contexto del libro de artista para enriquecer el desarrollo conceptual del proyecto.
- Seleccionar al menos cuatro referentes relevantes para inspirar el desarrollo estético y conceptual del proyecto. Analizar aspectos interesantes de cada obra para aprender, transformar e incorporar a mi propia creación.
- Desarrollar el discurso conceptual a través de la redacción de un texto poético que explore temas de identidad cultural, impacto histórico y experiencia personal, para servir como guía en el desarrollo visual y narrativo del libro de artista.
- Crear tres maquetas de libro de artista, explorando materiales, formatos y técnicas plásticas.
- Utilizar el archivo histórico familiar, de forma respetuosa y asegurando su correcta conservación.

El proceso de toda obra artística que aspire a ser consistente y bien fundamentada necesita, indispensablemente, de una metodología adecuada. En este caso, el primer paso previo al comienzo del cuatrimestre actual consistió en realizar una investigación exhaustiva, tanto bibliográfica como cultural, enfocada en aspectos conceptuales y referentes artísticos, acompañada de una profunda introspección personal. Seguidamente, en el mes de enero, se realizó un análisis detallado del trabajo a realizar, dividiéndolo en acciones específicas y distribuyéndolas por meses.

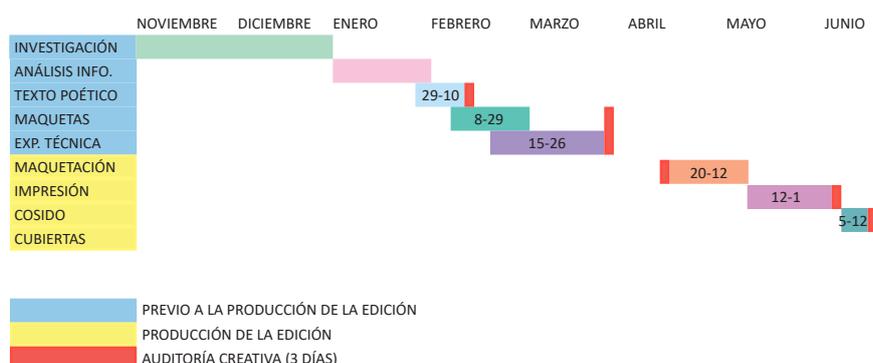
Para empezar, se investigó sobre el libro de artista, centrándose especialmente en su situación contemporánea. Una vez nutrido de información relevante, redacté el texto poético que actúa como espina dorsal del libro. Posteriormente, se crearon tres maquetas distintas con variaciones en estructura y tipo de papel. Al mismo tiempo, se experimentó con diferentes técnicas artísticas como la cianotipia y la serigrafía para evaluar su adhesión

al mensaje y contenido del proyecto.

Después de descubrir la viabilidad de la risografía como técnica adecuada, se inició la maquetación y se exploraron secuencias narrativas, tras haber seleccionado y editado las imágenes. Se ajustó la selección de materiales para garantizar una impresión adecuada. Luego, se procedió a imprimir el libro, seguido por el proceso de guillotinado y cosido. Una vez cosido, se identificó la necesidad de considerar otros materiales para la cubierta que mantuvieran la integridad y coherencia estética del libro.

Es importante destacar que al finalizar cada fase del proyecto, se llevó a cabo una auditoría creativa para identificar fortalezas y debilidades en el proceso creativo.

2.3. CRONOGRAMA



3. MARCO CONCEPTUAL

3.1. LA MEMORIA COMO HERENCIA

Según los estudios de Maurice Halbwach sobre la memoria colectiva, se entiende que “la memoria es un tejido complejo” en tanto en cuanto está influenciada por los marcos sociales y colectivos en los que se desarrolla (Halbwachs, 2010). Así, la memoria se revela como un legado intangible que nos vincula con el pasado y con quienes poblaron este mundo; es un regalo, herencia y sacrificio. Es el vínculo que nos conecta con el pasado.

Cuando hablamos en términos de memoria, debemos ser conscientes de que es un concepto sumamente abstracto. En este contexto, nos interesa abordar cómo tanto la memoria individual como la colectiva funcionan como una herencia cultural y emocional que nos conecta profundamente con nuestras raíces y moldea nuestra identidad. Llegado a este punto, comprendemos que esta memoria no es otra cosa que la manera en la que recordamos y transmitimos experiencias, valores y tradiciones a través del tiempo; es nuestra pero es compartida, no solo de cada uno de nosotros.

Poniendo un ejemplo práctico, podemos remitirnos a cómo hemos here-

dado, de las personas que nos han cuidado, gestos cotidianos como la manera en la que movemos las manos al hablar, la forma en la que agarramos el tenedor al comer o cómo encontramos placer en desayunar café con pan y mantequilla. Estos hábitos no solo pertenecían a nuestros abuelos y bisabuelos, sino que los hemos incorporado y adaptado a nuestra vida diaria, para luego transmitirlos nuevamente (Mèlich, 2021). De manera completamente orgánica e imperceptible, hemos adoptado acciones que son características de nuestra sociedad determinada y que han sido testigos silenciosos y consecuencias de generaciones pasadas. Como ilustración de esta conexión, aquí se incluye una frase dentro del texto de mi libro de artista que aborda esta temática: “la mitad de mi murió cuando te fuiste como moriste tú cuando yo nací/ moriré yo cuando nazca vida?”.

De igual manera, no solo reproducimos hábitos, sino también otros comportamientos, como miedos, reticencias y pasiones; todo un conjunto de saberes y actitudes que forman parte de una memoria colectiva compartida por los pueblos, pero que surgen de experiencias personales, siendo tanto producto como testigos de la historia. En este sentido, la intersección entre memoria pública y privada se hace evidente, ya que nuestras memorias individuales se entrelazan con la narrativa colectiva de la sociedad. Las experiencias personales y familiares no existen en un vacío, sino que se integran y contribuyen a la construcción de la memoria compartida de una comunidad. Por lo tanto, eliminar voluntaria o involuntariamente cualquier elemento de nuestra memoria personal y colectiva equivale a borrar huellas; es como extinguir a nuestros ancestros, con todos los riesgos que ello implica.

Con ello nos referimos a algo ampliamente reconocido y advertido por numerosos historiadores e historiadoras: es extremadamente peligroso olvidar el pasado, ya que nuestra memoria histórica es fundamental para comprender el presente y evitar repetir errores pasados, pues “aquellos que no pueden recordar el pasado están condenados a repetirlo” (Santayana, 2023). Este tema está estrechamente relacionado con aspectos específicos que abordaremos más adelante dentro del contexto de cómo la migración económica y el turismo, particularmente en Canarias, pueden afectar la identidad cultural al interrumpir de manera significativa esa herencia. Antes de ello, sin embargo, es necesario realizar otras valoraciones.

3.2. EL ÁLBUM FAMILIAR COMO TESTIGO INMEMORIAL

No recuerdo con exactitud el día en que la carpeta con las fotos que utilicé en este libro de artista llegó a mis manos, pero recuerdo haber pensado: “tengo que hacer algo con esto”. En ese momento, mi madre me contaba cómo esas fotos estaban inicialmente sueltas dentro de un armario, donde fueron “comidas por los bichos”, y cómo un día le preguntó a su abuelo Pepe por cada una de esas personas, escribiendo sus nombres detrás con una pegatina blanca y un bolígrafo azul.



fig. 1. Carpeta-álbum familiar.



fig. 2. Fotografía del archivo familiar.

Tenía razón Sontag, sin que haga falta que yo lo confirme, que “para los individuos, las fotografías proporcionan la evidencia irrefutable de que el viaje ocurrió, que se celebró la ceremonia, que la muerte ha tenido lugar” de manera que “la fotografía ofrece instantáneas que nos permiten identificarnos con los otros, nos ayuda a vernos reflejados en sus experiencias” (Sontag, 2010). Precisamente de ahí nace la necesidad de mi madre y de tantas otras personas de preservar esos nombres, aunque algún día no quede nadie para saber qué encierran. Así como también surge de esa misma identificación mi impulso creativo, mi deseo de reciclar y revivir algo que ya estaba más que vivo simplemente al ser contemplado.

Destaco que la necesidad de preservar el nombre y el recuerdo de nuestros antepasados es una experiencia colectiva, ya que los álbumes familiares no solo capturan momentos fotográficos, sino que también encapsulan la historia viva y la cultura arraigada de cada familia a lo largo del tiempo. Ya que a pesar de llamarse familiares, estos álbumes son en realidad registros de toda la sociedad, pues como hemos visto anteriormente, la historia colectiva y la individual se retroalimentan, y un álbum no es más que un registro concreto de esta historia de historia(s).



fig. 3. Mujeres posando con calados tradicionales en Chirche, Guía de Isora, Tenerife, 1905. Fotografía del archivo familiar.

Podemos afirmar entonces que los álbumes familiares actúan como testimonio histórico, independientemente de los hitos que en ellos aparezcan. Además, son capaces de capturar, incluso en su ausencia, la fragilidad y la esencia de sus protagonistas. No se limitan sólo a narrar historias íntimas y universales, sino que también preservan la esencia de las personas en forma de vestigios, estableciendo una conexión tangible con el pasado y el futuro, “como si la profunda fragilidad de la persona quedara expuesta en su ausencia” ya que “nuestras penas y alegrías se sienten en el cuerpo y el cuerpo las expresa más allá de que queramos o no. Leer los cuerpos es leer la historia

de las personas, ver sus estados emocionales. Y todo eso se puede ver en las fotografías” (Sanz, 2007). Naturalmente, el cuerpo muestra directamente la situación histórica en la que esos seres humanos están circunscritos.

Finalmente, volviendo al momento en el que me encontré con las imágenes de mi propio álbum, puedo afirmar que lo que me hipnotizó e impulsó a crear con él es la capacidad alusiva de la imagen para transportar al espectador a un contexto específico a través de la humanidad que hay presente en ellas. Hacer uso de este recurso ha enriquecido mi trabajo artístico al permitirme crear nuevas narrativas que destacan la relevancia de estas personas en la conformación de mi historia personal, reflejando experiencias comunes compartidas con otros habitantes de Canarias en un contexto histórico y cultural similar. Así, a través de este libro, no solo expreso mi propia historia y sufrimiento, sino que también denuncio situaciones generales que son compartidas por muchas otras personas en la región.

3.2.1. Una Familia en Bruselas, Chantal Akerman

Cuando se menciona el nombre de Akerman, probablemente nos venga a la cabeza una de sus películas. Sin embargo, en esta ocasión se hablará de un pequeño libro que escribió poco antes del año dos mil: *Una familia en Bruselas*.

En esta obra, la directora se funde con la experiencia de su madre, ya que el libro está narrado en primera persona y entrelaza ambas voces, creando una sola experiencia. Este aspecto del monólogo tiene varias implicaciones relevantes, por ejemplo en cuanto a carga de género se refiere, pues identificamos cómo tanto la madre como Akerman han transitado por el rol de cuidadoras (Díaz García, 2022). Es evidente que esa experiencia compartida, que Akerman refleja al entrelazar las voces, no hubiese sido posible si no fueran ambas mujeres. Aunque de manera anecdótica, en el texto poético de mi libro de artista se puede observar cómo parto de una experiencia compartida similar, en mi caso con mi abuela, debido a haber socializado como niña: “te siento en mí desde que nos separaron los cuerpos / desde que separaron nuestras mitades por eso tú me hacías volver / me hacías sentir me hacías volver a mí sentirme un ser humano y no una niña”.

Sin embargo, lo que más destaco de esta idea de la memoria como un continuo que trasciende al individuo, tal como la emplea Akerman, es cómo me inspiró a utilizar, en mi obra, las fotografías del álbum familiar de manera no cronológica. Así, a veces las personas se confunden: mi abuela con su madre, o incluso con mi tatarabuela, y aparecen manos cuya procedencia es desconocida, dejando al espectador la tarea de adivinarlo. Y es que la manera en la que Akerman entrelaza voces y tiempos resuena con mi pensamiento de que la memoria se relaciona tanto con el pasado como con el futuro, dado que heredamos lo más cotidiano de las personas: los gestos, miedos y pasiones, entre otros aspectos anteriormente mencionados.

Además, el monólogo que compone *Una familia en Bruselas* está escrito en un lenguaje oral, mostrando las porosidades del habla y del lenguaje. Este recurso me llevó a escribir el texto de mi libro de artista de manera similar, utilizando mi propio lenguaje oral aunque poetizado. Por eso, incluyo canarismos y palabras específicas del folklore canario, no con la intención de hacerlas universales, sino para mantener la autenticidad y la especificidad cultural de mi obra.

Por otro lado, la forma en que Akerman utiliza la voz de su madre para hablar de su padre (su marido) desde el duelo me hizo reflexionar sobre cómo los procesos de luto, aunque parezcan íntimos, son universales: todos pasamos por el duelo en algún momento de nuestra vida. Este duelo, evidente en el monólogo, revela los rasgos del habla de la narradora, que me conectan de nuevo con el segundo apartado del marco conceptual de este documento, relacionado con la memoria heredada en forma de hábitos. Estos rasgos me hacen consciente del recogimiento y la humildad característicos de las personas mayores, especialmente de las mujeres debido a los roles de género que afrontan.

A través de la reflexión sobre estos aspectos presentes en el libro al que nos referimos, he podido profundizar en temas de pérdida, memoria y transmisión de identidad cultural en este proyecto, elementos que enriquecen la autenticidad y especificidad cultural de mi obra artística.

3.3. MIGRACIÓN ECONÓMICA, TURISMO Y PÉRDIDA DE LA IDENTIDAD CULTURAL

Son muchas las promesas eternas que la globalización defiende, como por ejemplo, la de un mundo interconectado. Esta promesa en concreto, al igual que muchas otras, ha traído consigo una multiplicidad de fenómenos cuyo impacto en la identidad cultural a nivel comunitario ya se ha confirmado.

Uno de esos fenómenos es la migración económica, que podría ser definida como el proceso en el que tanto los individuos como normalmente sus familias se desplazan de su tierra natal no voluntariamente, sino en busca de mejores oportunidades laborales y una mayor calidad de vida. Es lógico que esta migración económica no sólo transforma la vida de aquellos y aquellas que migran sino que también reconfigura las dinámicas culturales tanto en los lugares de origen como en los de destino (Martín Cabello, 2021).

Dentro de este contexto, y en el del presente proyecto final de grado, es fundamental comprender cómo la migración económica está entrelazada con el turismo de masas, otro de los efectos más significativos de la globalización. La migración económica implica un desplazamiento más o menos permanente, mientras que, por otro lado, el turismo masivo implica una movilidad temporal. Sin embargo, eso no hace que los efectos de ambos no sean igualmente profundos en las culturas locales. Ambos procesos, aunque distintos en naturaleza y duración, cuentan con la misma capacidad de alterar

la identidad cultural, ya bien sea por la introducción de nuevas influencias culturales o por la erosión de las prácticas y valores tradicionales. A modo de anotación, es importante destacar que algunas tradiciones no son defendibles desde el punto de vista moral actual de la sociedad por atentar contra los derechos humanos y animales. La cultura no puede ser una excusa para justificar atrocidades. Sin embargo, la pérdida de elementos culturales valiosos y la homogeneización cultural siguen siendo preocupaciones relevantes.

Se debe señalar que cuando afirmamos que existe una relación directa entre la migración económica y el turismo de masas, nos referimos a que la primera es, en numerosas ocasiones, consecuencia del segundo. Evidentemente, no es la única causa, ya que es un asunto mucho más complejo, pero es el que nos preocupa en este proyecto. La relación entre ambos fenómenos sucede, entre otras cosas, porque las infraestructuras locales se ven afectadas por dicho turismo, ya sea al ser explotadas con el fin de atraer a más turistas o al ser modeladas de manera espontánea como resultado del propio turismo. Esto lleva en ocasiones a que no queden formas viables de sostener la vida en el lugar. Por ejemplo, puede no haber empleo suficiente para la población local, y si lo hay, suele estar relacionado únicamente con el turismo y la hostelería, con la precariedad que ello conlleva.

Por otro lado, la migración económica es responsable de varias consecuencias importantes. Para empezar, una parte considerable de la población desplazada son jóvenes, ya que las personas más entradas en la adultez, en su mayoría, han establecido su vida en el lugar debido a condiciones laborales favorables cuando ingresaron al mercado laboral. En contraste, hoy en día, muchos jóvenes cualificados enfrentan dificultades para encontrar trabajo no porque carezcan de cualificaciones adecuadas, sino debido a la insuficiente oferta de empleo digno. El éxodo del talento local en busca de mejores oportunidades laborales fuera de su tierra natal impacta negativamente en ella, limitando su capacidad de diversificación económica. Según los datos recopilados por Epdata (2022), a fecha del primer semestre de 2022, 8.917 personas emigraron fuera de Canarias, un 30,04% más respecto al año anterior. Esta falta de diversificación económica perpetúa un ciclo, ya que es la principal justificación de los altos cargos políticos para destinar recursos prácticamente en exclusiva a este sector económico.

Además, es evidente que la migración económica afecta profundamente la estructura familiar y social al desintegrar tanto las unidades familiares como las redes comunitarias. Este hecho debilita el sentimiento de comunidad a la par que genera desarraigo en la población local que, debido a la llegada de “nuevos residentes”¹, pierde el contacto con su propia historia, cultura e idiosincrasia. Un ejemplo claro de esta dinámica se puede observar en la película *Matar cangrejos*, donde la rutina familiar queda completamen-

1 Término comúnmente empleado en “lugares turísticos”, normalmente por parte de las instituciones o medios de comunicación, para hacer referencia de manera positiva a aquellas personas empadronadas recientemente en el territorio.



fig. 4. Fotograma de la película *Matar Cangrejos*, dirigida por Omar A. A. Razzak.

te condicionada por el trabajo de la madre en un servicio turístico tan icónico del turismo masivo desarrollado en los años 90, como es el Loro Parque. Con un salario y un horario inestables, la madre no tiene la oportunidad de ofrecer los cuidados necesarios para un adecuado desarrollo de la personalidad de sus hijos. Este caso refleja perfectamente cómo el turismo de masas puede tener un impacto devastador en las estructuras familiares y por ende, en la calidad de vida de las personas.

De manera paralela, la migración de la población nativa y la afluencia de turistas también amenazan la identidad cultural diluyendo las tradiciones y costumbres locales, con una homogeneización característica que acompaña al turismo de masas. “De manera que lo que determina que una persona pertenezca a un grupo es esencialmente la influencia de los demás; la influencia de los seres cercanos (..) que quieren apropiarse de ella (identidad), y la influencia de los contrarios, que tratan de excluirla” (Maalouf, 2012). Las expresiones culturales como la música, la gastronomía y las festividades pueden perder su autenticidad y convertirse en simples atracciones turísticas, despojándolas de su significado original. Este proceso de exotización cultural es especialmente peligroso, pues reduce la riqueza cultural a un producto desprovisto de su valor intrínseco para la comunidad local, pasando a ser un simple elemento de consumo. Esto condiciona la manera en la que los turistas se relacionan con los locales, quienes muchas veces se convierten en parte de ese “decorado” que es ahora la cultura del territorio. A modo de ejemplificación, “en Kyoto, las autoridades locales han comenzado a restringir el acceso a los turistas en el distrito de Gion debido a numerosos incidentes en los que las geishas han sido acosadas, fotografiadas sin permiso y tratadas como simples objetos de atracción. Estas medidas se implementaron tras repetidos casos de turistas que bloqueaban el paso de las geishas, les tiraban de los kimonos y les exigían posar para fotos, llegando incluso a toquetear sus ornamentos y acosarlas sexualmente” (Ryall, 2024).

A pesar de estos desafíos, las comunidades locales que sufren estas desfavorables situaciones suelen mostrar resistencia al preservar sus tradiciones, revitalizándolas. No obstante, esta tarea resulta cuanto menos complicada debido a la alienación cultural que surge al perder contacto con su tierra, historia y geografía. A su vez, la precariedad laboral también limita el tiempo y la energía con la que cuentan para organizarse asambleariamente para defender activamente las prácticas culturales locales.

Para finalizar el análisis, me gustaría destacar que la preservación cultural que defiende a través de estos argumentos no implica una idealización del pasado, sino honrar las prácticas culturales que han sostenido a las comunidades y, en consecuencia, a las personas, a lo largo del tiempo. Como sugiere el filósofo François Jullien en *La identidad cultural no existe*, la cultura actúa como una brújula que guía a las personas a sentirse arraigadas en su territorio y motivadas para preservarlo y revitalizarlo, pese a que, eso sí, debemos ser conscientes de que la cultura no es algo completamente estanco (Jullien,

2017). Aunque del mismo modo que es crucial explorarla, siempre hay que hacerlo con cierto cuidado para no perder esa brújula, evitando que la cultura se convierta en un sinsentido que no tenga conexión alguna con el pasado ni refleje una herencia histórica concreta.

En relación con mi proyecto, debo subrayar que este estudio, además de ayudarme a entender en mayor profundidad las dinámicas abordadas, ha arrojado luz sobre mi situación personal dentro de, como ya se ha indicado, una experiencia compartida a mayor escala. Y, a su vez, esta comprensión me ha permitido identificar el origen de mis emociones y motivaciones en mi obra, así como entender mejor la complejidad subyacente a la situación que vivo. Esto me ha proporcionado un marco artístico y referencial para abordar estas temáticas de manera más informada, sensible y coherente tanto a nivel plástico como conceptual.

3.3.1. Contexto específico de Canarias

Si nos fijamos en el contexto de Canarias, es fácil ver cómo la población local se encuentra en una encrucijada debido a la pérdida de su territorio, la dependencia económica del turismo y la transformación cultural que afecta al archipiélago. Para entender el por qué de esta situación debemos recordar que, históricamente, las Islas Canarias han sido colonizadas y explotadas. Este proceso, en cierta medida, continúa activo hoy en día, pero de manera contemporánea a través del turismo masivo. Françoise Vergès escribe sobre Francia, en el libro *Un feminismo descolonial*, “al hacer suya la ficción de que el colonialismo termina en 1962 (...)”, dejando claro cómo esta forma de dominación ha evolucionado en nuevas manifestaciones (Vergès, 2022). En nuestro caso, nos referimos al turismo de masas, actividad que perpetúa la explotación del territorio y de sus recursos.

En dicho libro, la autora cita a Frantz Fanon, en relación a cómo la riqueza europea se debe a la explotación de los territorios del sur del globo (Vergès, 2022, citando Fanon). Siguiendo este criterio, podemos considerar el turismo en Canarias como una extracción de plusvalías donde el rédito no se queda entre los habitantes. Este fenómeno, lejos de la idea de “paraíso” que se tiene de las islas, es completamente pernicioso para los isleños e isleñas, ya que conlleva una dependencia económica exacerbada, así como también una distorsión cultural que afecta a la identidad única del archipiélago.

Pero esta apuesta por una única vía de supervivencia no es algo nuevo. La economía canaria ha estado siempre ligada al monocultivo, primero con la cochinilla y luego con el plátano, este último presentado como endémico pero cuyo cultivo intensivo agota los ya limitados recursos hídricos de las islas. Este modelo *all in²* se trasladó al turismo a partir del boom de los años

2 Expresión en inglés que significa estar completamente comprometido o apostar todo a una sola opción. Se utiliza aquí para describir un modelo económico centrado exclusivamente en una única vía de desarrollo como es el turismo.

sesenta, convirtiéndolo en el principal sector económico. Sin embargo, la dependencia resultante no ha hecho otra cosa que aumentar la precarización laboral y la desigualdad social, perpetuando un ciclo de vulnerabilidad económica.

Además, esta forma de abuso que es el turismo masivo ha encontrado aliados en muchos políticos de Canarias, que han permitido y abogado por la transformación de espacios antes comunitarios en zonas exclusivamente turísticas (Vega, 2023). Lo cual ha contribuido a la alienación de los y las locales y al mismo tiempo ha logrado destejer las redes comunitarias, disminuyendo la calidad de vida de los habitantes.

Pero este consumo desenfrenado por parte del turismo no sólo abarca economía, cultura y naturaleza, sino que también expolia el futuro de sus habitantes. Los jóvenes se ven obligados a marcharse para poder acceder a mayores recursos educativos así como para poder tener una vida digna, ya que, como se ha señalado anteriormente, las oportunidades laborales locales no son suficientes ni tampoco variadas. Desde esta situación brota la obra que ocupa esta memoria, pues se basa en mi experiencia personal con el duelo que conlleva ser consciente de la imposibilidad de vivir en mi tierra natal.

Mi trabajo busca abordar estas cuestiones desde un punto de vista crítico, basandome en la investigación compartida. Pero principalmente busca abordar artísticamente esta experiencia, buscando hacer palpable la sensación de herida y desconcierto que muchas personas experimentamos debido a esa privación. En otras palabras, mi enfoque consiste en traducir una experiencia subjetiva al lenguaje visual. Exploro los recursos del medio plástico y trato de ampliar sus capacidades, aprovechando la facilidad que aporta la comprensión de las causas y consecuencias de una situación social.

3.3.1.1. Memoria, Apichatpong Weerasethakul



fig. 5. Fotograma de la película *Memoria*, dirigida por Apichatpong Weerasethakul.

Dentro del contexto actual, la película *Memoria* de Apichatpong Weerasethakul ha sido una de las grandes influencias conceptuales de mi libro de artista. Mientras que *Una familia en Bruselas* me inspiró en cuanto a recursos formales, como el uso que hace del monólogo, esta película lo ha hecho por su enfoque en la memoria colectiva y su representación de manera abstracta.

El largometraje aborda dicho tema a través de una supuesta conciencia del mundo, presentándolo como testigo de la historia tanto de la humanidad como de la no humanidad. Esto implica que la película presenta la memoria como un “monólogo” que abarca la experiencia y la conciencia compartida por toda la sociedad. No en el sentido tradicional de la palabra, sino como un continuo, una constante, una línea ininterrumpida que perdurará incluso cuando nosotros ya no estemos (Tello, 2024).

Más específicamente, la cinta se enfoca en la memoria de la tierra y cómo esta retiene las huellas de las culturas que han habitado el planeta, permaneciendo viva en el sonido, uno de los elementos centrales de la película. De

esta manera, Weerasethakul nos abre una puerta a ver el mundo y su historia no como algo pasado y “muerto”, sino como algo potencial y en constante desarrollo. En otras palabras, nos propone una visión del mundo donde el pasado y la historia están presentes de manera dinámica en el ahora. Esto resalta la importancia de cómo interpretamos y preservamos nuestro patrimonio cultural, ya que influye directamente tanto en el presente como en nuestras posibilidades de futuro.

Además, la narración contemplativa y descriptiva que emplea Weerasethakul para lograr transmitir dicha idea, ha inspirado el uso que hago de las fotografías de mi álbum familiar. En *Ach Guañac*, las imágenes encierran narraciones por sí mismas. Cambio su significado al cambiar su contexto, seleccionándolas cuidadosamente y, en ocasiones, recortándolas, pero siempre mantienen su potencia. De esta forma, cada imagen aporta significado, sensaciones y sentimientos al recorrido a través del duelo que realizo en el texto poético.

De manera similar, contemplativa, la película recurre a un golpe seco que suena de manera intermitente durante la película, simbolizando el latido constante del mundo, con la intención de que historia y memoria se reconozcan como algo tangible presente entre todos nosotros. Esto lo he traducido en mi obra mediante el concepto de “eco del mundo”. Por ejemplo, en el fragmento “tengo una noche en el pecho una casa vacía ella desapareció fue a buscar / tu ropa en una gaveta tus camisillas blancas y suaves que fue a buscar todo / vacío y oscuro era todo el eco del mundo?”, hago referencia al primer momento en que tuve consciencia de que esa memoria está entre todos nosotros, y que está estrechamente relacionada con la muerte y la existencia.

Con “eco del mundo” también me refiero a la idea de *Memoria* de la consciencia del mundo como devenir infinito, que ya he mencionado anteriormente. Este concepto se puede relacionar con uno de los aspectos que explora Valeria Luiselli en la novela *Desierto sonoro*, donde el personaje del marido graba los sonidos de la última apachería, intentando capturar el sonido de los últimos apaches. Pues en este sentido, los sonidos del presente son los que escuchaban cuando habitaban esas tierras. Tanto este libro como, especialmente, la película, dejan constancia de que -tal y como señala el ecofeminismo- somos interdependientes y ecodependientes, al explorar el sonido como el lugar donde convergen la cultura y la naturaleza.

En mi obra, me pregunto si la línea que es la memoria se romperá una vez que el patrimonio cultural de mi tierra se vea irremediadamente afectado por el turismo. Esta preocupación se refleja, por ejemplo, en el fragmento: “dime/ cuando no quede más de esta isla en mí / cuando no quede más de esta isla cuando no quede más / que esta isla desaparecerá para siempre? / a veces siento que estás presente en ellas / y que son lo que queda de ti”. A través de la figura de mi abuela, quien en mi obra representa el patrimonio cultural de Canarias, exploro esta incertidumbre. Aunque no me pregunto explícitamente sobre las consecuencias de esa ruptura, traigo a la conciencia

del espectador la posibilidad de que ocurra, de manera que le hago consciente de, por un lado, la fragilidad de la cultura y, por otro, la importancia de preservar dicha herencia.

4. REFERENTES ARTÍSTICOS

Aunque uno habitualmente se inspira en el trabajo general de los artistas, en este apartado me centraré en obras concretas que han influenciado directamente mi libro de artista. Sin embargo, considero importante tener en cuenta que, aunque sólo mencione a estos referentes, siempre estamos influenciados por el arte que consumimos. Por lo tanto, todo artista necesita nutrirse constantemente de nuevas fuentes, consumiendo arte, historia y cultura a través de exposiciones, debates, libros y otros medios. En consecuencia, debo indicar que este trabajo cuenta como referentes en especial a todo aquello que me ha alimentado mi consciencia artística durante estos últimos años del Grado.

4.1. NANTES TRIPTYCH, BILL VIOLA.



fig. 5. Bill Viola, *Nantes Triptych*, 1992. Fotografía.



fig. 6. Bill Viola, *Nantes Triptych*, 1992. Fotograma del segundo vídeo del tríptico.

Pese a ser una pieza de videoarte, *Nantes Triptych* (1992) ha tenido una influencia importante en mi trabajo. Compuesta por tres paneles de vídeo que muestran el nacimiento, la existencia y la muerte del ser humano, crea una conexión entre el comienzo y el final de la vida, materializando ese espacio liminal que existe entre los dos estados. Viola consigue capturar la esencia de esos conceptos abstractos sin despojarlos de su misticidad; en lugar de ello, los ensalza preservando la sensibilidad y la profundidad de la experiencia humana.

Precisamente lo que más me interesó de esta pieza es el cómo Viola traduce algo tan abstracto como el ciclo de la vida en una obra tangible y visualmente rica, ya que materializar este tipo de temas sin despojarlos de su naturaleza es un desafío artístico complicado. En mi propio trabajo, me he inspirado en esta capacidad para llevar estas cuestiones al plano material, a lo palpable: he tratado de explorar la memoria y el flujo del tiempo conservando su característica profundidad emocional.

Por otra parte, el agua, en el contexto de la obra de Bill Viola, es un símbolo del flujo de la vida y del aturdimiento que supone ser consciente de la propia existencia. En mi obra me inspiro en ello y lo traduzco al flujo de la memoria, explorando cómo la preservación del legado cultural puede mantener viva nuestra conexión con el pasado y con nuestra identidad cultural. Por ejemplo, esta idea se refleja de manera poética en el siguiente pasaje: “soñé con que tu mirada era la mía / si muere este pueblo te perderé para siempre?”.

De un modo más general, *Nantes Triptych* me ha enseñado a valorar y expresar la interconexión entre los diversos aspectos de la existencia humana.

Al igual que Viola utiliza el vídeo como un medio para crear un espacio meditativo, en mi libro de artista busco entrelazar memoria y experiencia personal. Este enfoque permite al espectador reflexionar sobre temas colectivos a través de un caso personal.

4.2. FAMILY BLACK BOXES, CHEN SHUN-CHU

Chen Shun-chu, un destacado artista taiwanés, utiliza imágenes del álbum familiar en su serie *Family Black Boxes* (1992) para explorar el concepto de hogar y la conexión emocional con la memoria familiar. En esta serie, las “cajas negras” funcionan como metáforas que tratan de conservar y preservar el pasado perdido, permitiendo al espectador adentrarse en narrativas y reflexiones poéticas (Museo de Bellas Artes de Taipei [TFAM], 2015).

En estas piezas, Chen Shun-chu establece nuevos discursos a partir de “reciclar” las fotografías familiares, a menudo incorporando también sus propias imágenes. De esta forma, reflexiona sobre la continuidad y la transformación de las historias personales a través del tiempo, entre otras cosas. Desde este punto de vista el artista hace preguntas sobre cómo nuestras experiencias individuales y familiares modelan nuestra identidad y nuestro sentido de pertenencia. Podemos entonces entender las cajas como cápsulas del tiempo, pues capturan sensaciones que el artista configura previamente mediante la reinterpretación y recontextualización de las imágenes.



Teniendo esto a modo de inspiración, mi propio trabajo artístico lleva a cabo una exploración parecida de la memoria y la identidad. Utilizo imágenes que, gracias a reflejar aspectos de mi historia personal y familiar, conectan directamente con la historia colectiva. Además, del mismo modo que Shun-chu, las imágenes que utilizo no solo son muestras del pasado, sino que son reinterpretadas a favor de mi discurso. Valiéndome de todo esto, mi obra busca aspirar a ser algo más que una muestra visual del pasado, pues busca

fig. 7 y 8. Chen Shun-chu, *Family Black Boxes*, 1992.

ser un medio capaz de resonar emocionalmente con el espectador, invitándolo a realizar una reflexión sobre nuestras raíces familiares y culturales.

4.3. WALKING AND SLEEPING, RICHARD LONG

Richard Long utiliza en este libro de artista una combinación de fotografías y textos que documentan sus experiencias mientras camina. Los textos, sumamente contemplativos, suelen ser descripciones poéticas y minimalistas. Inspirándome en esto, en mi obra utilizo un formato poético para intentar mostrar la esencia de las emociones y reflexiones personales. Para ello, al igual que Long, presto atención al significado de cada palabra, buscando que transmitan la profundidad y la sutileza que es propia de las experiencias humanas.

Al mismo tiempo, *Walking and Sleeping* (2003) aborda la relación del ser humano con el tiempo y el espacio a través del acto de caminar. Mientras que Long utiliza el caminar como medio para crear una conexión física con el territorio, yo exploro esta relación a través del concepto de la memoria cultural y la experiencia de duelo que surge al romper esta conexión con nuestro lugar de nacimiento.

Por otro lado, a nivel técnico, me ha inspirado el uso que hace Long de la tela de lienzo para envolver su libro, protegiéndolo tanto física como conceptualmente. Este gesto destaca la importancia de preservar y proteger, en su caso, la naturaleza. Esta idea me llevó a interesarme por el concepto de protección en mi obra, traducándose en una cubierta de papel vegetal que, aunque frágil, también abarca, guarda y protege: custodia. De esta manera, busco señalar cómo la memoria y la cultura, aunque delicadas, también son poderosas y significativas.



Además, dentro del marco técnico, también me interesó cómo Long trata su libro de manera cruda, utilizando materiales sencillos como cuerda, papel hecho a mano y tela de lienzo (Ivory Press, s.f.). Esta elección dignifica lo artesano dentro del contexto artístico y me llevó a tratar los materiales de mi obra de manera similar: teniendo en cuenta el potencial peso conceptual que alberga cada uno de ellos. Por ejemplo, la elección del papel reciclado o el

fig. 8 y 9. Richard Long, *Walking and Sleeping*, 2003.

propio cosido de las páginas en cadeneta no son meras elecciones estéticas, sino que ayudan a conformar el libro como una totalidad integrada, no como una serie de elementos diferentes.

4.4. LIVING, JENNY HOLZER

Jenny Holzer es reconocida por el innovador uso que hace del lenguaje y del texto, lo que la distingue dentro del arte contemporáneo. En *Living* (1998), utiliza frases contundentes y provocativas para explorar temas como el poder, la violencia, el amor y la muerte. Esta obra se alinea con el resto de su trabajo, pues la artista en todo momento demuestra una profunda preocupación por las condiciones sociales que envuelven a las personas (Joselit et al., 1999).

En toda su producción, Holzer hace uso de diferentes técnicas tipográficas y formatos para presentar sus textos, de manera que crea una interacción dinámica entre el contenido y la forma del mensaje. En *Living* esa premisa también se cumple, de forma que las palabras no sólo aportan significado, sino que se convierten en elementos visuales que llaman la atención del espectador, logrando aproximarse al significado de manera diferente. Por ello, la disposición y el diseño de los textos son cruciales para la experiencia del lector, de manera que el espacio, el ritmo y la composición en la obra son elementos especialmente importantes.

Esta metodología me ayudó a entender el texto como imagen y no solo como significado, abriéndome un mundo que me gustaría seguir explorando. A su vez, también ha sido fuente de inspiración para mi obra la forma en la que Holzer utiliza el texto para generar un diálogo crítico con el espectador. Al igual que ella, busco que las palabras en mi libro no solo comuniquen ideas, sino que también interactúen con el lector tanto de manera visual como impactante a nivel emocional.



fig. 10. Jenny Holzer, *Living*, 1998.

Además, de manera general, esta obra de Holzer me ha hecho entender que la elección de las palabras, de las frases y de su disposición en la página son decisiones que determinan cómo se interpreta el contenido del libro. Comprender esto hizo que le dedicase más tiempo y cuidado a la elección de la tipografía y su colocación en el espacio, ya que fui consciente de que con ello podría reforzar el mensaje y mejorar la experiencia del lector.

Por otro lado, el uso del papel vegetal en mi proyecto es fundamental para transmitir la idea de cómo una ausencia puede actuar también como presencia. A su vez, este material sostiene parte del concepto en cuanto a memoria, olvido y paso del tiempo. Sirva esto para señalar que dicha elección del material se inspira en el uso que hace Holzer del mismo como para, entre otras cosas, potenciar el impacto visual y conceptual de su trabajo.

5. ACH GUAÑAC

5.1. IDEA Y CONCEPTUALIZACIÓN

El presente proyecto surge de la necesidad de explorar mi duelo personal, marcado por la demencia y fallecimiento de mi abuela, y, de manera paralela, por la pérdida de la identidad cultural en Canarias debido a las presiones del turismo y la sobrepoblación. En el libro, entremezclo mi experiencia biográfica con elementos folklóricos.

Precisamente el título, *Ach Guañac*, alude a unos versos de *La Tierra y la Raza*, de Ramón Gil Roldán, donde el poeta narra cómo Beneharo, *mencey* de Anaga³, consciente de que los conquistadores lo buscan, huye al monte y, antes de lanzarse al vacío, repite en numerosas ocasiones “¡Guañoth!, ¡Achamán!”, cuya interpretación al castellano sería “¡Socorro, Dios!” (Viera y Clavijo, 2014). Estas palabras se han modernizado hasta alcanzar formas actuales como *ach guañac*. Así, esta historia de Beneharo me ha servido como punto de partida para establecer un puente entre la memoria histórica de las islas y mi experiencia personal como habitante del archipiélago. De este modo, fusiono elementos del colonialismo histórico de las islas con las nuevas formas de colonialismo contemporáneo, como es, en este caso, el turismo.

Por otra parte, el poema *La maleta* de Pedro Lezcano me ha inspirado a rescatar imágenes antiguas de mi álbum familiar junto con fotografías de mi infancia. Estas imágenes, de fecha hasta el año 1900, sirven para referenciar el poscolonialismo. Mi labor ha sido asignarles un peso conceptual y poético específico, creando un diálogo visual donde el tiempo es indeterminado y abarca todo.

Con respecto al duelo, que también es protagonista en el libro, este surge

³ En la variedad de la lengua tamazight de Tenerife, un *mencey* era el título dado al jefe de un *menceyato*, que era una división territorial precolonial. Antes de la llegada de los conquistadores españoles en el siglo XV, nueve eran los menceyatos que constituían las unidades políticas principales de la isla (Fuente: Duque, 2020).

en relación con la pérdida de mi abuela. Sin embargo, no sólo es personal; es también un medio para reflexionar sobre la pérdida del territorio y de la identidad cultural. La cultura de mi abuela era parte integral de su identidad, por lo que su pérdida refleja la amenaza que se cierne sobre el pasado histórico de mi tierra.

A través de este proyecto, busco honrar la complejidad de la vida de mi abuela y las mujeres de generaciones anteriores, mientras abordo una problemática contemporánea cada vez más preocupante. Mientras, destilo mis sentimientos a modo de acto catártico.

5.2. PROCESO DE TRABAJO

5.2.1. Previo a la producción de la edición

En esta fácil inicial del proceso, mi atención se centró en la investigación y desarrollo conceptual del proyecto. Empecé la investigación leyendo contenido relacionado con el concepto principal que me interesaba explorar. Al mismo tiempo, creé un “archivo morgue” donde recopilé y empecé a relacionar el contenido conceptual con obras y artistas de interés.

Fue en este punto cuando decidí que la obra sería un libro de artista, complementado con elementos intervenidos mediante cianotipia, aunque finalmente los descarté para mantener la coherencia del proyecto. Elegí esta disciplina por su capacidad para crear una experiencia íntima gracias al control que permite sobre el contenido, ideal para hablar sobre temas como la memoria y el duelo. Además, su gran plasticidad empuja a jugar con la secuencia y el ritmo, lo cual me permitía el desarrollo de una narrativa que consideraba necesaria.

Después de la investigación desarrollé el concepto del libro, estableciendo los límites por los que nos moveríamos. Sin esta investigación no hubiese podido llevar a cabo el proyecto de manera adecuada, ya que en un primer momento los temas que me planteaba tocar eran muchos y aislados entre sí. Sin embargo, tras el análisis de la información recopilada, pude identificar los conceptos más importantes, relacionándolos entre ellos además de con mis propias ideas para mejorar el contenido.

Tras concretar estos límites y decidir el formato, escribí el poema que guiaría la estructura visual del libro. Este texto fue fundamental para, en su correspondiente momento, organizar el desarrollo visual durante la maquetación. A continuación, experimenté con técnicas que *a priori* consideré elocuentes, como la cianotipia y la serigrafía, utilizando unas seis imágenes representativas del archivo para dar con el tono general del proyecto. La serigrafía fue descartada, ya que las imágenes adquirirían un tono pop lejos del deseado, y la cianotipia, aunque adecuada en tono, tendría desafíos prácticos para la reproducción de una edición mayor a tres ejemplares. Durante esta fase, me di cuenta de que me estaba aproximando de una manera muy



fig. 11. Cianotipia. Fase de experimentación técnica.

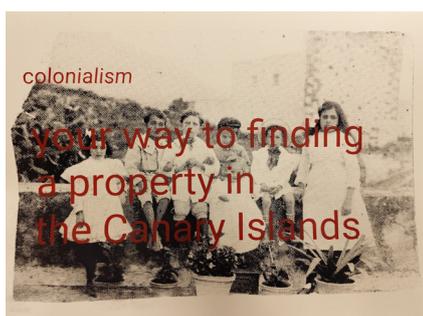


fig. 12. Serigrafía a dos tintas. Fase de experimentación técnica.



fig. 13. Maqueta N°1. Detalle de costura de nervios de hoja de platanera.



fig. 14. Maqueta N°1. Detalle de la cubierta de tela arpillera.

externa al mensaje. Decidí, entonces, abordarlo de manera más personal, reconociendo que esta perspectiva era la mejor manera de abordar el tema, ya que lo que da originalidad al resto de mi obra es precisamente cómo me abordo temas sociales desde mi propia experiencia. No lograba decidirme por ninguna técnica así que el profesor Alejandro de León me llevó a considerar la risografía, que resultó ser la opción más adecuada para mantener la integridad visual del mensaje.

Al mismo tiempo que esta experimentación, creé tres maquetas diferentes que pudiesen hacer que el proyecto evolucionara y madurara conceptualmente. Dichas maquetas fueron realizadas con algunos materiales de significancia histórica y conceptual, como hojas de platanera y tela arpillera, finalmente descartados debido a problemas de durabilidad y acabado. Reflexioné sobre las maquetas y elegí la que mejor enriquecía el discurso narrativo y secuencial. También creé tres maquetas pensando en una caja para el libro, pero abandoné esta idea a medida que el proyecto evolucionaba.

Finalmente, después de descubrir que los materiales ideales a nivel conceptual no eran prácticos, hice una nueva búsqueda de papel que fuese adecuado para la impresión en RISO. Me fijé principalmente en el gramaje, la porosidad y la textura para, por un lado, asegurarme de que el papel soportara la técnica, pero que también contribuyese a la experiencia física del libro. Lleve a cabo varias pruebas con maquetas de cuadernillos de diferentes papeles hasta que me convenciera una combinación de extensión, tipo y peso del papel, asegurándome de que el libro no pesara demasiado, con la intención de mantener una experiencia íntima y coherente con los conceptos tratados.

5.2.2. Producción de la edición

La producción de la edición comenzó con la elección final de los papeles y la realización de bocetos, implementando así las decisiones que tomé en la fase previa. Después de definir los bocetos, procedí a escanear todas las fotografías, postales y tarjetas de la caja-álbum familiar, añadiendo algunas imágenes de mi infancia. Una vez escaneadas, las revisé una por una e hice pequeños ejercicios de recorte y manipulación para acercarme de manera diferente a ellas. Buscaba perder el miedo a manejarlas a mi conveniencia. Este proceso me permitió darme cuenta de detalles y desperfectos que no eran tan evidentes en su formato físico. Debo mencionar aquí que ninguna fotografía fue manipulada quitando los ajustes necesarios en niveles, así como algún recorte.

Seguidamente, tras este primer contacto, empecé a editar cada una de las imágenes con el mismo procedimiento, pasándolas a escala de grises y ajustando los niveles. Probé entonces con ellas varios ritmos y secuencias hasta dar con una estructura acertada para entonces comenzar la maquetación. Una vez hecho esto, decidí qué imágenes guardaban más relación con cada pliego y su texto correspondiente. Este paso fue bastante largo debido a que



contaba con una gran cantidad de imágenes, de las cuales muchas descarté o cambié de lugar para asegurarme de que hubiese coherencia entre el texto y el significado planificado para cada pliego.



Tras finalizar la maquetación me di cuenta de que había omitido un paso importante durante la edición de las imágenes. Al trabajar solo con una tinta negra, que utilicé para unificar todas las imágenes, debía convertir cada imagen al perfil de color CMYK y asegurarme de que el negro utilizado correspondiera al valor exacto que requiere la duplicadora. Por lo tanto, tuve que editar cada imagen nuevamente y volver a montar el archivo. La maquetación, en general, fue un proceso lento, especialmente la imposición, ya que la máquina imprime en Din A3 y el libro no es de tamaño A5, lo que requería realizar la imposición manualmente. Aquí aprendí la gran utilidad de las maquetas. Aunque fueron importantes durante todo el proceso, tuvieron un valor especial en esta etapa, ya que la imposición es difícil de visualizar mentalmente y es fácil cometer errores si no se cuenta con recursos de apoyo tangibles.

Una vez armado el documento final, comencé con la impresión en risografía. Primero imprimí una cara y, tras dejar secar por media semana, imprimí la otra. Es muy importante esperar entre impresiones para evitar que la tinta, que seca lentamente, manche la imagen o los mecanismos de la impresora, los cuales se desgastan al limpiarse.

Después de la impresión, se procedió al guillotinado. Inicialmente, corté todos los papeles a la vez, pero no consideré que en algunos pliegos había ajustado el master para centrarlos y, al cortarlos con los mismos márgenes, resultó en páginas mal cortadas. Esto me llevó a reimprimir cuatro pliegos, prestando especial atención durante el guillotinado. Este error, junto a otros, me llevó a valorar el proceso y ser consciente de lo laborioso que es trabajar en un libro de arista, ayudándome a alejarme del perfeccionismo excesivo. Pues al trabajar la risografía siempre vamos a errores que muchas veces son inevitables, pero que se convierten en parte del encanto de la técnica como, por ejemplo, pequeños descases que dotan a la obra de personalidad y corporalidad.

A continuación, tras plegar cada uno de las páginas para comprobar que todas compartían el centro, preparé el archivo del texto y lo imprimí de manera digital. Imprimirlo en digital fue un requerimiento técnico, pues la RISO

fig. 15 y 16. Fotografía del álbum familiar ;aspecto de la fotografía manipulada, correspondiente a uno de los pliegos del libro. Colocadas juntas a modo de comparativa.

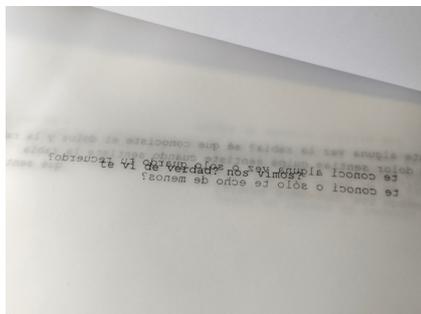


fig. 17. Detalle de impresión del papel vegetal previo a la corrección de la maquetación. Se aprecia cómo los textos se solapan.



fig. 18. Fotografía del proceso de cosido.

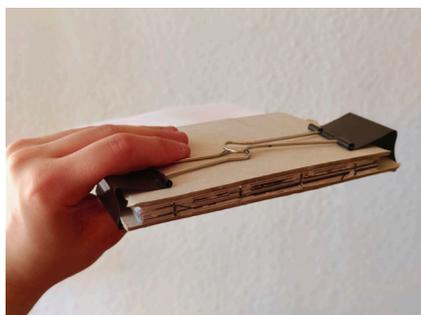


fig. 19. Fotografía del proceso de encolado.

no acepta papeles de gramaje bajo como el sulfurizado, el cual iba a emplear en un principio por ser característico de los álbumes inferiores antiguos. Sin embargo, las impresoras digitales que tenía a mi alcance no aceptaban papeles de gramaje inferior a ochenta y un gramos. Inspirado en el libro de artista *Living* de Jenny Holzer, realicé una prueba con papel vegetal, lo que requirió ajustar la maquetación debido a su transparencia, pues de otra manera el texto no era legible al sobreponerse con el de la siguiente página. Este cambio, aunque inesperado, mejoró significativamente la estética y el concepto del libro.

Ya impreso el texto, procedí a plegar estos pliegos y componer los cuadernillos de toda la edición. Por su parte, para la encuadernación inicialmente elegí la costura francesa con hilo de poliéster, pero no lograba tensarlo lo suficiente. Decidí probar otros tipos de costura e hilos, optando finalmente por una costura de cadeneta con hilo torzal negro, adecuada para el contenido de la obra. En el momento de la revisión de los materiales elegí para la cubierta una tela de encuadernar burdeos, pero llegados a este punto revisé varias opciones, ya que dicha tela no se adecuaba en absoluto al cuerpo del libro. Finalmente se eligió pegar un cartoncillo negro a las guardas y que, junto a una cubierta de de papel vegetal con solapas, mantuvieran visible la costura del libro para una mayor continuidad estética. Sin embargo, debido a la sensibilidad del papel vegetal, que se rompe fácilmente, no pude tensar el hilo de manera excesiva. Por eso se decidió encolar el lomo, para garantizar su preservación a largo plazo.

Después de dejar pasar unos días para comprobar su estado, repetí el proceso con los ocho ejemplares restantes. Finalmente, numeré la edición y limpié las pequeñas manchas de tinta que aparecieron en algunas páginas durante el plegado. A nivel conceptual, me resultó sugerente el hecho de que las imágenes, al manipularse, tengan riesgo de manchar y con ello irse “emborronado”, deteriorando.

Por otro lado, aunque desde un inicio consideré hacer una caja para el libro, finalmente descarté la idea al comprender que el libro estaba suficientemente recogido en sí mismo. La cubierta vegetal, aunque sensible, envuelve y guarda el libro a la vez que aporta peso conceptual y coherencia estética a la obra.

5.2.3. Obra

El resultado de este Trabajo Final de Grado, como se ha explicado durante la memoria, es una edición de nueve ejemplares del libro de artista titulado *Ach Guañac*, uno de ellos fuera de comercio. El cuerpo de cada libro lo conforman 7 cuadernillos de diferentes cantidades de pliegos, que ocupan un total de 68 páginas de papel reciclado -correspondientes a imagen y espacios- y 12 pliegos de papel vegetal -correspondientes al texto-. Las imágenes, pertenecientes al álbum familiar, han sido impresas en risografía, mientras

que el poema, de autoría propia, ha sido impreso digitalmente.



Enlace a vídeo en la plataforma YouTube: <https://youtu.be/t2wdQT2rSOE>

6. CONCLUSIONES

Más allá de la producción artística fruto de este proyecto, el “verdadero” resultado ha sido un proceso de aprendizaje que me ha permitido cumplir con los objetivos propuestos en un principio, lo cual me llena de satisfacción. Por un lado, la metodología aplicada, con un cronograma que fue actualizándose, me permitió abordar todos los aspectos del proyecto de manera ordenada, superando todos los desafíos sin perder el rumbo. Además, esta metodología no sólo ha facilitado la obtención de resultados profesionales

fig. 20, 21, 22, 23 y 24. Fotografías del primer ejemplar de la edición de *Ach Guañac*.

en esta ocasión, pues dado su eficiencia creo conveniente seguir utilizándola en el futuro.

Por otro lado, una de las principales fortalezas ha sido la capacidad de dejar que el proyecto evolucionara orgánicamente. No forzar su resultado y ser flexible y abierto respecto a los contratiempos llevó a que estos se convirtieran en hallazgos. Y, a su vez, ello me permitió cumplir con las expectativas iniciales, superándolas, de manera que la obra resulta más genuina y coherente. Por ejemplo, la decisión de no manufacturar una caja para el libro se debió a no tomar las primeras decisiones como inamovibles, demostrando que a veces menos es más, y que sintetizar los elementos concentra los conceptos.

Sin embargo, el proyecto también tuvo sus debilidades. Como se ha mencionado, la imposición de páginas y el manejo de la risografía fueron procesos complicados que requirieron de múltiples intentos, revisiones y ajustes. Además, la elección del papel vegetal también presentó inconvenientes, ya que su manipulación fue más difícil de lo previsto, afectando bastante al ritmo de trabajo, teniendo que replantearme el tipo de cosido, entre otras cuestiones. Pero estos desafíos me hicieron consciente de la importancia de la premeditación y la paciencia en proyectos artísticos mínimamente complejos, por lo que no han sido en vano.

En términos de desarrollo futuro, me gustaría explorar más a fondo la relación entre el texto y la imagen, así como abordar los conceptos desde la producción de un objeto único, centrándome en la narratividad de los materiales en sí mismos y su relación con la historia. Al considerar una posible exposición de esta obra, me di cuenta de que también existen posibilidades audiovisuales para ampliar este proyecto, debido a la riqueza del material con el que cuento. Considero que el libro de artista es un punto de partida lo suficientemente poderoso como para evolucionar hacia otras disciplinas. Aún así, me ha resultado un mundo increíblemente extenso que me gustaría investigar más a fondo; existen muchos proyectos para los que no encontraba un medio de expresión adecuado hasta este momento.

A modo de conclusión, apartándonos del plano técnico, considero oportuno citar a Harald Weinrich, quien en el libro *Leteo: Arte y crítica del olvido* afirma que “el olvido es negación de la memoria” (Weinrich, 1999). Por ello, este proyecto me permitió honrar a mis antepasados y a mi tierra. Si bien el libro no incita a una acción directa, su propósito es existir y resonar dentro del plano artístico por sus cualidades plásticas. Al mismo tiempo, habla de lo individual, pero también de lo colectivo, y es un recordatorio de cómo los humanos nos estamos autodestruyendo desde el principio de nuestros tiempos. A través de *Ach Guañac*, espero contribuir a la reflexión y el diálogo sobre estos temas complejos y urgentes, aunque parezcan imposibles de resolver.

A su vez, considero que el libro, al abordar determinados temas, puede ayudar a alguien que esté pasando por una experiencia similar, “abrazándolo”. También puede hacerle consciente de una problemática que no conocía,

o a la que no le guardaba importancia.

Recapitulando, en general el proceso de creación de *Ach Guañac* ha sido un viaje de aprendizaje y de realización tanto profesional como personal. He cumplido con los objetivos propuestos y he dado con descubrimientos que me llevaré conmigo a futuros proyectos.

7. BIBLIOGRAFÍA

Libros:

Bachelard, Gaston (2020). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

Christle, Heather (2020). *El libro de las lágrimas*. Editorial Tránsito.

Garí-Montllor Hayek, Domingo (1992). *Historia del nacionalismo canario: historia de las ideas y de la estrategia política del nacionalismo canario en el siglo XX*. Editorial Benchomo.

Halbwachs, Maurice (2010). *La memoria colectiva*. Miño y Dávila.

Herrero, Yayo (2022). *Toma de tierra*. Caniche.

Joselit, David; Simon, Joan; Salecl, Renata (1998). *Jenny Holzer*. Phaidon Press.

Jullien, François (2017). *La identidad cultural no existe*. Taurus.

Lavédrine, Bertrand (2010). *(Re)conocer y conservar las fotografías antiguas*. Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.

Lezcano, Pedro (2013). *Pedro Lezcano. Antología poética*. Centro de la Cultura Popular Canaria.

Luiselli, Valeria (2020). *Desierto sonoro*. Sexto Piso.

Maalouf, Amin (2012). *Identidades asesinas*. Alianza Editorial.

Martín Cabello, Antonio (2021). *Sociedad, cultura y globalización*. Síntesis.

Mèlich, Joan Carles (2021). *La fragilidad del mundo: ensayo sobre un tiempo precario*. Tusquets Editores.

Ricoeur, Paul (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Editorial Trotta.

Santayana, George (2023). *La vida de la razón o Fases del progreso humano, Introducción: La razón en el sentido común*. KRK Ediciones.

Sanz, Fina (2008). *La fotobiografía: Imágenes e historias del pasado para vivir con plenitud el presente*. Editorial Kairós.

Vergès, Françoise (2022). *Un feminismo descolonial*. Traficantes de sueños.

Vicente, Pedro (Ed.). (2013). *Álbum de familia: (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Diputación de Huesca.

Viera y Clavijo, José de (2014). *Historia de Canarias* (M. d. Paz Sánchez, C. Ginovés Obón, & D. García Pulido, Eds.). Idea.

Weinrich, Harald (1999). *Leteo: Arte y crítica del olvido*. Siruela.

Artículos de revistas:

Díaz García, Luis (2022). Todo sobre mi madre y yo: género, memoria e identidad en el cine de Chantal Akerman. *Latente. Revista de Historia y Estética del Cine, Fotografía, Historia y Cultura Visual*, (20), 9-52. <https://doi.org/10.25145/j.latente.2022.20.01>

Hernández, Beatriz (2013). De lo vivido a lo creado: autobiografías de archivo en el arte contemporáneo. *Nexo. Revista Intercultural de Arte y Huma-*

nidades, (10), 35-45. Fundación Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7818739>

Tello, Carlos (2024). «Nuestra especie no sueña». *Memoria, de Apichatpong Weerasethakul: del surrealismo al posthumanismo. CECIL*, (10). <https://doi.org/10.4000/cecil.5186>

Web:

Duque, Jesús (2020, 21 de mayo). *Un ámbito, un panel y nueve menceyatos*. Museos de Tenerife. <https://www.museosdetenerife.org/blog/articulo-de-divulgacion-un-ambito-un-panel-y-nueve-menceyatos-por-jesus-duque-arimany/>

Epdata. (2022, 18 de noviembre). *Población: inmigrantes, emigrantes y otros datos sobre los habitantes de cada comunidad autónoma*. <https://www.epdata.es/datos/poblacion-inmigrantes-emigrantes-otros-datos-habitantes-cada-comunidad-autonoma/2/canarias/293>

Ivory Press. (s.f.). *Richard Long. Walking and Sleeping*. <https://ivorypress.com/es/?editorial=richard-long-walking-and-sleeping>

Museo de Bellas Artes de Taipei [TFAM]. (2015, 14 de abril). *Chen Shun-Chu: Coral Stone Mountain*. https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?ddlLang=en-us&id=523

Pajares, Gema (2019, 22 de enero). El día que Bill Viola se midió con Miguel Ángel. *La Razón*. <https://www.larazon.es/cultura/el-dia-que-bill-viola-se-midio-con-miguel-angel-JA21563965/>

Ryall, Julian (2024, 6 de marzo). Japan's Kyoto to ban visitors from geisha district area after surge in 'out-of-control' incidents. *South China Morning Post*. <https://www.scmp.com/week-asia/lifestyle-culture/article/3254268/japans-kyoto-ban-visitors-geisha-district-after-surge-out-control-incident>

Vega, Guillermo (2023, 7 de mayo). La ley que impide vivir en pisos turísticos tensiona el sur de Canarias. *El País*. <https://elpais.com/economia/2023-05-07/la-ley-que-impide-vivir-en-pisos-turisticos-tensiona-el-sur-de-canarias-es-una-expropiacion-encubierta.html>

Películas:

Razzak, Omar Al Abdul (Director). (2023). *Matar cangrejos* [Película]. Toumalet Films, IJswater Films, ICAA, Radio Televisión Canaria.

Weerasethakul, Apichatpong (Director). (2021). *Memoria* [Película]. Coproducida por Kick the Machine Films, Burning Blue, PIANO, Illuminations Films, Anna Sanders Films.

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

fig. 1. Página 9. Carpeta-álbum familiar.

fig. 2. Página 10. Fotografía del archivo familiar.

fig. 3. Página 10. Mujeres posando con calados tradicionales en Chirche, Guía de Isora, Tenerife, 1905. Fotografía del archivo familiar.

fig. 4. Página 14. Fotograma de la película *Matar Cangrejos*, dirigida por Omar A. A. Razzak.

fig. 5. Página 16. Fotograma de la película *Memoria*, dirigida por Apichatpong Weerasethakul.

fig. 5. Página 18. Bill Viola, *Nantes Triptych*, 1992. Fotografía.

fig. 6. Página 18. Bill Viola, *Nantes Triptych*, 1992. Fotograma del segundo vídeo del tríptico.

fig. 7 y 8. Página 19. Chen Shun-chu, *Family Black Boxes*, 1992.

fig. 8 y 9. Página 20. Richard Long, *Walking and Sleeping*, 2003.

fig. 10. Página 21. Jenny Holzer, *Living*, 1998

fig. 11. Página 23. Cianotipia. Fase de experimentación técnica.

fig. 12. Página 23. Serigrafía a dos tintas. Fase de experimentación técnica.

fig. 13. Página 24. Maqueta Nº1. Detalle de costura de nervios de hoja de platanera.

fig. 14. Página 24. Maqueta Nº1. Detalle de la cubierta de tela arpillera.

fig. 15 y 16. Página 25. Fotografía del álbum familiar ;aspecto de la fotografía manipulada, correspondiente a uno de los pliegos del libro. Colocadas juntas a modo de comparativa.

fig. 17. Página 26. Detalle de impresión del papel vegetal previo a la corrección de la maquetación. Se aprecia cómo los textos se solapan.

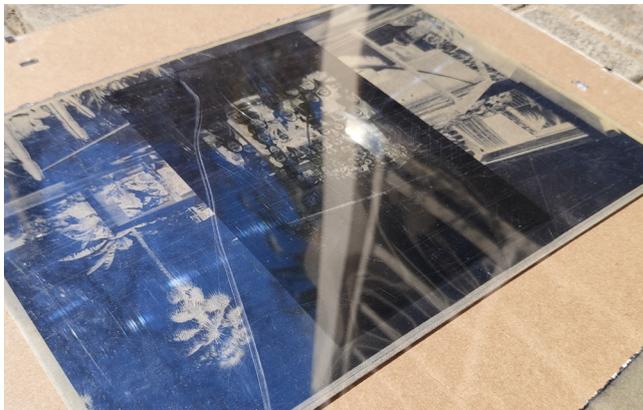
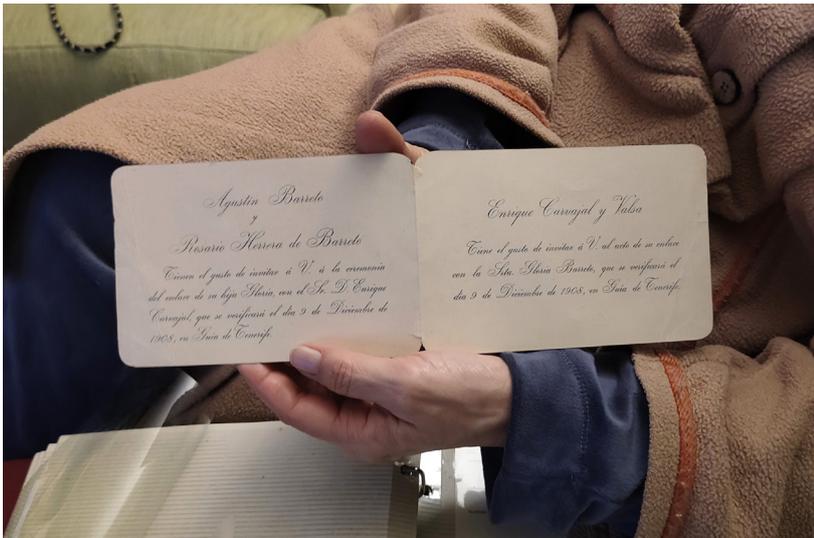
fig. 18. Página 26. Fotografía del proceso de cosido.

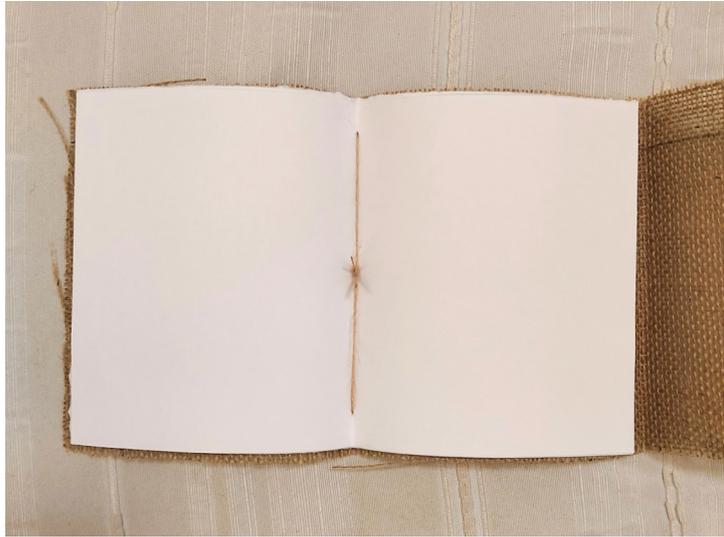
fig. 19. Página 26. Fotografía del proceso de encolado.

fig. 20, 21, 22, 23 y 24. Página 27. Fotografías del primer ejemplar de la edición de *Ach Guañac*.

9. ANEXOS

9.1. FOTOGRAFÍAS DEL PROCESO







9.2. FOTOGRAFÍAS DE LA OBRA





ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los
Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.				
ODS 2. Hambre cero.				
ODS 3. Salud y bienestar.				
ODS 4. Educación de calidad.				
ODS 5. Igualdad de género.				
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.				
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.				
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.				
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.				
ODS 10. Reducción de las desigualdades.				
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.				
ODS 12. Producción y consumo responsables.				
ODS 13. Acción por el clima.				
ODS 14. Vida submarina.				
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.				
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.				
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.				

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.



**Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster:
Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.**