

**VIDEODANZA-DOCUMENTAL COMO ESTRATEGIA DE
REGENERACIÓ DE MEMORIA COLECTIVA EN RELACIÓ
AL LUGAR**

**Tipología 4. Producci3n artística inédita:
VIEJA ERA DE HORCAJO. LUGAR DE MEMORIA Y DANZA**



Autor:

CARLOS ALBERTO

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

Tutora:

DRA. GEMA HOYAS FRONTERA



AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer a mi tutora del Trabajo Fin de Máster **Gema Hoyas Frontera** su dedicación y esmero en el seguimiento de mis progresos. En todo momento me he sentido muy reforzado y motivado, incluso cuando las circunstancias eran difíciles o imprevisibles. También quiero mencionar al profesor Pepe Romero, quien me ha regalado experiencias novedosas e inigualables para mí.

Gracias a mi familia por su cariño, apoyo y esfuerzo en su afán de ofrecerme todos los recursos necesarios para llegar hasta aquí. A mi pareja Oksana y a todo el gran equipo que acudió a ayudarme con este laborioso trabajo (Álvaro, Laura, Blanco, Bea, Murillo, Óscar, Lara, Juanlu, Danielle, Alberto, María y Javi) sin los que no habría sido capaz de alcanzar mis objetivos. También a mis queridos amigos del Máster, quienes han permitido que este haya sido un año inolvidable para mí.

Por último a los amigos de Horcajo, por ayudarme a regenerar esa grandísima amistad que parecía quedarse estancada en el pasado. Espero que continuemos así muchos años más.

Gracias a todos.

RESUMEN

Investigamos cómo la videodanza, por sus aspectos formales y sus cualidades específicas, sirve de estrategia y ofrece las herramientas necesarias para el abordaje de proyectos de recuperación de la memoria colectiva y de identidad cultural. Previamente tomamos como principales referentes teóricos a Reinaldo Laddaga y Michael de Certeau, para tener como punto de partida la distinción conceptual de los términos <<táctica>> y <<estrategia>>, y entender cómo la videodanza puede organizarse en la consecución de estos objetivos particulares. Hacemos revisión de casos concretos en los que a través de la danza y la videodanza se ha logrado mantener o recuperar la memoria colectiva en torno a un lugar o acontecimiento.

El desarrollo del marco teórico sirve de contexto de nuestra propia producción artística: la videodanza – documental *VIEJA ERA DE HORCAJO. Lugar de Memoria y Danza*. El marco busca justificar las tácticas empleadas: la revisión histórica, la investigación etnográfica, un análisis del lugar, una intervención dancística site-specific, la identificación de memoria colectiva en base a la entrevista como recurso documental y el apoyo en fuertes referentes artísticos.

Horcajo es una pequeña alquería de las Hurdes (Extremadura), donde el éxodo rural y el envejecimiento de la población han provocado que algunos lugares de interés patrimonial, así como las manifestaciones culturales que allí se desarrollaban, entren en declive. Uno de estos espacios es la era, donde pretendemos recuperar y regenerar su memoria a través de la intervención artística.

Videodanza – Horcajo – Memoria colectiva – Estrategia – Site-specific

ABSTRACT

We investigate how videodance provides all necessary tools and specific qualities works as a strategy to develop projects of collective memory recovery and cultural identity. Previously, we take Reinaldo Laddaga and Michael de Certeau as the main theoretical references to make a conceptual distinction between the words <<tactic>> and <<strategy>>, and understand how videodance can be organized in achieving these particular aims. We review specific cases where the collective memory about a place or event has been recovered through dance or videodance.

The development of the theoretical framework provides context of our own artistic production: the documentary film - videodance VIEJA ERA DE HORCAJO. Lugar de Memoria y Danza. The frame is trying to justify the used tactics: historical review, ethnographic research, an analysis of the place, site-specific dance intervention, identifying collective memory based on the interview as documentary resource and important artistic references support.

Horcajo is a small village of Las Hurdes (Extremadura), where the rural flights and the population ageing have provoked that some places of heritage interest, as well as the cultural events that were developing there, are gradually declining. One of these spaces is the threshing floor, where we try to recover and regenerate its memory through the artistic intervention.

Videodance – Horcajo – Collective Memory – Strategy – Site-specific

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	9
2. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA	12
2.1 LAS HURDES.....	12
2.1.1. ANTECEDENTES Y REVISIÓN HISTÓRICA DEL LUGAR.....	12
2.1.2. SITUACIÓN ACTUAL.....	16
2.1.3 HORCAJO. CALMA APARENTE Y REALIDADES	17
2.2 LA MEMORIA COLECTIVA	19
2.2.1 ANÁLISIS CONCEPTUAL	20
2.2.2. USOS DEL PASADO Y CONFLICTOS DE LA MEMORIA COLECTIVA	24
2.2.3. RESOLUCIÓN DE CONFLICTOS EN RELACIÓN AL LUGAR: ELECCIÓN DE LA HERRAMIENTA DE ANÁLISIS.....	25
2. 3. LA VIDEODANZA: UN VEHÍCULO ESTRATÉGICO	28
2.3.1 ESTRATEGIAS Y TÁCTICAS.....	28
2.3.2 VIDEODANZA COMO ESTRATEGIA. APROVECHAMIENTO DE SUS ASPECTOS FORMALES.....	31
2.3.3 PRODUCCIÓN DE VIDEODANZAS DESDE LA ESTRATEGIA COLABORATIVA: PROPUESTA DE INTEGRACIÓN EN “ECOLOGÍAS SOCIALES”	42
3. PROCESO CREATIVO	46
3.1 ENTREVISTAS Y ANÁLISIS DEL LUGAR COMO PARTE DEL PROCESO	47
3.1.1. PLANIFICACIÓN DE LAS ENTREVISTAS.....	47
3.1.2. PROCESO DE REALIZACIÓN DE LAS ENTREVISTAS:.....	48
3.2. ANÁLISIS DEL LUGAR	51
3.2.1 LA ERA, COMO <i>MEDIO FÍSICO</i> : MANIFESTACIÓN DE ABANDONO.....	51
3.2.2 LA ERA Y <i>LAS ACTIVIDADES DE LA GENTE</i> : TRILLAR Y CARNAVAL	54
3.2.3 LA ERA Y SU <i>SIGNIFICADO</i> : ENCLAVE DE SOSTENIBILIDAD Y CONCLUSIONES	57
3.3. NUEVO PARADIGMA TRAS LAS ENTREVISTAS.....	60
3.4. INTERVENCIÓN EN EL CARNAVAL HURDANO	61
3.4.1. ENCARNACIÓN DE <i>LOH ARAÓRIH DEL ROZU</i> Y <i>LA CRICONA</i>	63
3.5 PRE-PRODUCCIÓN DE LA VIDEODANZA: STORY BOARD, GUION Y SECUENCIAS COREOGRÁFICAS	69
3.5.1 DOCUMENTACIÓN NECESARIA PARA LA PRE-PRODUCCIÓN	70
3.6 PRODUCCIÓN Y RODAJE DE LA VIDEODANZA	73
3.7 POSPRODUCCIÓN DE LA VIDEODANZA - DOCUMENTAL	80
3.8 FICHA TÉCNICA	82

4. CONCLUSIONES	86
5. BIBLIOGRAFÍA	91
6. ANEXOS	95

1. INTRODUCCIÓN

Esta es la memoria de un trabajo fin de máster tipología 4, es decir, este está formado por un marco teórico – conceptual y una producción artística de la que hablaremos de su metodología y su proceso creativo. La motivación para desarrollar esta investigación surge por la identificación de problemáticas relacionadas con la sostenibilidad de algunos lugares de una alquería de las Hurdes, al que estamos vivencial y afectivamente vinculados. Reconocidos como problemas de la memoria del lugar, nos proponemos profundizar en los conceptos de memoria colectiva y estrategia. Sobre la memoria colectiva, estudiamos su dependencia a los diferentes grupos sociales, los usos y abusos de ella así como la diferenciación entre memorias dominantes y memorias dominadas. Presentamos su vinculación al lugar mediante el “lugar antropológico” de Marc Augé, la noción simbólica de Pierre Nora sobre sus “lugares de la memoria” y nos proponemos identificar una estrategia práctica para reconocer el significado del lugar para aquellos que lo practicaron.

Así mismo, y para encarar de forma práctica qué estrategias y medios tácticos puede ofrecer la videodanza, hacemos investigación de sus aspectos formales, puesto que descubrimos en este género posibilidades de enfocar una producción óptima a resolver conflictos. Entre sus principales herramientas, destacamos el uso del cuerpo y el lenguaje videográfico para conservar las *huellas* de la intervención. Por otro lado, tras reconocer que el contexto puede ser cambiante, nos planteamos que la videodanza se circunscriba bajo una metodología de improvisación y abierta a la colaboración con perspectivas de futuro, como propone Reinaldo Laddaga mediante las *ecologías sociales* como estrategia. De esta manera, nos planteamos la siguiente **hipótesis**:

¿Es la videodanza un posible vehículo estratégico efectivo para proyectos de recuperación y regeneración de memoria colectiva?

Así mismo, y con el fin de demostrar aquello que nos preguntamos, nos proponemos los siguientes **objetivos** diferenciados por dos niveles de concreción:

Generales:

- Hacer distinciones entre la táctica y la estrategia para evitar confusiones conceptuales.
- Definir nuestro género artístico, la videodanza, como una posible estrategia de recuperación de memoria colectiva de la gente vinculada a un lugar.
- Reconocer herramientas a través de las cuales identificar de forma explícita las problemáticas del lugar.
- Diferenciar características de la videodanza que refuerzan al género como posible estrategia de referencia dentro de *ecologías sociales*.

Específicos, (relacionados con la propuesta artística):

- Investigar acerca de la memoria colectiva de los vecinos de Horcajo en relación a las actividades que realizasen antaño en la era.
- Recuperar y regenerar la memoria del lugar.
- Proponer la investigación etnográfica como precedente.
- Documentarlo y expresarlo mediante la realización de un proyecto audiovisual (videodanza - documental).
- Dirigir de forma efectiva la acción de los intérpretes por medio de un trabajo corporal *site-specific*.
- Apoyar iniciativas y acciones ejemplares de recuperación del espacio motivadas por personas que sigan nuestra línea de trabajo.

Para alcanzar los objetivos, nos planteamos la siguiente metodología:

1. Hacemos revisión histórica del lugar a través de la consulta bibliográfica y hacemos reconocimiento in situ del espacio.
2. Reconocemos las problemáticas sobre la memoria colectiva a través de la entrevista a vecinos de Horcajo.
3. Desarrollamos un análisis formal de la videodanza para reconocerla como estrategia de recuperación de memoria colectiva y reconocemos referentes artísticos.
4. Planteamos el **análisis del lugar** como hiciera Miguel Aguiló y puso en práctica Maica Ontiñano en su proyecto de videodanza *Porque la Perdí*¹. Intentamos reconocer cómo el apoyo a la recuperación del espacio refuerza la regeneración de memoria.
5. Realizamos la preproducción, producción y posproducción de la videodanza.
6. Procedemos a desarrollar un proceso creativo abierto a participar en dinámicas de colaboración; que nos acerquen a las estrategias enunciadas por Reinaldo Laddaga.
7. Presentación de la memoria del Trabajo Final de Máster, donde integramos y situamos la producción artística en relación al marco teórico-práctico.
8. Hacemos síntesis de unas conclusiones y unas líneas de investigación futuras.

URL de la producción artística:

<https://www.youtube.com/watch?v=Bn7lsXBvxbM&feature=youtu.be>

¹ ONTIÑANO, M., *Cuerpo en acción, imagen en movimiento y naturaleza en el arte de EE UU y Europa durante los años 60-70, con carácter site-specific*. Estudio referencial, análisis y proyecto personal, Tesis doctoral, UPV, Valencia, 2009, p. 192

2. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA

La presente investigación surge de la identificación de una serie de problemáticas en relación a un lugar en las Hurdes. Para concretar en qué consisten, echamos una mirada al pasado para conocer los orígenes de la situación actual.

2.1 LAS HURDES

2.1.1. ANTECEDENTES Y REVISIÓN HISTÓRICA DEL LUGAR

Las Hurdes han sido un espejo en el que se ha mirado España preguntándose sobre su propia identidad².

Mauricio Catani

Nuestro punto de partida es uno de los enclaves ya de por sí más grandes y enigmáticos de España, Las Hurdes, *boina de Extremadura*³. Desde hace décadas, incluso siglos, debido al efecto de testimonios de diferentes personalidades e intelectuales de la esfera pública en relación al territorio y la vida de los habitantes de Las Hurdes; la comarca se vio seriamente perjudicada por la que acabaría denominándose <<Leyenda Negra>>, *la pintura negra, horripilante y nefanda [que] trazó una visión apocalíptica del mundo hurdano*.⁴

Cronológicamente, incorporamos los acontecimientos más importantes ya adentrados en el siglo XVII.

² CATANI, M., Historia y antropología de la comarca de Las Hurdes, *Narria, estudios de artes y costumbres populares*, Facultad de Filosofía y Letras, Un. Autónoma de Madrid, nº 67- 68, 1994, p. 3

³ Bautizada así por Dr. J. B. Bide en *Las Hurdes y las Batuecas* (1892). Consultado en RENDO, D., *Las Hurdes. Estudio Geneseológico*. Editora Regional de Extremadura, 1995 , p. 17

⁴ BARROSO, F., “Guía curiosa y ecológica de las Hurdes”, Acción Divulgativa S. L, 1991, p. 7

Como menciona el etnógrafo Mauricio Catani en su artículo *Historia y antropología de la comarca de Las Hurdes*, la obra escrita por Lope de Vega *Las Batuecas del Duque de Alba* (1638) describe a los hurdanos y a los pobladores de las Batuecas⁵ como:

«Hombres salvajes», congregados en una sociedad semejante a la de los amerindios, pero por ello mismo auténticamente españoles, (...). Nace así la imagen de un pueblo que, incomunicado pero por ello incontaminado, desconocía la fe católica y la existencia de la realeza a pesar de descender de los godos que habían huido ante la invasión árabe. (...). Las autoridades eclesiásticas y civiles (...), anteponiéndose a la realidad concreta de la comarca, [condicionaron] las intervenciones de las autoridades hasta nuestros días.⁶

El historiador Thomas Borrow fue uno de los primeros en popularizar el interés por explorar estas tierras misteriosas de mala fama a partir del año 1850. Se adentra en las Hurdes para verificar la existencia de una tierra donde muchos exploradores han desaparecido sin dejar rastro. El lugar es descrito como “infernical y misterioso”⁷ y también este asegura que “en ciertos sitios hay lagunas habitadas por monstruos”⁸.

Vicente Barrantes, literato extremeño que viajó entre 1880 y 1891 por las Hurdes, describe el estado harapiento y andrajoso, así como la mirada furtiva y desconfiada de los hurdanos en su libro *Las Jurdes y sus Leyendas*. A pesar de ello, critica especialmente a Pascual Madoz (1806 – 1870), político y escritor del *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*, por el tratamiento exagerado de cómo es la vida de los hurdanos por entonces.

En 1909 Maurice Legendre publica su tesis doctoral *Las Jurdes, étude de géographie humaine*, considerado trabajo cumbre y referencial de los estudios antropológicos. Pero, también ha recibido críticas como la de Josefina Gómez Mendoza, que define a Legendre como *aquel que queriendo desmontar la leyenda de las Hurdes, contribuyó a hacerla más negra, o dicho con más exactitud, desmontó muchas leyendas literarias, pero elaboró toda una “leyenda geográfica”, la de un país de naturaleza tan hostil que sus heroicos habitantes*

⁵ En la obra no se hace distinción territorial. En CATANI, M., 1994, *Historia y antropología de la comarca de Las Hurdes, NARRIA, estudios de artes y costumbres populares*, Facultad de Filosofía y Letras, Un. Autónoma de Madrid, n° 67- 68, p. 7

⁶ Íbidem. p.6

⁷ Jiménez, I., *El paraíso maldito. Un viaje al rincón más enigmático de nuestra geografía*, 1999, EDAF, Madrid, 2003, p. 36

⁸ Según Op. Cit. BARROSO, F., p. 7

constituían realmente un anacronismo geográfico, casi una inverosimilitud⁹. A partir de entonces, se atrae la mirada de historiadores, antropólogos e investigadores en busca de la morbosidad que despierta el lugar según sus definiciones.

En 1922 Alfonso XII visita las Hurdes. *Se crea el <<Real Patronato de las Hurdes>>*¹⁰ [en el cual] *se derrocha más paternalismo que auténtica justicia distributiva*.¹¹ También en 1922 Miguel de Unamuno visita a las Hurdes motivado por los estudios y afirmaciones de Legendre. Publica su obra *Visiones y andanzas españolas* donde de nuevo se habla de la gran impresión que le causa.

Las Jurdes, étude de géographie humaine, será la obra que invite a Luis Buñuel en 1932 a visitar Las Hurdes, atraído por su fuerte dramatismo. Su impresión le lleva a rodar una de sus obras más relevantes y discutidas: *Las Hurdes, Tierra sin Pan*¹². En esta pieza, Buñuel pretende poner de manifiesto una situación alarmante en torno al retraso en las comunicaciones, la prácticamente inexistente educación, la pésima calidad del agua, la escasez de alimentos y la proliferación de enfermedades como el bocio. Todo esto, a través de un film que rompía con los límites del documental, aproximándose a la ficción y la denuncia social. Y es ficción y no documental pese a que mantenga su apariencia a través de la fotografía y la profundidad de campo.

En España, un país europeo, había una región donde se seguía viviendo como en un país tercermundista. Aunque Buñuel poco a poco se había ido alejando del movimiento surrealista acercándose más a propuestas sociales y el comunismo, tenía en sus manos una realidad concreta que le permitía usar la imaginación; de modo que a través del trucaje en un film aparentemente documental, pretendía decir el máximo de verdad. De hecho, según este, la realidad solo se podía alcanzar a través de la ficción. Por ejemplo, en *Tierra sin Pan*, un narrador omnisciente nos cuenta que la mordedura de una víbora extrañamente mata a un individuo. Sin embargo, nos muestra su mordedura en el brazo de un hurdano. Este no alcanza la muerte por el envenenamiento, sino por una infección al intentar curársela. Posteriormente, fue demostrado que no era un suceso real, por lo que fue duramente criticado. A pesar de

⁹ GÓMEZ MENDOZA, Josefina, *Tierra sin pan. Las Hurdes de Mauricio Legendre a Buñuel*, 25 de febrero 2014, consultado a 10 de junio 2016. Disponible en <http://josefinagomezmandoza.com>.

¹⁰ “La primera acción emprendida por este Real Patronato de Las Hurdes fue la construcción de tres establecimientos denominados Factorías, instituciones benéficas en cuyos edificios se albergaban a médicos, maestros, estafetas de correos y Guardia Civil”. *J. Domínguez, P., Real Patronato de las Hurdes (1922-1931): Una institución de beneficencia al servicio de las Hurdes*.

¹¹ Op. Cit. BARROSO, p 15

¹² Este film es uno de los referentes históricos y artísticos del presente proyecto.

ello, Luis Buñuel no inventa datos negativos: en las Hurdes existía el bocio, la falta de pan, se comía poca carne, las tierras eran angostas, había malas comunicaciones... y muchos otros problemas eran reales. Por ello, su “documental” sirvió para hacer una fuerte denuncia social de la pobreza de Las Hurdes y un mensaje directo a España. Evidenció el retraso que sufría el país durante aquella época, por lo que fue censurada en numerosas ocasiones.



Fig. 1 Frame de Las Hurdes. Tierra sin pan. Luis Buñuel, 1932

Entre los años 60 y 70, Víctor Chamorro remarca de nuevo la situación del problema y denuncia cómo la política no ha sabido resolver la precariedad y pobreza en décadas, en su libro *Las Hurdes: clamor de piedras*.

Por fin a partir de 1976, se instala poco a poco en el progreso con un nuevo plan de desarrollo de la región propuesto por Fraga Iribarne.

Se crea AS HURDES en diciembre de 1984; una asociación con mucha actitud reivindicativo – social y alejada de la política. Esta, organiza el II Congreso de Hurdanófilos.

Por último, destacar que en 1992 la filmoteca nacional descubre los trucajes que se hicieran durante el rodaje de Tierra sin Pan de Luis Buñuel.

2.1.2. SITUACIÓN ACTUAL

Sus “amantes” y sabios conocedores del lugar (las Hurdes) hacían valoración del estado actual de su entramado cultural; donde nos llamaron la atención las siguientes afirmaciones. En primer lugar tenemos a Juan Pedro Domínguez, director del Centro de Documentación histórica de las Hurdes, que afirma que allí existe *una forma de vida que se transmite socialmente se da en el tiempo y se aprende, convirtiéndose en una herencia de gran sentido simbólico, que ha posibilitado que esta comarca mantenga vivas hoy en día muchas de sus propias manifestaciones*¹³.

Esto lo confirman los estudios y publicaciones del célebre personaje, etnógrafo, periodista y profesor gran difusor de la cultura hurdana, D. Félix Barroso Gutiérrez que habla sobre el caso del Carnaval Hurdano y sus manifestaciones tan bien conservadas desde sus raíces.

En lo que concierne al folklore, parece que al fin comienza a valorarse la riqueza antropológica de las danzas y cancionero de las Hurdes. Hasta hace muy poco, el común de las gentes que se guiaban por las cuatro tonterías dichas en ciertos libros (...), pensaban, al igual que afirmó el maquiavélico Dr. Argeni, <<que en las Hurdes no existían leyendas ni canciones típicas>>¹⁴.

Sin embargo, siempre tan comprometido con la evolución y dinámica de la comarca, era y sigue siendo crítico con las malas prácticas de desarrollo. En el III Congreso de Hurdanófilos (2006) exponía:

Preocupa (...) la progresiva destrucción del entramado cultural hurdano. En este sentido, se cree necesaria la adopción de medidas encaminadas a conservar y potenciar su riqueza cultural: recuperar la arquitectura tradicional y proteger ciertos núcleos poblacionales aún bien conservados, expropiar las ruinas del convento de los ángeles, salvaguardar el patrimonio arqueológico y etnográfico¹⁵.

¹³ DOMÍNGUEZ, J., Las Hurdes. Un enfoque cultural, CONGRESO DE HURDANOS Y HURDANÓFILOS, III, ADIC- HURDES, Caminomorisco, Cáceres, diciembre, 14-16, 2006, p. 51

¹⁴ BARROSO, F., en AA.VV, CONGRESO DE HURDANOS Y HURDANÓFILOS, III, diciembre, 14-15, 2006, Caminomorisco, Cáceres, ADIC- HURDES, p. 51

¹⁵ Ibidem, p. 52

Nosotros mismos, dado que hemos caminado mucho por las Hurdes, reconocemos construcciones degradadas y que son de importante valor patrimonial y turístico actualmente. Un caso ejemplar es el Moral, situado a 4,2 Km de Horcajo. Este es un despoblado, una antigua construcción realizada en tradicional arquitectura hurdana, donde los pastores guardaban el ganado. Esto se debía a que las zonas más altas del río Horcajo eran más ricas para el pastoreo. Debido a los grandes y desoladores incendios que devastaron la comarca durante los estíos de 2004 y 2005, y no haberse desarrollado las suficientes medidas de restauración, actualmente se encuentra considerablemente destruido.

Otro espacio o medio físico abandonado es la **era** de la alquería de Horcajo (Pinofranqueado); aquella que atrajo nuestro interés por desarrollar este trabajo.

Por último, resaltamos la valoración de Urbano García, actualmente Director de RTVE Extremadura, en la que aseguraba que:

Se necesitan noticias positivas. Frente a la elaboración de los corresponsales de las Hurdes, la comarca debe engendrar un órgano autónomo de información, teniendo como comunicadores a profesionales del manejo de los datos informativos¹⁶.

Dicha afirmación, entendemos que alude a la necesidad de promoción de la comarca y su entramado cultural desde dentro; evitando que aquel informador ajeno a la vida hurdana tienda a alimentar la Leyenda Negra¹⁷.

2.1.3 HORCAJO. CALMA APARENTE Y REALIDADES

Horcajo es una pequeña alquería de Pinofranqueado (Las Hurdes) de actualmente 67 habitantes. Según aseguran sus vecinos, es reconocida por sus construcciones más puramente hurdanas. Tradicionalmente, son de típica planta redonda, de paredes blancas o marrones oscuras debido a que sus paredes son construidas por la pizarra del entorno colindante y el barro. Sin embargo, durante unos años se fueron tiñendo de color pues se dejaba de respetar la estética y el paisaje tradicional de la comarca.

¹⁶ U.GARCÍA, "Se necesitan noticias positivas", CONGRESO DE HURDANOS Y HURDANÓFILOS, III, ADIC-HURDES, Caminomorisco, Cáceres, diciembre, 14-16, 2006, p. 42

¹⁷ En 1992 ya "Aparece el material sobrante, descartado por el cineasta por no ser lo suficientemente patético. Se derriba así uno de los mitos constitutivos de la Leyenda Negra. Demasiado tarde". En Epílogo, CONGRESO DE HURDANOS Y HURDANÓFILOS, III, ADIC- HURDES, Caminomorisco, Cáceres, diciembre, 14-16, 2006, p. 187

Exceptuando la entrada a la alquería tras atravesar el puente, las calles son cortas y estrechas, extendiéndose desde el río Horcajo y un collage de huertos donde cultiva y trabaja la tierra el hurdano, hasta zonas relativamente altas de la ladera de la montaña; donde tiene su casa, su almacén o su establo. Sin embargo, los horcajeses que trabajan en sus huertos, viven más cerca de los márgenes del río. Por ejemplo, el vecino Avelino tiene su casa poco más arriba del puente; o Emiliana, que a pesar de tener el corral con sus cabras en una cuesta muy angosta del pueblo, se hospeda en una casa junto a una de sus pequeñas parcelas de tierra.



Fig. 2. Fotografía de la vecina Emiliana subiendo hasta su corral. Diciembre de 2015

Desde principios del siglo XX hasta principio de la década de los 80, fue centro social y económico de otras poblaciones de las Hurdes Bajas como La Muela, Robledo, Erías o Aldehuela. A diferencia de estas, Horcajo tenía iglesia, cementerio, una pequeña escuela y un consultorio médico; así como llegó a poseer cuatro bares (algo sustancioso teniendo en cuenta que en 1981 eran 144 los habitantes registrados). Por ello, acogía muchos de los acontecimientos sociales de la zona.

Sin embargo, bajo estas mismas afirmaciones, debido a la restauración y la ampliación de comunicaciones viales, la creación de capillas y cementerios en cada una de las alquerías y la presión que ha ejercido el éxodo rural en toda la comarca (la población disminuye y envejece); Horcajo fue perdiendo paulatinamente peso en la actividad social y cultural. Cabe mencionar, que actualmente no queda ninguno de los bares que llegó a haber, sólo un teleclub en el que extrañamente se han desarrollado algunas actividades puntuales en los últimos años¹⁸.

¹⁸ Esto no significa que algunos de sus vecinos no se involucren en la dinamización del pueblo. Más adelante discutiremos el papel que han tenido en la recuperación de las eras de Horcajo.

Todo esto, se manifiesta en el declive del medio físico donde la actividad social tenía lugar. Así se proyecta en el paisaje y en el estado de algunas de sus construcciones más ilustrativas, como el Moral (antiguo refugio para los pastores y su rebaño) y las eras.

Son estas, la eras de Horcajo, las que sirven de eje referencial del presente proyecto artístico. Allí, además de desarrollarse el trillar de las mieses, tenía lugar el Carnaval Hurdano. En estas fiestas, se hacían representaciones fuertemente enraizadas a la mitología, las creencias y la tradición hurdana. Durante ese día, bebían mucho vino, bailaban la jota hurdana; tocaban las castañuelas, el tamboril y la gaita; recitaban cancioneros y llevaban a cabo los *rejuju*¹⁹ de los *antruejuh*.²⁰

Desde hace 30 años, no se celebran carnavales ni tampoco otras fiestas en el lugar. Tan solo algunos vecinos arrendaron puntualmente el espacio para dar pasto a su ganado. Debido al desuso, se formó suelo y se extendió una frondosa capa de hierba y matorral.

Probablemente, estas manifestaciones²¹ estén presentes en la memoria colectiva, debido al significado que aporta a sus vecinos. A su vez, al contener un alto valor etnográfico, lleva a postular que formen parte del constructo de identidad cultural de los horcajenses.

2.2 LA MEMORIA COLECTIVA

Aquí situamos nuestro punto de partida pues, como ya comentábamos, analizamos la remisión, consecución, recuperación o regeneración de memoria colectiva como objetivo artístico de la videodanza o de una *estrategia* colectiva en la que esta se sitúe (en nuestro caso, en las eras de Horcajo). Acercamos al lector cómo historiadores, antropólogos y filósofos han abordado la conceptualización de memoria colectiva; ligándola frecuentemente a procesos de construcción de identidad cultural y abordando los usos y abusos que se han hecho de ella. En definitiva, procedemos a reconocer la fuente del problema para intentar resolverlo posteriormente.

¹⁹ Acciones ligadas a uno o un grupo de *antruejuh*.

²⁰ Antruejos o personajes mitológicos que la gente caracterizaba.

²¹ Fuentes del lugar nos afirman que se han celebrado bodas tradicionales hurdanas en las eras, donde se distinguen manifestaciones culturales muy singulares como la Alborá.

2.2.1 ANÁLISIS CONCEPTUAL

La memoria colectiva es un término definido por el sociólogo francés Maurice Halbwachs (1877-1945) de la escuela durkheimiana, en la pasada década de los cuarenta. Para este, la memoria colectiva es el proceso de reconstrucción del pasado vivido o experimentado por un determinado grupo o sociedad. Es distinta de la “historia”, pues da cuenta de las transformaciones de la sociedad bajo un carácter meramente informativo, con el fin único de *tender un puente entre el pasado y el presente*²². No tiene un objetivo comunicativo como la memoria colectiva, a través de la cual los grupos logran cumplir las necesidades de construir permanentemente sus recuerdos. Como afirma Halbwachs, *lo hacen a través de sus conversaciones, contactos, usos y costumbres*²³. Es decir, es dependiente de las relaciones de la gente y a los lugares donde han desarrollado la vida. Por tanto, la memoria colectiva asegura que el grupo siga siendo el mismo y que conserve su identidad, dentro de un medio en constante movimiento.

Por otra parte, Halbwachs también afirma que la memoria colectiva está constituida por un marco temporal y un marco espacial.

El **marco temporal** es el conjunto de fechas de nacimientos, fallecimientos, fiestas, acontecimientos socialmente más significativos que sirven de punto de referencia para encontrar los “recuerdos” (*reconstrucción del pasado con la ayuda de datos prestados del presente*²⁴); como si el tiempo fuese un lugar donde encontrarlos. Funciona como contenedor de memoria como si esta se tratara de un objeto.

Por otro lado, el **marco espacial** es tratado como el emplazamiento, la construcción, el objeto físico que remite a un *recuerdo* de la vida social que tuvo allí lugar. Así, su destrucción o ausencia impide la reconstrucción de memoria. Aunque, el hecho de que no esté tampoco supone su total eliminación, puesto que el propio emplazamiento alude al “aquí estuvo”. El recuerdo es dependiente de lo físico. Como decía Halbwachs, *sólo el espacio es tan estable que puede durar sin envejecer ninguna de sus partes*.²⁵

Sin embargo, la forma de reconocer la memoria colectiva de un grupo social para Halbwachs, es definir lo que es únicamente común a este, trazando unos límites claros de permanencia y

²² AGUILAR, M. A., Selección y traducción de Fragmentos de la memoria colectiva de Maurice Halbwachs, Athenea Digital, n. 2, 2002, p. 8

²³ Íbidem p. 2

²⁴ Íbidem p.8

²⁵ Íbidem p.3

de identidad sociocultural; enfatizando en las acciones de proteger, delimitar y aislar la memoria. Por tanto, asume la problemática de la conciliación de memorias colectivas entre grupos; cuando es necesario el establecimiento de una memoria común (por ejemplo, la del Estado). Holbwachs no logra reconocer su conceptualización como una fórmula impositiva y delimitadora de memorias colectivas, pues así se asume la anulación parcial de cada grupo. Por ello, su forma de describir la memoria colectiva es objeto de crítica. Aunque, eso no impide que sus extensas investigaciones sirvan de referencia a innumerables antropólogos, historiadores, etnólogos y filósofos. Por ese motivo, recurrimos a consultar estos autores más actuales. Ahondamos más en este concepto para generar nuestra propia noción de memoria colectiva.

Empezamos por el filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur (1913 – 2005). Ricoeur, se cuestiona la primacía de la memoria individual sobre la colectiva. Procedemos a parafrasear las asunciones que atribuye a la primera: la memoria individual es por sí sola *un criterio de la identidad personal*, [que sirve de] *vínculo original de conciencia con el pasado* y [que otorga] *la sensación de orientarse a lo largo del tiempo, del pasado al futuro*²⁶. Por otro lado, no puede negar que en un cambio de escala hacia el colectivo se cumplan estos tres factores. Pues, reconoce y defiende que *la memoria colectiva de un grupo cumple las mismas funciones de conservación, de organización y de rememoración o de evocación que las atribuidas a la memoria individual*²⁷. De esta afirmación hay que destacar la función de conservación, es decir, tener presente lo pasado y darle continuidad. Destacamos así, paralelismos a las teorías de Holbwachs; a continuación descritas por Miguel Ángel Aguilar:

La búsqueda de memoria deviene en el fondo [de] la búsqueda de estrategias que permiten a una sociedad o un grupo tener conocimiento de sí mismo, de manera que se logre una solución de continuidad e identidad frente al tiempo y el pasado²⁸.

Además, añade que la memoria no es tan solo dependiente del pasado ni es una mera contenedora de sucesos, sino que es vulnerable a cómo los grupos sociales interpretan y redefinen la versión de los hechos. Aguilar resume de nuevo esta forma de entender la memoria, diferenciándola del acontecimiento real del pasado.

²⁶ RICOEUR, P., La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido, Universidad Autónoma de Madrid, Arrecife. España, 1999, p.3

²⁷ Íbidem, p. 3.

²⁸ Op. Cit. AGUILAR, M. A. p. 2

La memoria histórica es una y se cierra sobre los límites que un proceso de decantación le ha impuesto; la memoria colectiva es múltiple y se transforma a medida que es actualizada por los grupos que participan de ella: el pasado nunca es el mismo²⁹.

Relacionamos la definición anterior con la de Pierre Nora³⁰. Nora, distingue los siguientes rasgos de la memoria (tanto individual como colectiva):

- 1) la memoria es radicalmente diferente que la historia. Para Nora, la historia nace y depende de la memoria;
- 2) se inscribe y depende del presente. Para ello, el ser humano *se hace de objetos, hombres o lugares que pertenecen a la herencia del colectivo*³¹
- 3) y conserva un componente subjetivo, debido a la constante reconfiguración del grupo. Como afirma:

La memoria, por naturaleza, es afectiva, emotiva, abierta a todas las transformaciones, inconsciente de sus sucesivas transformaciones, vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos períodos y de bruscos despertares. La memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual. (...) Depende en gran parte de lo mágico y solo acepta las confirmaciones que le convienen.³²

A este proceso de transformaciones también le da explicación Paul Ricoeur. Las atribuye a dos facultades completamente distintas pero que operan igualmente sobre lo ausente: la memoria y la *imaginación*. La imaginación niega cualquier señal y se dirige hacia lo fantástico y lo increíble. En consecuencia, la representación mental de lo ausente da lugar al *fenómeno de la reinterpretación, tanto en el plano moral como en el del mero relato, como un caso más del efecto retroactivo de la intencionalidad del futuro sobre la interpretación del pasado*.³³

Por último y volviendo con más concreción a la memoria colectiva y su dependencia temporal al presente, destacamos las aportaciones de Lorena Rodríguez, investigadora en Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires.

Los recuerdos no son conservados en la memoria de un grupo sino que se reconstruyen a partir de los imperativos del presente (...). La memoria no es la mera conservación de recuerdos

²⁹ Íbidem p. 1

³⁰ Doctor en historia, en letras y en filosofía; fundador de la revista de *Le Débat* y fue director de *Les Lieux de Mémoire*.

³¹ CORRADINI, L., "No hay que confundir memoria con historia", dijo Pierre Nora, LA NACIÓN, 15 de marzo de 2006. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/788817-no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora> [Consultado en a 30 de junio de 2016]

³² íbidem CORRADINI, L.

³³ Op. Cit. RICOEUR, P., p. 13

(...) sino una compleja construcción dinámica, procesual y no azarosa, en la que tanto recuerdos individuales como colectivos, experiencias pasadas y situaciones presentes se intrincan inexorablemente.³⁴

En definitiva, sugiere la existencia de “complejos procesos de atribución de sentido” por parte de los grupos desde el presente, y que *conllevar a procesos de construcción identitaria y etnogénesis*³⁵. De lo que, de hecho, deducimos que hay tantas memorias colectivas como grupos sociales (Holbwachs, 1940, Ontañón, 2006 y Pollak, 2006).

Sin embargo, a la memoria colectiva no se le puede atribuir que dependa exclusivamente de la mera manipulación de la sociedad en cuanto a re-interpretaciones del pasado; pues la memoria no es solo *evocación*. Es innegable que lo actual procede de una serie de relaciones causa – efecto con motivo de una fuente de origen. Inevitablemente, existen *huellas* más o menos reconocibles en torno a las que situar la memoria colectiva de unos y otros. Son aquellos rastros con los que la historia intenta reconstruirse desde la objetividad (aun partiendo esta de la memoria, como asegura Nora). De esta manera, Lorena Rodríguez se cuestiona que la interpretación del pasado sea ilimitada; dado que la *huella* sirve tanto de referencia identificable de lo acontecido como de factor limitante de las remodelaciones y reinterpretaciones del pasado común.

Una vez descrito el punto de vista de cada uno de estos autores, hacemos un resumen para tener una noción propia de memoria colectiva:

- Al igual que la memoria individual, busca la conservación, organización y rememoración para otorgar identidad y continuidad frente al tiempo
- No es únicamente dependiente del pasado; surge de la mirada retrospectiva del grupo desde el presente
- Implica complejos procesos de atribución de sentido
- Conllevar a procesos de construcción de identidad y etnogénesis
- Hay tantas memorias colectivas como grupos sociales
- Al no ser solo evocación y depender de la existencia de *huellas*, las ilimitadas remodelaciones del pasado común quedan en entredicho.

³⁴ RODRÍGUEZ, L., Reflexiones acerca de la memoria y los usos del pasado a partir del análisis de un caso en el Noroeste argentino, CUADERNOS DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL, n.20 Buenos Aires, 2004, p.151

³⁵ Ibidem p.152

2.2.2. USOS DEL PASADO Y CONFLICTOS DE LA MEMORIA COLECTIVA

Si asumíamos en el capítulo anterior el papel de la memoria en la construcción de identidad colectiva y la etnogénesis, al igual que afirmábamos que existen tantas memorias colectivas como grupos sociales; resulta lógico entender que cada uno de ellos reconozca a partir de sus propias atribuciones de sentido de los acontecimientos históricos, las subjetivas *realidades* del pasado común. Por este motivo, pensamos que la memoria se vuelve un objeto inmaterial de incalculable valor (y de poder) para los intereses de una sociedad o de un colectivo, lo que siempre puede desembocar en consecuencias negativas. Como declaran algunos de los autores de los que hablábamos anteriormente (Ricoeur, 1999; Rodríguez, 2004; Ontañón, 2014), las apropiaciones y la reinterpretaciones subjetivas del pasado pueden utilizarse como (y a través de) poderosas herramientas de construcción de símbolos y causas, donde otros pueden no verse identificados. Incluso dichos símbolos refuerzan la memoria colectiva de otras sociedades y les concede objeto de respuesta. La memoria colectiva es fruto de disputa y conflicto.

Sobre estos usos de la memoria y desde una perspectiva del arte, la política y el activismo; coincide el historiador de arte Dr. Antonio Ontañón. Para Ontañón la memoria colectiva se vuelve *apasionante, compleja y difícil sobre todo porque está muy condicionada por las circunstancias políticas y sociales que definen un momento histórico concreto*.³⁶ Por ejemplo, la transformación de lugares de la ciudad contemporánea es dependiente de ciertas figuras de poder. Según él, tal y como mencionamos a continuación, los “responsables” deben tener en cuenta que pueden ser refugios de memoria colectiva para diferentes grupos.

Si seguimos este discurso lógico, podemos discernir que al haber un grupo (como mínimo) de personas unidas que no se identifican con la memoria de quienes controlan el poder, no hay solo memorias colectivas diferentes, sino que existe la prevalencia de una memoria sobre la otra. En relación a esto, Lorena Rodríguez destaca que *la plasticidad del pasado* [se define] *de acuerdo a las relaciones entre memorias dominantes y memorias dominadas (tanto del presente como del pasado)*. Por su parte Pollak, en su libro *Memoria, Olvido, Silencio* denomina estas memorias *dominadas* como “memorias subterráneas”. Según Pollak, al verse impuestas por las *dominantes* (“oficiales”) de forma prolongada, son provocadas a una respuesta tardía y reforzada:

³⁶ ONTAÑÓN, A., Memoria colectiva, arte y ciudad, Arte, política y activismo: nuevas confluencias, VIENTO SUR, Número 135/Agosto 2014, p. 75

Aunque casi siempre crean que “el tiempo trabaja a su favor” y que “el olvido y el perdón se instalan con el tiempo”, los dominantes frecuentemente son llevados a reconocer, demasiado tarde y con pesar, que el intervalo puede contribuir a reforzar la amargura, el resentimiento y el odio de los dominados, que se expresan entonces con los gritos de la contraviolencia.³⁷

Pero estas no son las únicas memorias con problemas. Un ejemplo es aquello de lo que ya hablábamos: la memoria colectiva de muchos entornos rurales se pierde (*dominada* bajo un concepto de vida desvinculado a trabajar la tierra). En este caso, la política de la memoria no es necesariamente el origen del conflicto; aunque sí podría dar solución a buena parte. Todos los casos son muy diferentes, y si cada una de las memorias colectivas pretenden ser recuperadas o regeneradas, necesitarán de *estrategias* complejas y concretas.

2.2.3. RESOLUCIÓN DE CONFLICTOS EN RELACIÓN AL LUGAR: ELECCIÓN DE LA HERRAMIENTA DE ANÁLISIS

En base al número de memorias colectivas (tantas como grupos sociales hay) y la forma en que estas se pueden manifestar (la arquitectura, las fiestas, la música...) sea como dominantes o dominadas, sean reivindicadas o no desde el arte; podemos afirmar que el número de conflictos entre unas memorias y otras es muy elevado, así como que las dimensiones, los límites y los solapamientos entre unas y otras es difícil de determinar. Es por ello que dejamos de lado su concepto más global para acercarnos al conflicto que más nos interesa; aquel que surge de la memoria colectiva vinculada al lugar. Así, nos planteamos: ¿Qué componentes del lugar están ligados a la memoria, tanto desde su concepción más abstracta como la más empírica, para que en ella surjan conflictos? Procedemos a plantear la cuestión con un ejemplo. Para nosotros, hay personas que conviven en el entorno rural cuya identidad colectiva ven frustrada: la gente se va, se pierden las costumbres, las fiestas y las formas de trabajar el campo. ¿Cómo reside la memoria colectiva en todo esto y por qué flancos puede tornar su declive? Igualmente, ¿cómo puede operar estratégicamente el arte para regenerar aquello que se pierde cuando la memoria colectiva está vinculada al lugar? ¿A cuál de sus posibles vicisitudes podemos o debemos atajar? ¿Existe una herramienta de análisis que nos pueda ofrecer indicadores claros y que esté reforzada conceptualmente?

³⁷ Del texto traducido por Renata Oliveira para usos internos en la UNL, p. 11; del original POLLAK, M., Memoria, olvido, silencio, REVISTA ESTUDIOS HISTÓRICOS. Rio de Janeiro, Vol. 2, Nº 3. 2006, p. 3-15

Para responder, previamente debemos conocer el papel del lugar en relación a la memoria colectiva, algo que ya hemos introducido. Como decíamos, para Holbwachs el objeto físico, los emplazamientos, las construcciones... son los que remiten al *recuerdo* de la vida social que tuvo lugar allí; donde su destrucción impide la reconstrucción de memoria pero que tampoco puede eliminarla completamente, dado que el emplazamiento en sí permite el “aquí estuvo”. Según Holbwachs, el medio físico otorga también el carácter simbólico y su significado para la gente que lo habita o habitaba.

Otros autores hacen la misma reflexión desde una terminología y un desarrollo conceptual cercano pero diferente, pero que en definitiva también describe la dependencia de la conservación del medio físico al *recuerdo*.

Por ejemplo, Marc Augé definía el “lugar antropológico” como

construcción concreta y simbólica del espacio que no podría por sí sola dar cuenta de las vicisitudes y de las contradicciones de la vida social pero a la cual se refieren todos aquellos a quienes ella les asigna un lugar(...). Es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa.³⁸

Distinguimos así que el “lugar” es practicado y vivido, aquel que sin esas experiencias *identificadorias, relacionales e históricas*³⁹, pierde la identidad. Por lo que esta afirmación, puede referirse a nichos de permanencia de memoria colectiva para los grupos sociales que desarrollan allí su actividad. En cuanto a la parte final del párrafo, podemos afirmar que la atribución de sentido se refiere a la percepción de significado, sentimiento de permanencia y principio de identidad colectiva. Otra cita del mismo autor en la que podemos apoyarnos es que *el lugar es un espacio dentro del cual pueden leerse algunos elementos de las identidades individuales y colectivas, de las relaciones entre los unos y los otros, y de la historia que comparten*.⁴⁰ De hecho, el concepto que contrapone al “lugar” es aquel que denomina como “no-lugar”.

Por último, destacamos el concepto “lugares de la memoria” de Pierre Nora. Esta, es una noción abstracta, simbólica de los objetos materiales (lo físico, lo palpable) y de lo inmaterial que recordamos. Asume que a cada personaje, lugar o acontecimiento remitido se le puede reconocer su verdad simbólica, más allá de la únicamente histórica.

³⁸ AUGÉ, M., “Los no lugares. Espacios del anonimato”, GEDISA EDITORIAL, Barcelona, p. 58

³⁹ Íbidem p. 58

⁴⁰ AUGÉ, Marc, “Lugares y no lugares” en MADERUELO, Javier (ed.), Actas Desde la ciudad. Arte y naturaleza, Huesca, 1998. Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1998, p. 238

Llegado este punto, observamos que todos estos autores dan mucho peso conceptual a la simbología que otorga el espacio. Incluso Holbwachs lo asume en forma de *recuerdo* (una vez reconocida la importancia del marco espacial como fuente de origen). Se superlativiza la representatividad que el lugar incorpora por lo que allí sucede o sucedía, es decir, el poder de la vida social que allí acontecía. En definitiva, Nora, Augé y Holbwachs remiten constantemente el valor de su significado; aunque sin que este pueda prevalecer sobre el medio físico, donde el colectivo desarrolla su actividad. De esta manera, conseguimos distinguir del lugar cualidades diferentes: existe un medio físico, una práctica y un practicante del mismo; que a su vez, otorgan una identidad simbólica al lugar. Una identidad que puede ser evocada por el grupo social que lo practicaba.

Así es como encontramos un método que estructura los componentes del lugar para valorar aquello que alimenta la memoria colectiva: el *análisis del lugar* de Miguel Aguiló. Según Aguiló, la esencia del lugar es ocupada por tres componentes interdependientes: el medio físico, las actividades de la gente y su significado. El primero, es lo puramente material y empíricamente observable, ajeno a animación o actividad física humana; el segundo son las relaciones de estas personas en el espacio, lo vivido y lo experimentado; y el último es aquel que *tiene sus raíces en el medio físico y en las actividades, pero no son propiedad de ellos, sino de las intenciones y experiencias del hombre*.⁴¹ Además, nos sugiere ser una fórmula interesante para reconocer en qué elementos de origen material e inmaterial se apoya la memoria colectiva de un lugar específico. A través de un análisis incisivo de cada componente, quizá podemos identificar a partir de cuál de ellos se produce el declive o la transformación de la memoria (esta última, ligada a la reconfiguración del grupo social). Pues, ¿ha cambiado el medio físico donde la gente se relacionaba y desarrollaba sus manifestaciones culturales? ¿Son ahora diferentes las formas de practicar el espacio? ¿Qué significado tienen esas prácticas abandonadas para las personas? ¿En qué medida esos cambios afectan a las personas, desde una mirada retrospectiva al pasado?

Por esta razón, pensamos que la memoria puede recuperarse o regenerarse, identificando cómo se ha modificado cada componente e interviniendo intencionalmente en él. Por ejemplo, algunas propuestas que hacemos son la restauración del medio, recuperar alguna de sus actividades o evocar al recuerdo por medio de la intervención artística (la videodanza site-specific) para que otras personas se identifiquen con la problemática. En definitiva, creemos que el artista o el bailarín, tiene herramientas y recursos suficientes para conseguirlo.

⁴¹ AGUILÓ, Miguel, *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar*. Ed. Castalia y Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1999, p. 240

2. 3. LA VIDEODANZA: UN VEHÍCULO ESTRATÉGICO

2.3.1 ESTRATEGIAS Y TÁCTICAS

Para acercarnos a la videodanza y conocer cómo puede convertirse en un vehículo *independiente* de recuperación de memoria, distinguimos conceptualmente la *estrategia* de la *táctica*, interrelacionadas pero confundidas habitualmente. Ambas ocupan un lugar diferente en la búsqueda de consecución de los objetivos.

En primer lugar, la *estrategia* es la planificación de un objetivo lejano que se quiere alcanzar; desde una situación de confort. Para abordarla convenientemente, adaptamos las nociones de *estrategia* propuestas por Alain Álvarez; que se adaptan fácilmente a todos los campos (la guerra, el deporte, el ajedrez, la resolución de problemas matemáticos, etc.) y se reducen a las tres cuestiones siguientes:⁴²

- ¿Con qué contamos? Se valora el nivel técnico (la capacidad de hacer), el nivel táctico (nuestra capacidad de respuesta y adaptación), la experiencia (conocimiento a partir de la experiencia práctica) y las condiciones económicas (en los que podríamos incluir también recursos materiales y humanos).
- ¿A qué nos enfrentamos? Se necesitan resolver los mismos ítems que en la cuestión anterior, sin embargo, la información es limitada. Confirman nuestras necesidades de reconocimiento.
- ¿Bajo qué condiciones se realizará? Incluye las circunstancias del lugar (en el exterior, con mayor probabilidad de descontrol).

Por otro lado, la *táctica* es la ejecución, *la maniobra en que se concretan los deseos de alcanzar el objetivo final*⁴³. Exige astucia, adaptabilidad e inmediatez bajo un marco donde la situación no está bajo nuestro control; y donde se necesita superar toda una serie de complicaciones. Según uno de los referentes teóricos que más nos interesan, la *táctica* surge como medio de *resistencia* al dispositivo de poder (la *estrategia*). Michel de Certeau en su libro *La invención de lo cotidiano. El arte de hacer*, contrapone ambos conceptos y llama *estrategia*:

Al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica)

⁴² ÁLVAREZ, A., "Estrategia, Táctica y Técnica: definiciones, características y ejemplos de los controvertidos términos", EFDEPORTES, Revista Digital - Buenos Aires - Año 9 - N° 60 - Mayo de 2003 Disponible en <http://www.efdeportes.com/efd60/tact.htm>. [Consultado a 20 de junio de 2016]

⁴³ CÁMARA, L. W., *El arte del ajedrez*, Editorial CARACAS, 1983, p. 18

resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas. (...). Tiene la capacidad de aislar un lugar propio (...) que le permite asignarle al “otro” una situación de dependencia.⁴⁴

Pero, sobre todo, nos llama la atención que lo observa en el dominio de un lugar (dentro del abanico de sus posibles formas: del tiempo, de lo visual, de los saberes, de los conocimientos,...) dependencia para su eficacia. El plan surge del dominio del lugar, lo que nos recuerda al concepto de lugar antropológico de Marc Augé, pues dominar el lugar supondría trabajar también sobre aquello que simboliza.

Así, nos sentimos reforzados a valorar *el análisis del lugar* (abordado desde sus tres componentes) como una adecuada herramienta *estratégica* de reconocimiento de dónde se tambalea la memoria colectiva de un grupo vinculado al lugar. Pues, *el análisis del lugar*, se prescribe desde una situación de dominio y confort, y nos servirá de guía previa a desarrollar acciones *tácticas* de resistencia y de apoderamiento del espacio donde todavía no sabemos cómo intervenir.

Entonces, la *táctica* para Certeau es una situación ubicada en el no – poder, donde

Ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña (...) es movimiento “en el interior del campo de visión del enemigo” (...). No cuenta con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo.⁴⁵

Por tanto, opera en el lugar no propio y añade que, para que la maniobra de acción no sea frustrada por los dispositivos de poder, sus movimientos deben ser rápidos y capaces de escapar rápidamente. La táctica desde su posición de debilidad opera desde el tiempo por medio de sus intromisiones instantáneas.

Sin embargo, Paula Abal, investigadora de la Universidad de Buenos Aires, en su análisis de la “resistencia” de Certeau, manifiesta que conceptualmente hay algunos aspectos respecto a la táctica y la estrategia que escapan a la lógica.

⁴⁴ ABAL, P., “Notas sobre la noción de resistencia en Michel de Certeau”, KAIROS. Revista de Temas Sociales, Año 11. Nº 20. Noviembre de 2007, p. 4

⁴⁵ *Ibidem*, p. 4

En primer lugar, a pesar de que sean dos movimientos a través de los cuales desarrollar acciones de poder, no necesariamente deben estar contrapuestos; donde da a entender que si operas desde la táctica, no ocupas el espacio estratégico. Además, de Certeau presupone que las tácticas dependen únicamente de la velocidad para responder a la estrategia. Con tales circunstancias, Paula Abal sugiere así que una resistencia sería ineficaz cuando es trabajada o aplicada desde el colectivo (“multitud de tácticas empleadas”, según de Certeau). Puesto que su construcción requiere *un proceso de identificación y de organización, de prácticas de representación, de definición, de repertorios de acción, de formas, de tomas de decisiones; etc.*⁴⁶

⁴⁶ Íbidem p.5

2.3.2 VIDEODANZA COMO ESTRATEGIA. APROVECHAMIENTO DE SUS ASPECTOS FORMALES

Extrapolándolo a lo que nos interesa, la videodanza necesita ejercer de forma estratégica: emplear – dar uso a sus aspectos formales, sus técnicas (el lenguaje videográfico, la fragmentación del cuerpo, la composición coreográfica a través del montaje,...) como fortalezas; desde su situación de seguridad y dominio. A partir de nuestras obras de referencia, subrayaremos aquellos aspectos en los que la videodanza puede servirse de estrategia para regenerar memoria colectiva; aunque estos referentes no compartan exactamente nuestros mismos objetivos.

VIDEODANZA: GÉNERO HÍBRIDO

Nos acercamos a su abordaje estratégico a partir de la definición de Douglas Rosemberg,

La pantalla como espacio coreográfico es un lugar de la exploración de la danza como sujeto, objeto y metáfora. Un lugar de encuentro para ideas de tiempo, espacio y movimiento. Videodanza es la construcción de una coreografía que sólo vive cuando está encarnada en un video, film o tecnologías digitales. Ni la danza ni los medios para manifestarla están al servicio el uno del otro, sino que son compañeros o colaboradores de una forma híbrida.⁴⁷

Así, distinguimos por tanto sus tres grandes componentes esenciales: el cuerpo, la cámara y el montaje; siendo el movimiento, el factor común a los tres: movimiento del cuerpo, movimiento de la cámara en la grabación y movimiento de las imágenes en la edición.

Procedemos a analizar cada una de ellas como fortaleza comenzando con la distinción del cuerpo como **construcción cultural**.

⁴⁷ ROSENBERG, Douglas, web personal. <http://www.dvpg.net/>. [Consultada a 11 de junio 2016]

LA VIDEODANZA Y EL CUERPO COMO CONSTRUCCIÓN CULTURAL

Según Lachino y Benhumea,

Cada cultura posee diversas técnicas a través de las cuales se hace del organismo biológico un cuerpo, técnicas que van modelando al cuerpo para hacer de este una entidad simbólica que le refiere a una comunidad cultural de permanencia.⁴⁸

Es decir, la videodanza puede servirse del cuerpo como instrumento principal que representa toda una sociedad y su forma de comportarse y relacionarse. El comportamiento motriz expresa simbólicamente su propia construcción cultural.

Este cuerpo que se involucra en la vida colectivizada (...) es también sujeto que se enriquece de los estímulos del mundo exterior, un ser que experimenta y conoce; es un cuerpo colectivo e individual a la vez, que se hace partícipe de la sociedad a la que pertenece.⁴⁹

Sin embargo, el género dancístico que más se utiliza en los videodanzas es la danza contemporánea que no está ligada a la cultura folklórica o tradicional. Folklore, tradición o memoria colectiva, se asocian en danza a "danzas populares" y por ello, más allá del registro documental, apenas se crean propiamente videodanzas que aborden este campo. Graciela Taquini, en relación a esto, advierte:

Parece haber preferencia por la estética de la danza contemporánea, lo que es una característica y a la vez una limitación.⁵⁰

Por su parte, también Claudia Sánchez en su ensayo *Corporeidad en la videodanza y la cámara corporeizada*, se cuestiona que el cuerpo humano; en sus nichos culturales más expresivos como son las danzas populares y el folklore, el cuerpo en el carnaval...; no sea intervenido a través de este género artístico; especialmente cuando hemos reconocido su componente simbólico.

Efectivamente, las videodanzas en pocas ocasiones acercan su mirada a las expresiones culturales tradicionales, pero nosotros a su vez entendemos que las últimas son más susceptibles a verse alteradas si la incorporación del medio audiovisual no se desarrolla

⁴⁸ LACHINO, Hayde; BENHUMEA, Nayeli: Videodanza, de la escena a la pantalla. [En línea] México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, (consulta a 10 de Mayo de 2016) disponible en <<http://issuu.com/danzaytecnologia/docs/videodanza>>, p.50

⁴⁹ Íbidem p.12

⁵⁰ SÁNCHEZ, C., Corporeidad en la videodanza y la cámara corporeizada en SZPERLING, Silvina y TEMPERLEY, Susana, compiladoras. Terpsícore en ceros y unos: ensayos de videodanza. Buenos Aires:Guadalquivir:CCEBA, 2010, p. 44

inteligentemente. Por un lado, puede verse rechazado por aquellos que defienden férreamente la tradición. Por otro lado, si el medio audiovisual hace cambios a la ligera en dichas manifestaciones puede traer consecuencias negativas en labores de conservación de la identidad y la memoria colectiva.

Sin embargo, estas atribuciones al cuerpo comienzan a reconocerse y emplearse en la videodanza. Recientemente, se produjo la videodanza *Dantza*, dirigida por el director de cine Telmo Esnal y asesorada y coreografiada por el antropólogo folklorista Juan Antonio Urbeltz. Este último, es coreógrafo y director de una compañía de danzas folklore del País Vasco: **Aria**. Para Urbeltz, es necesario conservar de forma efectiva las tradiciones y el resto del patrimonio cultural, puesto que lo que se pierde difícilmente se puede recuperar. Resulta interesante la perspectiva con la que mira hacia las nuevas tecnologías. En una entrevista ofrecida en 2009 aseguraba que *cada vez hay menos agricultores, menos gente, y por tanto menos creatividad. La llegada de la tecnología también ha influido en la desaparición de la gente del campo*. Además, asegura que la "invención" no es conveniente dentro de la tradición; aunque sí es factible la "creación". Urbeltz, afirma:

Lo que hay que hacer es mantener el legado recibido, no entrar necesariamente en aventuras, pero si una persona se ve con la capacidad creativa suficiente y es respetuosa con el legado, lo nuevo puede funcionar. Para mí lo peligroso es entrar a crear sin sensibilidad suficiente, sin saber lo que se está jugando y lo que se está haciendo.⁵¹

Estas declaraciones se vuelven realmente atractivas dado que, a pesar de sus primeras reticencias, acepta que la incorporación de los medios audiovisuales puede respetar la tradición. La videodanza es innovadora en estos contextos. Pero Urbeltz abraza la cámara y le otorga una mirada para usarla en su favor. Se acepta para transmitir la expresión cultural desde una perspectiva actual, aprovecha la simbología ofrecida por la danza, el entorno en el que se desarrolla y el vestuario que se utiliza. La cámara y las acciones se aproximan de forma efectiva para mostrar la manipulación de objetos propios con intencionalidad: herramientas como yunques y mazas; frutas con las que hacer productos gastronómicos típicos, etc.; ocupando espacios simbólicos y singulares (campanarios, iglesias, talleres, granjas...) del folklore vasco. Todo ello, con el fin de conservar la identidad cultural.

⁵¹ En revista digital DANTZAN a 24 de octubre 2011, <https://dantzaneus.com/hemeroteca/juanantonio-urbeltz-legado-cultural>. [Consultado a 8 de julio 2016]



Fig 3,4 y 5. Frames del teaser de *Dantza* Telmo Esnal, 2014

A través de esta obra, *Dantza*, confirmamos que el **cuerpo es una construcción cultural**, donde la videodanza tiene espacio propio para operar:

La videodanza es antropología del cuerpo, una muestra de la forma como nuestra cultura simboliza el cuerpo que baila.⁵²

Entonces, el cuerpo es puro símbolo y pura evocación, sirve por sí mismo como herramienta de expresión y creación.

Por otra parte, el cuerpo es imagen para la pantalla, una imagen capturada por una cámara que utiliza el coreógrafo – realizador, circunscrito a unas invisibles reglas de juego. La posición de la cámara, sus movimientos y sus formas de acercarse, recorrer y alejarse van a depender también de la construcción social de la mirada. Aunque la videodanza es un timonel, orienta la mirada a través de la innovación; es la que investiga, es alguien que nos genera la tendencia. Nos orienta nuevas formas de mirar.

Llegamos así al punto de analizar el papel de la imagen visual en todo esto. Pues, la videodanza aprovecha los recursos audiovisuales para mostrar aquello que antes no se apreciaba en el cuerpo, en el movimiento del bailarín o en los objetos.

⁵² Op. Cit. LACHINO, Hayde; BENHUMEA, Nayeli, p.55

OBJETOS, DETALLES Y GESTUALIDAD A TRAVÉS DE LA CÁMARA: APROXIMACIÓN DE LA COTIDIANIDAD Y LA INTIMIDAD.

En este género híbrido, la cámara capta detalles que antes pasaban desapercibidos y les da peso e intencionalidad a la hora de mostrarse. Ofrece una nueva forma de percibirse el mundo, polarizando la atención en estos. Así mismo sucede con la mirada a los cuerpos. Esta, invade visualmente un espacio próximo que extrañamente sería invadido por la proximidad entre personas, haciendo recorridos a través de ellos negando las convenciones.

Se revelan detalles que nos eran antes insignificantes y ofrecen una percepción más completa del mundo.

En relación a esto, Lachino y Benhumea, aseguran:

La cámara permitió acercarnos al detalle, al gesto, a la intimidad del cuerpo para evidenciar que en los más mínimos movimientos corporales también están operando las construcciones corporales.⁵³

Por ello, entendemos que hace una ampliación del cuerpo que entendíamos como construcción cultural; se maximiza y se enseña: se reivindica.

Estas afirmaciones nos invitan a hablar de nuestra referente artística Louise Lecavalier, famosa intérprete de la compañía LALALÁ HUMAN STEPS; que interpreta junto a su hijo Anthoni Masson la videodanza *Off Ground*. En esta obra, destaca la capacidad de la videodanza para expresar el detalle para generar empatía y otras emociones. En la obra, movimientos abstraídos se suceden como si fuese un diálogo entre ambos; desde pequeños gestos hasta grandes desplazamientos, adaptándose a los pocos objetos que hay en el espacio. Se abstrae la danza y se dirige al juego en una primera parte, donde se suceden diálogos entre el amor de una madre con la inocencia del niño, que aprende de ella. En una segunda parte, la madre se marchita y aleja poco a poco de él. Se exploran la vida y la muerte, el cuerpo y el alma, la realidad y la imaginación. El gesto sencillo y de amor se aproxima a la mirada del espectador intencionadamente.

Como registro de la imagen es antropología, memoria; como invención, la cámara no es un testigo neutral que solo captura la danza que se presenta frente a ella, sino que le otorga

⁵³ Íbidem p.51

valores estéticos propios al acontecimiento que tiene frente a sí, le resignifica gracias a su emplazamiento, a su propia kinesis.⁵⁴



Fig. 6. *Frame* de la videodanza *Off Ground*. Dirigida por Boudejwine Koole y coreografiada por Jakob Ahlbom

Por tanto, la videodanza a través del detalle, su forma de acercar su mirada al cuerpo y los objetos, consigue **maximizar** estratégicamente **lo cotidiano y generar la empatía**.

LA CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO Y DEL ESPACIO

Mediante la cámara y los procesos de edición, el espectador es llevado hacia la intimidad del bailarín y a la cercanía de su movimiento.⁵⁵

Además de la aproximación, la videodanza necesita generar ritmos y ofrecer la danza desde nuevas perspectivas; aportando nuevos significados tan solo por el mero hecho de ofrecer elipsis temporales y miradas desde otra parte.

Convergen las posiciones de la cámara con una secuenciación intencional de imágenes de fragmentos del cuerpo. A modo de rompecabezas, se recomponen mediante la reordenación de planos desde diferentes perspectivas y ángulos.

⁵⁴ *Íbidem* p. 31

⁵⁵ *Íbidem* p. 39

El lenguaje audiovisual niega entonces la fisicidad del cuerpo del bailarín que estaba en el escenario; ahora el registro audiovisual es el medio de transmisión. Este último, permite descomponer el cuerpo en piezas independientes que potencian el valor del detalle, accediendo a perspectivas imposibles mediante nuevos ángulos para reconstruir uno nuevo. Este, previamente existente tan sólo en la imaginación del creador (reconstruido mediante una ideación de montaje).

Así mismo, se asumen el uso de diferentes cortes del cuerpo dentro de un eje de referencias cartesiano espacio – tiempo.

Por un lado, no se acude a mostrar la acción completa del gesto; la narratividad del discurso puede conservarse a través del fuera de campo, evocándose lo que se queda fuera. Al espectador se le induce a su imaginación y presunción de existencia (aunque no se ve, sé que está). *Este cuerpo ausente de la pantalla se encuentra presente en el fuera de campo, alrededor de la pantalla, no lo vemos pero lo intuimos. Aparece para el espectador como un cuerpo pensado, imaginado.*⁵⁶ Esto favorece al camarógrafo – realizador en el sentido de poder otorgar significado a aquello que muestra sin que entre en conflicto con las sensaciones de totalidad. Es por ello que exista esa fuerte dependencia al montaje; puesto que será en este proceso donde se desarrolla la restitución del cuerpo.

Al igual que se trata de recomponer el cuerpo, también sirve para recomponer la acción global, es decir, el cuerpo en el medio físico a lo largo del tiempo. La elipsis temporal es un recurso cinematográfico que se encarga de suprimir planos innecesarios entre dos secuencias y cuya función es economizar el tiempo de la narración sin que ésta pierda coherencia.

Para conseguir todo lo anterior, se hace necesario un fuerte trabajo de montaje y control del *raccord*, en cuyo caso se debe evidenciar la ilusión de un espacio real estable; y la potencial aparición de los elementos del fuera de campo deben relacionarse con el campo por el principio de reversibilidad en el cine narrativo. La videodanza no se aleja de esta intencional reconstrucción, aunque hay unas piezas más rupturistas y otras más conservadoras en cuanto a la rápida sucesión de cambios de plano. El montaje en la videodanza, en sí misma es la coreografía sobre la coreografía. Como afirma Alejandra Vignolo,

Las nuevas posibilidades que la técnica del montaje y la edición abrieron a los coreógrafos, a grado tal de convertirse en un punto central de cambio y posible renovación de la composición

⁵⁶ Íbidem p. 60

coreográfica (...) supone el pasaje de un arte aurático-escénico a un arte reproducible para la pantalla.⁵⁷

Así, asegura que nace una cámara corporeizada: *si tanto el cuerpo como el movimiento y la coreografía son construcciones culturales, la posición de la cámara también lo es.*⁵⁸

Un claro ejemplo de esta fuerte labor de reconstitución de cuerpo en movimiento en el espacio se pone de manifiesto en el trabajo de nuestro referente Juan Bernardo Pineda con su obra, *Suite*.

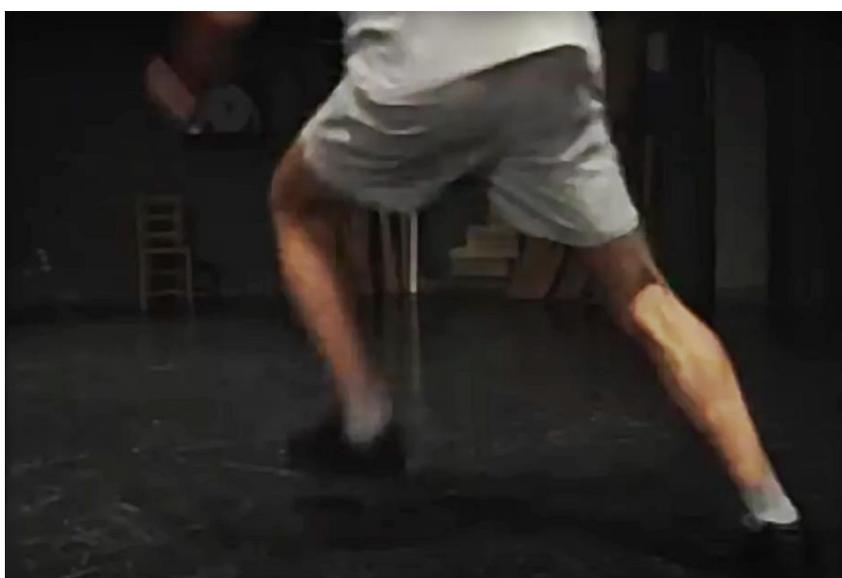


Fig. 7. Frame de la videodanza *Suite*, 2010

En esta obra, la sucesión de cortos planos de movimiento y dinámicos movimientos de cámara que se aproximan al detalle del intérprete; se ponen en evidencia los límites de la fragmentación del cuerpo. Se investiga al extremo la unidad temporal mínima durante la que proyectar la imagen de un segmento de un cuerpo que baila sin que se deje de reconstruir una idea completa de la secuencia coreográfica y la integridad del cuerpo en detrimento de la situación espacial. Aquí, la cámara para recoger esta serie de imágenes, baila.

⁵⁷ Vignolo, A., La video-danza “entre” la percepción cinematográfica y la percepción danza, en SZPERLING, Silvina y TEMPERLEY, Susana, *Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de videodanza*, Buenos Aires: Guadalquivir: CCEBA, 2010, p. 33

⁵⁸ Íbidem p. 33

La videodanza, por tanto, sirve de estrategia como forma de proyectar la continuidad del cuerpo en movimiento eliminando de este aquella imagen que no otorga sentido. **Se construyen totalidades con mayor significación.**

EL REGISTRO VIDEOGRÁFICO: LA HUELLA DE LA DANZA POR MEDIO DEL SITE-SPECIFIC

La videodanza resuelve uno de los grandes problemas de la danza para prescribir una huella allá donde interviene. Así dice Alejandra Vignolo: *la aparición del video posibilitó por fin saciar la necesidad de registrar la danza y así atenuar las dificultades de un arte atravesado por su carácter efímero.*⁵⁹

Uno de los casos más ejemplares para nosotros es la obra de Maica Ontiñano *Porque la Perdí*. Es una videodanza – documental que trata de levantar la memoria de un paisaje de abandono. En cuyo caso también se perfila un análisis del lugar (de Miguel Aguiló) como estrategia previa de identificación de la problemática de su declive y los recuerdos que entierra. La artista, se propone la danza site-specific como una forma de intervenir en el lugar para poder regenerar la memoria. Ontiñano asegura que, a través de la intervención en el lugar, su acción se involucra y pasa a tomar parte de la memoria del lugar.

En cuanto al registro videográfico, le sirve como forma de conservar eternamente la *huella* de su acción; pues reconoce que gran parte se pierde o se vuelve difícilmente reconocible con el tiempo. Maica Ontiñano, afirma: *la huella del film es perdurable en el tiempo, lo que posibilita que estas piezas puedan permanecer en la memoria colectiva del lugar.*⁶⁰

La videodanza, también busca desvelar aquello que se oculta en espacio, el significado que realmente contiene para personas que están o han estado vinculadas al lugar. Por ello, también se apoya en el testimonio adquirido a través de entrevistas.

⁵⁹ Op. Cit. VIGNOLO, A., p. 33

⁶⁰ Op. Cit. ONTIÑANO, M., p. 216



Fig. 8. Fotografía del rodaje de *Porque la Perdí*, Maica Ontiñano, 2006-07. Extraída de su tesis doctoral

VIDEODANZA COMO TENTATIVA A NUEVAS HIBRIDACIONES CON ESPACIO PARA LA MEMORIA: LA VIDEODANZA – DOCUMENTAL

Como ya hemos visto, la videodanza es un género híbrido, pues se alimenta de sus objetivos y toma una configuración particular en cada trabajo. Una forma de hibridación que nos llama la atención es su capacidad de adhesión al documental; algo que ya comprobábamos a partir de la obra *Porque la Perdí* de Maica Ontiñano.

Estas videodanzas, tienden a tomar el testimonio como una fuente de poderosa información, que da pie a intervenir alegóricamente sobre aquello que se cuenta; aprovechando la voz, las vivencias, los lugares que describen los entrevistados, etc.

Un claro ejemplo referente que lo demuestra es la película de Wim Wenders *Pina* (2011), dedicada a la memoria de Pina Bausch.

Tras la muerte inesperada de esta coreógrafa tan rupturista, su compañía de bailarines se propone bailar ante la cámara bajo su filosofía de trabajo; es decir, desde un punto de vista expresionista y desgarrador. Los intérpretes muestran sus inquietudes y sus deseos con desnudez, mostrando la cotidianidad del gesto en los espacios que interesaban más a Bausch: el contexto urbano, el desierto, la montaña... El hilo conductor es el testimonio de cada bailarín (en voz en Off con una imagen estática de este), tras el cual interviene realizando

intervenciones dancísticas. La danza se utiliza como alegoría, interviene como fórmula para reinterpretar el significado de lo que era trabajar con ella. Existe una memoria colectiva en torno a su coreógrafa, y remiten a su recuerdo por medio del lenguaje que compartían con ella.



Fig. 10. *Frame de Pina*, 2011. Dirigida por Wim Wenders

Por tanto, *Pina* nos enseña que la danza puede funcionar hibridándose con otros medios como la imagen audiovisual y con otros géneros, como el documental. El uso del testimonio puede servir de soporte a aquello alegorizado mediante la danza.

El reconocimiento de este formato, nos servirá de referencia para el desarrollo de nuestra obra.

2.3.3 PRODUCCIÓN DE VIDEODANZAS DESDE LA ESTRATEGIA COLABORATIVA: PROPUESTA DE INTEGRACIÓN EN “ECOLOGÍAS SOCIALES”

Por otra parte la videodanza, aunque es una producción artística que frecuentemente aprovecha el colectivo (acepta la hibridación y la colaboración de artistas de diferente índole), tememos que sea una intervención única insuficiente. Cuando el objetivo es otorgar el sentido de comunidad, de colectividad identificada a un pasado común; la videodanza genera interés al practicar el espacio (si lo hace) y evoca el *recuerdo*; ejerce una inteligente llamada de atención. Pero, en definitiva, nos obliga a asumir que sea una acción estratégica de corto alcance. Se hace imposible depender únicamente de ella para despertar la memoria de toda una comunidad en relación a un lugar prolongándose en el tiempo. La videodanza permite conservar la *huella* de la intervención y remitir aquello que para el colectivo social merece ser conservado, pero ofrece aportaciones discontinuas en las labores de regeneración. Recordemos que, a excepción de grandes producciones, su visibilidad raramente supera la proyección en museos o festivales habitualmente aislados y relacionados con la causa. Atrae, como afirma Reinaldo Laddaga, *la atención de un individuo momentáneamente silencioso*⁶¹.

Para reforzar las virtudes de la producción videodancística, se necesitan otras acciones de búsqueda de recuperación de memoria con las que pueda retroalimentarse, propuestas que apoyen nuestros objetivos. Formar con ellos una red de personas y acciones ejemplares para dar continuidad a los procesos de regeneración de memoria.

Así, hacemos propuesta de contextualizar la videodanza en las nuevas líneas estratégicas que identifica Reinaldo Laddaga en el campo de las artes. Para este autor, las artes dan un viraje para deshacerse del *impasse* del posmodernismo “realmente existente” y las re-identifica como *sitio de exploración de las insuficiencias y potencialidades de la vida común*⁶². Estas estrategias son las “ecologías sociales”, donde:

Un número creciente de artistas, escritores o músicos comenzaba a diseñar y ejecutar proyectos que suponían la movilización de estrategias complejas. Estas, implicaban formas de colaboración que permitieran asociar durante tiempos prolongados (...) a números grandes (algunas decenas, algunos cientos) de individuos de diferentes proveniencias, lugares, edades, clases, disciplinas; la invención de mecanismos que permitiera articular procesos de

⁶¹ LADDAGA, R., *Estéticas de la Emergencia*, ADRIANA HIDALGO EDITORA, 2006, p.11

⁶² *Íbidem* p. 10

modificación de estados de cosas locales (...) y de producción de ficciones, fabulaciones e imágenes, de manera que ambos aspectos se reforzaran mutuamente.⁶³

El artista, rechaza finalmente

la producción de obras de arte (...) para iniciar procesos abiertos de conversación (de improvisación) que involucren a no artistas en tiempos largos, en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio (...).⁶⁴

Estas estrategias las plantea como modelos de vida social artificial o experimentales de coexistencia, donde el individuo no artista toma un rol activo.

Laddaga nos narra como ejemplo de esta estrategia de improvisación y colaboración, cómo se planteó la reconstrucción de Vyborg (ciudad rusa que había sido finlandesa hasta los años 40) a raíz de las iniciativas de restauración de la biblioteca del arquitecto Aalto. Previamente, la arquitecta Lisa Roberts detectaba problemas respecto a cómo darle una identidad a la biblioteca, puesto que no reconocían en qué medida Vyborg conectaba con su pasado finlandés. Así, Roberts se propuso organizar talleres de escritura para jóvenes con el fin de elaborar un guion para una película sobre la ciudad, que se proyectaría en la biblioteca. Por ello, se planteó cartografiar la ciudad para conocerla mejor a través de la vida de los personajes imaginarios del guion. Por otra parte, todos los progresos del taller se retransmitían a través de una cadena de televisión local, haciéndolo sentir como una iniciativa pública. Se construía colectivamente una idea de la ciudad, partiendo de una situación imaginada y teatralizada. Además, los jóvenes representaron a los personajes del guion en la calle, ayudados y orientados por el performer finlandés Tellervo Kalleinen. Sumado a esto, organizaron visitas guiadas por Vyborg representando los personajes ficticios para aproximar, vincular y traducir los contextos urbanos. Así, los habitantes de la ciudad se interesaban por desentrañar los misterios de la ciudad y percibiendo nuevos significados de los lugares. Esta iniciativa, terminó sustituyendo a la producción de la película, pero encauzó desde una multitud de propuestas el reconocimiento de la ciudad y de la propia biblioteca.

⁶³ Íbidem p. 8

⁶⁴ Íbidem p. 15



Fig. 11. Auditorio de la biblioteca de Vyborg en julio de 2015. Fotografía propia

En nuestra investigación encontramos un proyecto de videodanza denominado *Haedo en Llamas* (2005) con una metodología similar. A través de esta propuesta, Ladys González consigue demostrar que la videodanza se “manifiesta, se significa y se entrelaza” desde una colaboración colectiva con otras propuestas artísticas y agrupaciones con las que compartía un objetivo común: la reivindicación de una problemática sociopolítica. En su caso, denunció el desastre producido en una revuelta que casi destruye la estación de Haedo (Argentina).



Fig. 12. Frame de la videodanza *Haedo en Llamas*, 2005

La colaboración en estos casos supone entonces la intervención simultánea de acciones muy adaptativas al contexto y el problema; por lo que entendemos que esta estrategia **es una multitud de acciones tácticas que pueden resultar muy efectivas pues preservan su continuidad en el tiempo.**

En nuestra propuesta artística, asumimos que nuestra intervención debe ser planteada desde una perspectiva semejante a las “ecologías sociales” para alcanzar nuestros objetivos.

3. PROCESO CREATIVO

Como ya adelantamos en la introducción, reconocemos la problemática del abandono de un lugar (la era de Horcajo) de gran valor patrimonial material e inmaterial al que nos sentimos emocionalmente vinculados. Nos decidimos a participar en la regeneración de la memoria colectiva del mismo a través de la producción de esta pieza. Al ser un proyecto de tipología 4, damos aplicación a lo aprendido del marco teórico en la producción de una videodanza – documental. *VIEJA ERA DE HORCAJO. Lugar de Memoria y Danza*, se nutre de la revisión histórica de las Hurdes y de Horcajo, y el planteamiento del *análisis del lugar* como ejercicios estratégicos previos, donde una óptima fuente de información (la entrevista) justificaba nuestra propuesta artística como género híbrido. El análisis formal de la videodanza a través de nuestros referentes, nos confirmaba que el uso (y movimiento) del cuerpo, de la cámara y de la edición sirven de estrategias efectivas desde el arte para alcanzar nuestros objetivos de regenerar la memoria colectiva del lugar.

Aunque en un principio la intención de la videodanza era la de funcionar como un órgano autónomo, recordemos que abrimos la puerta a desarrollar acciones tácticas. Vislumbrábamos improvisar y adaptarnos a las necesidades del contexto. En definitiva, empleando una estrategia como las propuestas por Laddaga.

La **metodología** prevista antes de realizar las entrevistas a vecinos de Horcajo para **producir la videodanza – documental** era la siguiente:

ETAPA 1. IDENTIFICACIÓN DE LA PROBLEMÁTICA

- Revisión de la situación actual de las Hurdes y de Horcajo
- Planificación anual del proyecto artístico
- Confirmación de recursos humanos y recursos audiovisuales
- Primera fase de la producción:
 - Plan de acción para las entrevistas:
 - temporalización
 - elaboración de batería de preguntas, elaboración de Story Board, permiso de grabación, carta informativa y captación de entrevistados

- Entrevistas y primeras grabaciones del lugar (recursos documentales)
Identificación de memoria colectiva
- Análisis del lugar: medio físico, actividades de la gente y significado apoyado en las entrevistas. Identificación de memoria colectiva

ETAPA 2: PREVISIÓN Y RODAJE DE LA VIDEODANZA

- Preproducción y plan de acción del rodaje de la videodanza
 - Elaboración de guion literario y Story Board en base a los testimonios
 - Preparación de secuencias coreográficas
- Segunda fase de la producción:
 - Rodaje de la videodanza

ETAPA 3: FINALIZACIÓN

- Posproducción: edición y montaje como videodanza - documental

Sin embargo, la información obtenida de las entrevistas y el *análisis del lugar* (**ETAPA 1**) alteró metodológicamente y cronológicamente⁶⁵ el desarrollo de la producción; así como el de la propia intervención. Para contextualizar estos cambios, procedemos a explicar las investigaciones realizadas y el desarrollo de esta primera etapa.

3.1 ENTREVISTAS Y ANÁLISIS DEL LUGAR COMO PARTE DEL PROCESO

3.1.1. PLANIFICACIÓN DE LAS ENTREVISTAS

En diciembre de 2015, procedimos a realizar entrevistas a tres vecinos de Horcajo, puesto que nos ayudaban a:

1. Confirmar que efectivamente existen las problemáticas de deterioro de la era como patrimonio material e inmaterial.
2. Identificar la era como lugar residente de memoria colectiva.

⁶⁵ Véase temporalización final en el Anexo 2

3. Observar si nuestra intencionada intervención estaba fuera o no de lugar.
4. Escuchar al hurdano para entender cómo poder abordar alegóricamente, a través de la videodanza, estos procesos de pérdida.
5. Aprovechar las voces y las imágenes de estas personas para aplicarlas como soporte musical de fondo y/o de contenido para la videodanza: interpretación del tamboril, cancioneros jurdanos y testimonios. Esto, para involucrar al vecino hurdano en el colectivo de regeneración de la memoria a través del arte.
6. Ahondar con claridad en un *análisis del lugar* a partir del reconocimiento de sus tres componentes: medio físico, actividades de la gente y el significado, tomando registro videográfico del testimonio y confrontándolo con la revisión histórica y etnográfica. Nos ayuda a conocer el lugar donde desarrollar nuestra intervención dancística. Decididamente site-specific pues, coincidimos con Maica Ontiñano en que este tipo de creaciones *tendrían entonces una serie de propiedades, significados, etc., que le vendrían dados por el lugar en el que se inscribe. Fuera de ese lugar, la obra perdería su significado*⁶⁶.

3.1.2. PROCESO DE REALIZACIÓN DE LAS ENTREVISTAS:

Filmamos a los entrevistados sentados, la mayor parte del tiempo mediante un plano medio fijo. Se decidió realizar así para utilizar imágenes estáticas que generasen un alto grado de contraste con el intercalado de secuencias coreográficas de danza, permitiendo no sobrecargar la acción. Igualmente, entendimos que realizarlas en un espacio de confort, permitiría dirigir mejor la entrevista a los temas que nos interesaban. Por este motivo, dos entrevistas se realizaron en sus casas y una en el espacio de trabajo.

⁶⁶ Op. Cit Ontiñano, p.37



Figs. 13. Preparación de entrevista a Avelino en su casa



Figs. 14. Preparación de entrevista a Emiliana en su zona de trabajo, un almacén donde guarda calabazas



Fig. 15. Rufino Martín nos toca el tamboril durante la entrevista

Hola,

Me llamo Carlos Rodríguez (hijo de Alfonso y Aurora), uno de vuestros vecinos temporales de Horcajo; resido en la casa número 25. Estoy buscando a personas que quieran participar en unas entrevistas para un proyecto artístico que estoy produciendo (un videodanza- documental), para realizarlas entre el 16 y el 19 de diciembre. Se titula de momento *La vieja era de Horcajo. Lugar de memoria y danza*, cuyos objetivos tiene conocer la vida en el campo, la historia de algunos lugares de la zona y algunas de vuestras costumbres. La finalización del proyecto se prevé para julio del próximo año.

Estoy muy interesado en conocer la vida a lo largo del año en Horcajo y las actividades que se realizaban antaño en la ERA, situada al lado de los huertos tras comenzar andar unos metros por la ruta hacia el Moral. Tengo entendido que al igual que se realizaban allí algunas de sus labores, también se desarrollaban algunas fiestas.

¡Si le motiva participar en el proyecto, por favor, no dude en avisarme! (Lámeme o acérquese a la casa) ¡¡GRACIAS!!

Un afectuoso saludo.

CARLOS RODRÍGUEZ.-

Mi teléfono: 680 [REDACTED]

Pd. Me presento brevemente: durante algunos años he sido bailarín, llegando a actuar en cinco ediciones en el Festival Internacional de Danza À Corps de Poitiers, el Gran Teatro de Cáceres en innumerables ocasiones, La Gala de Isabel Gemio "Todas Somos Raras, Todas Somos Únicas"... entre otras. Ahora realizo investigaciones en el Máster en Producción Artística (UPV) con el presente proyecto: un documental- videodanza.

Fig. 16. Carta de captación de entrevistados

3.2. ANÁLISIS DEL LUGAR

3.2.1 LA ERA, COMO MEDIO FÍSICO: MANIFESTACIÓN DE ABANDONO

Otra de las construcciones pertenecientes a la arquitectura negra era este espacio descubierto, libre y despejado, existente en las afueras de las poblaciones hurdanas para trillar las mieses. Se puede decir que la era formaba parte de los terrenos de propiedad municipal y constituyó tradicionalmente el dominio más representativo de los bienes comunales, permaneciendo siempre abierta y a la disposición de los vecinos.

Las eras se fabricaban con lanchas pizarrosas, que se mezclaban con barro rellenando todo un círculo, para posteriormente en su perímetro situar otro conjunto de lanchas de forma vertical, para evitar así que se perdiese el grano.

Es de destacar que aún quedan dos o tres eras a las afueras de la mayoría de las alquerías hurdanas, el problema es su actual conservación.⁶⁷

Este es el caso particular de las eras de Horcajo, pues, desde hace casi tres décadas están cubiertas por suelo y hierba. De hecho, podemos identificarlo como un paisaje de abandono. Como afirma el Dr. José Albelda, *los paisajes del abandono agrícola sólo alcanzan a expresar una entropía sin más hitos, a no ser el cartel herrumbroso de alguna inmobiliaria anunciando cientos de adosados que nunca llegarán a ser*⁶⁸. También citamos a Josefina Gómez Mendoza, coautora de *Paisaje y Territorio*, hablando de la situación de la Sierra de Filabres Occidental.

El abandono o reducción de las actividades tradicionales (pastoreo, cultivo de cereales y frutales, carboneo, leñas,...) ha tenido una importante repercusión en el paisaje, acusándose una intensa dinámica colonizadora de la vegetación sobre los espacios antiguamente ocupados por estas actividades.⁶⁹

Así es como, por el cese de actividades de la gente que se realizaban antes en el espacio, el medio físico se ve alterado.

⁶⁷ PIZARROSO, E., "El uso de la pizarra en la arquitectura hurdana", NARRIA: Estudios de artes y costumbres populares, 67-68, 1994, pp. 13-20

⁶⁸ ALBELDA, J., "Los paisajes del declive", posdata EL MERCANTIL VALENCIANO, 27 de enero 2012, p. 2

⁶⁹ de MATA, R., SANZ C. y cols, Atlas de los paisajes de España, p. 464. Paisaje 7.05 Sierra de Filabres Occidental. Cita tomada por GÓMEZ, J., La mirada del geógrafo sobre el paisaje: del conocimiento a la gestión, en Maderuelo, J., *Paisaje y territorio*, Madrid, Fundación Beulas, CDAN (Centro de Arte y Naturaleza), ABADA EDITORES, 2008, p.44

En Horcajo hay dos eras. La primera de ellas, es circular, acorde a su lógica funcional, puesto que se ve favorecido el trillo con el desplazamiento de la cabeza de ganado en el límite interno de la era. La otra era, sin embargo, mantiene una forma un tanto inusual, es rectangular. Otra de sus particularidades es la presencia de surco con forma de “A” (inicial del nombre del ya difunto vecino Aquilino) en una lancha de pizarra situada en el centro, y que servía para dividir el espacio en dos partes para que dos grupos o familias pudiesen trabajar a la vez.

En los márgenes de la era se encuentran los huertos, donde sólo crecen las berzas durante el invierno con su característica arquitectura arbolada. Conforme avanza la primavera y se acerca el verano, el hurdano se encarga de trabajar la tierra con el arado. Después, planta tomates, cebollas, pimientos, patatas, maíz, calabazas,...⁷⁰ Los primeros árboles frutales en florecer son los cerezos, seguidos de los guindos y los manzanos. Lo recogen todo, pues sirve para el consumo propio y la alimentación del ganado.

Investigábamos todo esto porque es importante tener en cuenta cómo el hurdano trabaja la tierra y cómo su vida se vincula a la naturaleza. Además, nos permitía considerar cómo se manifiesta esta relación en el paisaje y distinguir qué elementos significativos podían grabarse en invierno y en primavera. En marzo, además servían de espacio escenográfico durante el rodaje de la videodanza.

⁷⁰ Información disponible en: <https://pasajesnaturalesdelashurdes.wordpress.com/la-incidencia-humana-en-el-paisaje-de-las-hurdes/>. [Consultado a 10 de diciembre de 2015]



Fig. 17. Los huertos al comienzo de la primavera. Fotografía cedida por el biólogo Dr. Alfonso Rodríguez Jiménez



Fig. 18. Los huertos en primavera-verano. Fotografía cedida por el Dr. Alfonso Rodríguez Jiménez

Pocos metros más abajo, se encuentra un canal que da de beber a los huertos. En invierno no lleva agua, puesto que si las lluvias son fuertes pueden inundar los huertos y ensuciarlos. Este espacio es muy singular, puesto que antes de que hubiera allí lavadoras, la mujerurdana bajaba al canal a lavar la ropa. Por eso, había unas grandes rocas en los márgenes del mismo. Se colocaba allí de cuclillas y frotaba la ropa sobre esta. Para surtir mejor efecto, le hacían unas pequeñas muescas o estrías; que además servían para hacer especial distinción de la que era de cada familia.

Poco a poco, vamos distinguiendo lugares interesantes donde intervenir.



Figs. 19 y 20. Rocas de las lavanderas de Horcajo y *frame* de la videodanza

3.2.2 LA ERA Y LAS ACTIVIDADES DE LA GENTE: TRILLAR Y CARNAVAL

Por unos días, el pueblo llano daba suelta a las más puras esencias de la desorganización organizada, que son las únicas que posibilitarán que el orden cósmico siga su ritmo normal.⁷¹

En las eras se trillaban las mieses, es decir, se machacaba el trigo con el paso guiado del ganado describiendo círculos. Así, liberado el grano de la paja, los trabajadores hacían unos montones. Después lo lanzaban al aire con las horcas para que separara definitivamente el uno

⁷¹ BARROSO, F., El Carnaval Jurdano, NARRIA: Estudios de artes y costumbres populares 67-68 (1994): 47-61, 2004, p. 50

del otro. Esta actividad no se ha vuelto a desarrollar desde hace 29 – 30 años⁷² debido a sus métodos rudimentarios y a su escasa rentabilidad.⁷³ A este fenómeno se relacionan íntimamente las actividades de la gente con el medio físico, puesto que cambios en el primero repercuten directamente sobre el segundo y viceversa.

Pero en las eras también se realizaban otras actividades diferentes al trabajo. Debido a su condición de bien comunal, su situación en el lindero del pueblo, su proximidad a la naturaleza y el gran aforo que puede soportar, se celebraban algunas de las fiestas del pueblo. Se celebraron bodas hurdanas tradicionales, reuniones familiares, etc.



Fig. 21. Chicas tomando té en la era rectangular. Fotografía cedida por el vecino Miguel

⁷² Como los vecinos Rufina, Emiliana y Miguel aseguraban.

⁷³ Así aseguraban Rufino y Avelino, vecinos entrevistados a 18 de diciembre de 2015



Fig. 22. Jóvenes trabajando en la era circular. Foto cedida por el vecino Miguel

Sin embargo, las eras destacaban especialmente por acoger uno de los acontecimientos culturales mejor conservados de la comarca: el Carnaval Hurdano. Así define Félix Barroso al más tradicional:

En Las Hurdes, al igual que en otros islotes etnográficos, el Carnaval se entronca de lleno con toda una serie de rituales que se vienen sucediendo a lo largo del ciclo invernal. Los fríos y las heladas del invierno han aletargado a los espíritus agrarios y pastoriles, y se hace preciso despertarlos, no siendo que ese miedo prehistórico al vacío, a la nada, a las espesas brumas que no dejan ver ni respirar..., puedan acarrear la negación de la vida.⁷⁴

Por la mañana del *Sábado Gordu del Antruejuh*, los mozos paseaban en burro por las calles y pedían vino que echar al *barricón* y trozos de chorizo para el caldero, entre otros productos. Todo para comer, beber, recitar cancioneros, bailar jota hurdana al ritmo del tamboril, las castañuelas y la gaita y participar en el *rejuju*⁷⁵ de *loh antruejuh*⁷⁶ en las eras.

⁷⁴ BARROSO, F., El Carnaval Jurdano, NARRIA: Estudios de artes y costumbres populares 67-68 (1994): 47-61, 2004, p. 48

⁷⁵ Acciones ligadas a uno o un grupo de antruejos

⁷⁶ Personajes de la mitología hurdana que la gente representaba en el Carnaval Hurdano.



Fig. 23. IV edición de ANTRUEJOS JURDANOS. Fotografía cedida por F. Barroso

3.2.3 LA ERA Y SU SIGNIFICADO: ENCLAVE DE SOSTENIBILIDAD Y CONCLUSIONES

Según Miguel Aguiló, el significado tiene *sus raíces en el medio físico y en las actividades, pero no son propiedad de ellos, sino de las intenciones y experiencias del hombre.*⁷⁷ En este festivo, se ven manifestados los ciclos naturales y la importante relación del ser humano al trabajo de la tierra; a través de las representaciones, cancioneros y jotas. El hurdano, se encuentra circunscrito en estos ciclos, es decir, se auto-considera como un elemento más. Relacionamos esta simbiosis al concepto denominado *Paisajes de la sostenibilidad*, es decir, aquellos lugares en los que se reconoce que la actividad antropológica en el territorio no aumenta los niveles de entropía en el ecosistema y que, por tanto, tampoco visualmente manifiesta. Pese a ello y para evitar su declive, este no debe ser *museificado ni congelado, sino regulado convenientemente para conciliar su historia identitaria con la necesaria proyección económica desde la perspectiva de la sostenibilidad, equilibrando sus valores ambientales y su*

⁷⁷ Op. Cit. AGUILÓ, p. 240

potencialidad productiva.⁷⁸ Respecto al tratamiento humano de la naturaleza, Aguiló confirma que participa en él *como un modificador del equilibrio dinámico natural, y no como una especie más (...)* *Perturba los ritmos diarios, estacionales y seculares de la naturaleza de forma brusca, repentina e inesperada*⁷⁹. Sin embargo, nosotros consideramos que la comarca se ajusta bien a la etiqueta de biorregión, es decir, a ser una región natural *en las que los rebaños, las plantas, los animales, las aguas, la tierra y los hombres conforman un conjunto único y armonioso*⁸⁰. Es por esta razón por la que se manifiesta imprescindible la conservación de las fiestas en el espacio. **Es el factor de identificación cultural el que hará que las siguientes generaciones reciban la sabiduría popular del hurdano y su respeto por la tierra. Aquel que deriva a su vez en que no se desvinculen de la vida en las Hurdes.**

Encontramos, además, otras cuestiones que justifican este modelo de sostenibilidad:

- a. las características geográficas del territorio. Sus costumbres no se veían malversadas por otras colindantes.
- b. *El carácter sociocéntrico de los hurdanos*⁸¹
- c. *Respeto hacia sus mayores y sus antepasados*.⁸²

A pesar del interés que despiertan los orígenes y su alto valor etnográfico, aquello que más añoran los vecinos de Horcajo es la experiencia, el pasado vivido. Podemos concluir, de hecho, que la relevancia y la melancolía con la que todos hablaban de la era y las fiestas en las entrevistas, nos servían como declaraciones explícitas de la memoria colectiva del lugar y lo que *significa* su recuperación para ellos. Conociendo el estado del lugar y de la gente, veíamos justificada nuestra intervención.

⁷⁸ Op. Cit. ALBELDA, J., p. 2

⁷⁹ Aguiló, M., op. Cit., p. 15

⁸⁰ LATOUCHE, S., "La apuesta por el decrecimiento", ICARIA ANTRAYZE, 2006, p. 36

⁸¹ BARROSO, F., El Carnaval Jurdano, NARRIA: Estudios de artes y costumbres populares 67-68 (1994): 47-61, 2004, p. 48

⁸² Íbidem, p. 48



Figs. 24, 25 y 26. Cartas de agradecimiento y buenos deseos a los vecinos que nos concedieron la entrevista

3.3. NUEVO PARADIGMA TRAS LAS ENTREVISTAS

El desarrollo de las entrevistas a tres vecinos fueron acorde a nuestras expectativas: todos ellos afirmaron cierta nostalgia a aquellos tiempos en los que había más juventud, el pueblo tenía más peso en la mancomunidad y el festivo. Identificamos, atisbos de negatividad en torno a pensamientos relativos al futuro de Horcajo como “en el campo nadie quiere trabajar porque la tierra ensucia mucho”⁸³ o a que “ya no se hacen fiestas, como ya no hay gente, ya nada”⁸⁴. Sin embargo, se avistaban momentos de esperanza cuando afirmaban algo que desconocíamos. En Horcajo, tras tres décadas, volvería a celebrarse el Carnaval Hurdano.

PRIMERAS ACCIONES TÁCTICAS:

Reconociendo que la celebración debía de tener lugar donde tradicionalmente se celebraba, previamente había que recuperar el medio físico. Así, nos planteamos nuestras primeras acciones tácticas:

- **Limpiar o promover la limpieza del espacio** buscando que a través de la acción física se regenere la memoria colectiva. Pensemos que la tierra que se quita es manifestación física del tiempo. Redescubrir la era es redescubrir el pasado.
- **Dirigir el Carnaval a su lugar original** para recuperar las actividades de la gente.
- **Rodar el proceso de limpieza de la era y el Carnaval Hurdano: incluirlo en la videodanza – documental.**

La *huella* del film puede ayudar a conservar la era y manifestar el ejemplo de esta acción.

Estos testimonios de los vecinos de Horcajo nos llevaron a hablar con el Excmo. Ayuntamiento de Pinofranqueado para manifestar estas ideas. De acuerdo con ello, nos ofrecieron amablemente el contacto del coordinador del Carnaval Hurdano D. Félix Barroso. Con la aparición de Félix, surgieron nuevos cambios.

⁸³ Cita textual de Rufino Martín que se puede escuchar en la videodanza – documental.

⁸⁴ Declaración de Avelino.

3.4. INTERVENCIÓN EN EL CARNAVAL HURDANO

Durante varias semanas de diciembre, estuvimos pensando cómo organizar una acción colectiva de recuperación del espacio. Sin embargo, no fue necesario, puesto que otros vecinos de Horcajo se pusieron en marcha y tomaron iniciativa de llevarlo a cabo. En cierto sentido, nos sentimos partícipes de ello puesto que semanas antes habíamos hablado con una de ellos (Pepa) sobre el tema en su casa. Sin embargo, estaba surgiendo algo más importante, el propio hurdano desenterraba sus recuerdos, *arrancaba físicamente pedazos de tiempo y sacaba a la luz el espacio a la vez que la memoria.*



Figs. 27 y 28. La era antes y después de la acción de limpieza de Pepa y Miguel

Esto sucedió simultáneamente a las propuestas que hicimos a Félix Barroso, con peticiones directas de dirigir el Carnaval al espacio. A primera instancia, le comunicábamos:

Estas personas me aseguraban echar de menos muchas de las experiencias relativas a la fiesta en ese mismo espacio (dónde se ponía el tamborilero, dónde bailaban los demás, que había más gente joven...), (...). Por ello quería recomendarle que al celebrarse allí, en Horcajo, quizá sería interesante, aunque sea eventualmente, circular hasta allí u organizar alguna actividad en dicho espacio [la era], de modo que de algún modo se pueda hacer hincapié en despertar y REGENERAR la memoria de la gente.⁸⁵

A lo que Félix nos respondió:

(...) He comunicado al alcalde de Pino, José Luis Azabal Hernández, a la concejala de Cultura, Cristina Gómez Martín y al pedáneo de Horcajo (David) la posibilidad de llevar a cabo alguna pantomima carnalera en el espacio de LA ERA, que, como en la gran mayoría de los pueblos

⁸⁵ Correo de Carlos Rodríguez enviado a D. Félix Barroso, a 3 de enero de 2016.

jurdanos, siempre representó, aparte de su funcionalidad agraria, el lugar de diversión con motivo de las manifestaciones festivas celebradas en los mismos.⁸⁶

Así mismo, y tras explicarle también nuestro proyecto de videodanza – documental con intervención dancística site-specific, nos ofrecía:

Nos gustaría que de alguna manera contribuyeras al Carnaval Jurdanu con una especie de "preludio" a lo que cristalizarás por la Semana Santa [referido a la videodanza], escenificando lo que creas más conveniente en la era el SÁBADU GORDU DEL ANTRUEJU, que es cuando la alquería de Horcajo vivirá intensamente estas carnestolendas tan rupturistas y libertarias...⁸⁷

Nos abría las puertas a representar alegóricamente la recuperación del espacio. Sin embargo, al estar tan desvinculada nuestra intervención en danza contemporánea de las representaciones mitológicas que se desarrollan en el Carnaval Hurdano, declinábamos la propuesta. Sin embargo, nos pusimos de acuerdo en podíamos apoyar el evento desde la participación popular. Finalmente, decidimos recuperar algunos de *loh antrujeuh* que desde hiciera años no se representaran y que permanecieran en la memoria del pueblo para regenerarla junto a ellos. Confirmábamos así nuestra participación:

Me parecería interesante recuperar alguna de las figuras mencionadas en el mismo, especialmente las relacionadas con las de un rol de ANIMAL [referido a las "Carantoñas" o disfraces en los que se representaba un hombre-animal] que ya se hayan perdido, y que yo mismo o alguno de mis compañeros bailarines pudiera interpretar (mejor dicho, HACER, EXPERIMENTAR, VIVIR) (...). Sería importante no teatralizar la acción y no irrumpir de forma ajena al abordaje que corresponda, para que la intervención no quede fuera de lugar.⁸⁸

Entonces, Félix nos enviaba prestigiosos artículos escritos por él en NARRIA y FOLKLORE, importantes revistas de historia y etnografía, donde explicaba los orígenes del Carnaval, cómo se caracterizaban los personajes y los *rejuíju* (pantomimas). De estos, se nos ofrecían algunos importantes como: *el Machu Lanú, el Pelujáncanu, el Jáncanu, la Cricona, La Osa o loh Araórih del Rozu*. De todos ellos, elegiríamos representar a *loh Araórih del Rozu, la Cricona y el Jáncanu*.

Decididamente, conseguíamos participar en el Carnaval Hurdano para dirigir desde dentro *loh antrejuh* a la era. Félix Barroso, por su parte, publicaba un artículo sobre nuestra intervención: <http://planvex.es/web/2016/02/carnaval-hurdes-2/>.

⁸⁶ Correo de Félix Barroso enviado a Carlos Rodríguez, a 13 de enero de 2016.

⁸⁷ Correo de Félix Barroso enviado a Carlos Rodríguez, a 8 de enero de 2016.

⁸⁸ Correo de Carlos Rodríguez enviado a D. Félix Barroso, a 16 de enero de 2016.



Fig. 29. Bandera del Carnaval Hurdano, Horcajo 2016

3.4.1. ENCARNACIÓN DE LOH ARAÓRIH DEL ROZU Y LA CRICONA

En primer lugar, *loh Araórih del Rozu* era interesante recuperarlo debido a sus connotaciones etnográficas. Según Félix Barroso, *se emparenta con ritos carnavalescos semejantes (muy escasos) a los que se celebran en algún que otro pueblo del antiguo Reino de León y donde pervive el habla astur-leonesa*⁸⁹. Estaba formado por cinco personas que andaban por las calles del pueblo arrastrando un arado antiguo, de madera con una rueda; aquel que las bestias utilizaban para arar la tierra. En una de las representaciones más interesantes que hasta el momento se habían realizado, todos iban vestidos de “pingos”, con trapos, sombreros sucios de paño y ropas desastrosas manchadas de barro; con la cara y las manos tiznadas. El arado era tirado por dos personas vestidas de *güéh* (bueyes), llevando máscaras con pelo y cornamenta. Otro guiaba el arado por detrás, haciendo ademanes de hincar fuertemente la reja⁹⁰. A un lado caminaba un andrajoso pastor que iba desparramando paja delante de los *güéh*, como si fuese sembrando el rozo. Normalmente llevaba una bota de vino colgada al hombro y/o pan de centeno en un zurrón. Por último, por delante de la

⁸⁹ Explicaciones en un correo de D. Félix Barroso a Carlos Rodríguez, a 16 de enero de 2016.

⁹⁰ Grueso apéndice de hierro que se utilizaba para hacer surcos en la tierra para cultivar.

comitiva abría paso un quinto, portando herramientas viejas para trabajar en el campo. Si les preguntaban todos debían decir que estaban sembrando centeno.



Fig. 30. Nosotros como *loh Araórih del Rozu* camino de la era

A su vez, su *antruejuh* (representación) consistía en lo siguiente: paseaban por las calles del pueblo arrastrando el arado, lanzando la paja, ceniza, y dando trozos de pan y vino a todo “antruejado” que se lo pedía. Llegado el momento del *rejuju* (representación que acaparaba la atención central de *loh antruejuh*), se cruzaba en su camino *la Cricona*. Este personaje, era tradicionalmente interpretado como una mujer muy conocida en el pueblo por su “calentura”⁹¹. Vestida con una inguarina⁹² se plantaba delante del arado interrumpiendo su paso. *La Cricona*, inesperadamente, se abría la inguarina para enseñar sus prietas carnes, excitada por la profundidad con la que la reja del arado penetraba la tierra. Empezaba a temblar, caía al suelo y enseñaba su delantera para que el arado lo penetrara. Entonces los *güéh* aprovechaban para abalanzarse sobre ella; para imitar la cópula. Después, desorientada y mareada, *la Cricona* se levantaba y perdía entre la gente.⁹³

⁹¹ Soltura de cascós

⁹² Es una vestimenta tradicional de las Hurdes fabricada con bálago. Es una capa con gorro

⁹³ Según Félix Barroso, y como le contaría el Tío Eusebio, tras la Guerra Civil, los curas censuraron esta representación y la *Cricona* solo acompañaba a los aradores sin el *rejuju* del incesto. Explicaciones de Félix Barroso a Carlos Rodríguez vía e-mail a 16 de enero de 2016

Además, se recitaba un tradicional cancionero hurdano que se cantaba acompañando al *rejuíju*, que dice así:

***“En el antruejuh,
cuando máh nieva,
salin loh Araórih,
jincan la réjah.***

***Ya sali la Cricona,
se abri de piérnah,
¡quién fuera el afortunau
que la cogiera!***

***La sementija cai
en tierra güena,
ya vieni fforecía
la primavera.”***



Fig. 31. Los *güéh* penetran a la *Cricona*

Por tanto, los motivos lógicos por los que representábamos estos personajes eran que en este *rejuju* se manifiestan claros indicios de la vinculación del hurdano a la tierra; donde es partícipe del ecosistema como uno más. Félix Barroso comenta sobre este tema: *muchas de las mojigangas del Carnaval, a nuestro modo de ver, tienen como objetivo el que la comunidad se cure en salud y continúe desarrollando sus ciclos vitales*⁹⁴. Así pues, la poderosa simbología de la reja hincándose sobre la tierra es un claro signo del falo masculino, la caída de *la sementina* muestra la necesidad de fertilizar la tierra para continuar con los ciclos de la vida, jugando a través de paralelismos con la perpetuación del ser humano a través del incesto. Esto demuestra a la comunidad hurdana como un entramado social inteligente, al dar **testigo a las generaciones venideras la sabiduría del campo por medio de la tradición**. Por último, representando animales, se reconoce la importancia de estos en las labores de campo; promoviendo **valores de respeto**.

Con todo esto lográbamos:

- Dejar tácticamente constancia de una acción donde se reivindicasen estos valores realimentando y regenerando la memoria colectiva de esta sociedad en relación al lugar. Dábamos apoyo a la sostenibilidad tanto simbiótica como de paisaje. Como afirma José Luis Albelda, *empezaremos a hablar (...) de los paisajes de la sostenibilidad como un nuevo modelo que incluya tanto la variable ecológica como la **cultural** y la estética, considerando su belleza de conjunto como bien patrimonial*.⁹⁵
- Aumentar el volumen de participación y su vistosidad. Además, al ser representado por nuestros intérpretes de la videodanza, permitía vincularles directamente al lugar, a conocer Horcajo y a establecer vínculos de amistad con personas de la alquería. También lograban entender mejor la problemática que íbamos a alegorizar a través de la danza (el mismo proceso de recuperación del lugar y regeneración de la memoria al que se había enfrentado el hurdano) semanas más tarde.
- Que los hurdanos nos reconocían partícipes de la causa. Los más jóvenes, al vernos, comentaban la importancia de conservar estas manifestaciones.
- El grupo de *loh araórih* era grande y vistoso. La indumentaria, el atrezo y el *rejuju* atraían la atención de los vecinos y les incitaba a preguntarnos por aquello que escenificábamos. Esto, también fue positivo para el registro videográfico que hicimos del evento, donde necesitábamos de la ayuda de otros artistas colaboradores para llevarlo a cabo.

⁹⁴ BARROSO, F., El Carnaval Jurdano, Narria: Estudios de artes y costumbres populares 67-68 (1994): 47-61, 2004, p. 50

⁹⁵ ALBELDA, J., Los paisajes del declive, posdata EL MERCANTIL VALENCIANO, 27 de enero de 2012, p. 2

- Nos daba orientaciones sobre nuevos roles en las intervenciones dancísticas y el vestuario.
- Como carecíamos de los atrezos necesarios para hacer nuestras representaciones, necesitábamos la ayuda de los vecinos. Pudimos hacerlo gracias a su colaboración desinteresada, lo que repercutió positivamente en nuestras relaciones con ellos y en que se hicieron más partícipes del festivo.



Fig. 32. El Morcillu

PRUEBAS DE VESTUARIO PARA EL CARNAVAL JURDANU



Figs. 33, 34 y 35. Pruebas de vestuario para intervenir en el carnaval



Fig. 36. Intérpretes con el atrezzo y el vestuario

3.5 PRE-PRODUCCIÓN DE LA VIDEODANZA: STORY BOARD, GUION Y SECUENCIAS COREOGRÁFICAS

Recordemos que desde diciembre de 2015 ya teníamos el material videográfico de las entrevistas, cuyos testimonios eran ordenados a consciencia para generar una narratividad y asociaciones entre la voz emitida (en sonido *in u off*) y la acción. Además, durante el Carnaval Hurdano (20 de febrero de 2016) grabamos imágenes que finalmente se incluyen como una video – acción (presentación de *antruejuh*) y una mirada testimonial del evento que complementarían el componente documental del film, donde jugábamos a través de la ficción y el documental⁹⁶: un pasado remitido por los vecinos, un proceso de olvido y otro de recuperación y, por último, uno de regeneración. Finalmente, la estructura final fue la siguiente:

1. Prólogo. (Canta la vecina Emiliana)
2. Entrevistas y lugares
3. Bloque eminentemente dancístico
4. El Carnaval Hurdano
5. Entrevistas a los que limpiaron una de las eras

⁹⁶ Pensamos en el documental - ficción de Luis Buñuel, *Las Hurdes. Tierra sin Pan* (1932).

3.5.1 DOCUMENTACIÓN NECESARIA PARA LA PRE-PRODUCCIÓN

En esa fase de pre-producción en la que nos encontrábamos, los meses de enero y febrero se realizaron:

- Carpetas en *google drive* donde el director – coreógrafo de la videodanza (el que suscribe) subía los documentos necesarios para informar a los artistas colaboradores del desarrollo del rodaje de la videodanza.⁹⁷

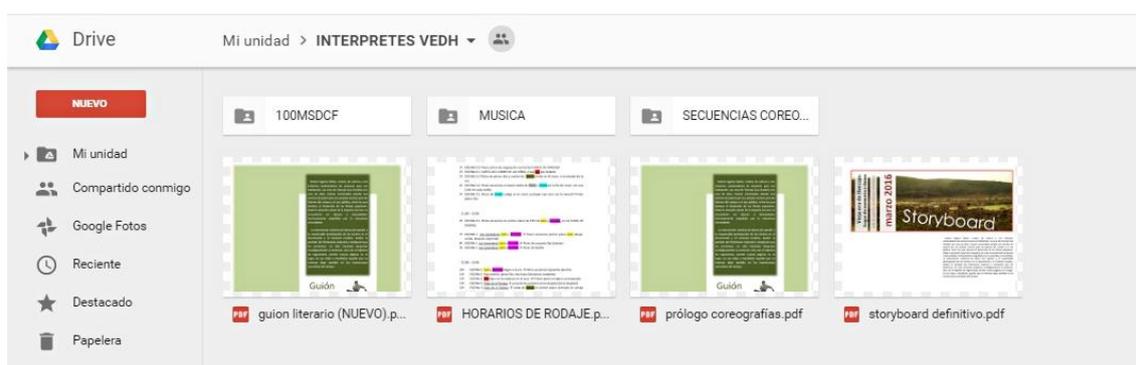


Fig. 37. Carpetas y archivos en Google Drive

Se elaboraron, por tanto⁹⁸:

- **Grabaciones de las secuencias coreográficas:** el director – coreógrafo se grabó a sí mismo realizando las secuencias coreográficas. Así, a distancia los bailarines colaboradores podían preparárselas antes de los ensayos generales *in situ*.
- **Storyboard:** fue importante para que los bailarines situaran virtualmente la acción de las grabaciones en el espacio. Sirvió de complementación básica del guion literario, pues informaba de las transiciones de unas secuencias coreográficas a otras, los planos y los movimientos de cámara.

⁹⁷ Una dificultad añadida era que los intérpretes vivían lejos de Valencia y de las Hurdes, lo que complicaba las comunicaciones y el feedback. Sin embargo, se logró vincular perfectamente a los artistas durante todo el proceso bajo una buena gestión del tiempo y las motivaciones.

⁹⁸ Véanse en los “ANEXOS” del TFM.

RELACIÓN DE IMÁGENES - GUIÓN PREVISTO PARA MONTAJE

I		TESTIMONIO (temas)			TIPO IMÁGENES	
	Principales video		Expresión melancólica		Coreografía/sec. de danza	
	Epilogo		Trabajo en la era		Lugar, entrevistas y recurso	
	Fragments eliminados		Fiestas, testimonio alegre		Carnaval Lucánu	
			Canto			

Nº video	Índice técnico	Ángulo	Dur.	Inicio	Final	Persona	Testimonio	IMAGEN	Sonido
BMPCC_1_2015-12-19_1432_00012	Plano medio. Plano secuencia Cámara saca de campo a Emiliana. INTERIOR	Ligero contrapicado	6"	01:40	01:46	EMILIANA	"Yo te quise tanto y cuánto como no hubo otro querer,..."	Emiliana canta.	Voz in.
BMPCC_1_2016-03-26_1309_00013	Plano de conjunto. Fijo.	Normal	2"	00:12	00:14	EMILIANA	...ni más puro ni más santo,	Pies de Carles y Lara sobre el canal.	Voz Off.
BMPCC_1_2016-03-26_1204_00004	Plano secuencia, de derecha a izquierda. Primer plano.	Normal	8"	00:06	00:14	EMILIANA	...ni más hermosa que aquel. Pero llegaron los tiempos...	Lara caído sobre el muro a la entrada de la era, como agotado.	Voz Off.
BMPCC_1_2016-03-26_1256_00011	Plano fijo. Plano americano.	Ligero contrapicado	2"	00:10	00:12	EMILIANA	...que ya la vida cambió;	Brazo derecho de Lara cuelga y roza la superficie del agua.	Voz Off.
BMPCC_1_2016-03-26_1233_00007	Profundo contrapicado (casi cenital)		4"	00:25	00:29	EMILIANA	...y ahora vamos separados	Oscar y Carles con las rocas en posición de reposo.	Voz Off.
BMPCC_1_2015-12-19_1432_00012	Plano de movimiento. Medio. INTERIOR	Ligero contrapicado	6"	02:05	02:11	EMILIANA	...como barco sin timón."	Emiliana canta y termina.	Voz in.

I

VIEJA ERA DE HORCAJO. LUGAR DE MEMORIA Y DANZA

Fig. 42. Relación de imágenes

- Fechas de ensayo y de rodaje
- Horarios de ensayo y de rodaje
- Previsión atmosférica

También se elaboraron:

- Adquisición y elaboración de vestuario: la producción fue propia
- Adquisición de la colaboración de músicos y temas musicales
- Plan de acción para los días previos al rodaje



Fig. 43. Guion y storyboard para los colaboradores



Fig. 44. Plan de acción para cada día de rodaje

3.6 PRODUCCIÓN Y RODAJE DE LA VIDEODANZA

DESARROLLO DE LOS ACTOS

PRÓLOGO (ENTRE TESTIMONIO Y VIDEODANZA)

Empieza el film con el canto de la vecina Emiliana, cuya letra de la canción pone de manifiesto la voluntad de alguien de estar junto a algo o alguien que ya no está. Muestra su tristeza por no estar a su lado y por la larga distancia entre el pasado y el presente. Así, la voz de Emiliana introduce a unos personajes en el medio físico donde el peso de la memoria se ve muy vinculado al lugar otorgándole significado. Por este motivo, la alternancia de las imágenes de Emiliana con la de los intérpretes genera la distinción de dos tiempos.

Remite **al medio físico y su significado; así como al pasado.**

ENTREVISTAS Y LUGARES

Las entrevistas se desarrollan en sus casas o en su espacio de trabajo. Los testimonios dan la certeza de que el tiempo real es el presente de estas personas, al hablar de las actividades de la gente como si fuera el pasado (sobre trabajo y la celebración del Carnaval). Todos hacen referencias explícitas de estas, permitiendo desarrollar una narración.

Remite, por tanto, **a las actividades de la gente en el pasado.**



Figs. 45y 46. Entrevista a Emiliana y lugar donde se situaba el tamborilero en el antiguo Carnaval

BLOQUE PREDOMINANTEMENTE DANCÍSTICO

Para evocar diferentes tiempos y remitir a la **memoria colectiva**, se aprovechan lugares y objetos con significado para la gente. De las entrevistas, por ejemplo, nos resultó interesante contar con las calabazas y ropa que usamos en el Carnaval Jurdano como atrezzo. Así mismo, esta tendrá una mirada intencional diferente. Aprovechábamos la era redonda (que no se había limpiado) puesto que esta se conservaba con hierba y sirve de enunciación del “olvido” como “el antes” de limpiar la era rectangular. Sin embargo, la danza comienza en otro enclave diferente a la era que también identificamos como contenedor de memoria colectiva: los canales de agua junto a los huertos.

- **LAS LAVANDERAS:** la ubicación en las rocas del canal y la intencionada acción dancística – corporal más teatralizada de toda la videodanza, fuerzan a sumergirse directamente en el pasado, pues se ocupa un espacio de recuerdo. Sin embargo, el cuerpo se abre a ser experimentado y fragmentado; reflejamos nuestra forma de entender la *antropología del cuerpo*⁹⁹ en relación al lugar. Remite así a **las actividades de la gente en el pasado y la memoria colectiva.**

⁹⁹ Op. Cit. LACHINO, Hayde; BENHUMEA, Nayeli, p.55



Fig. 47. Fotografía de un ensayo de las Lavanderas



Fig. 48. *Frame* de las Lavanderas en la videodanza

- **VIAJE EN EL TIEMPO:** se ubica en la era circular. Se ejercen movimientos abstraídos ajenos a la teatralización. La mirada intencional desde una cuarta pared que nunca se rompe sugiere el espacio convencional de un teatro, pero también evoca la limitación y exhala estatismo. A través de la alternancia entre las acciones de tensión corporal y de relajación de los bailarines, junto a los *cambios de peso*, se refuerza la sensación de un monótono paso del tiempo.

Remite **al medio físico y el olvido.**



Fig. 49. *Frame* de Bea arrastrando la calabaza hasta la era

- **ACARICIAR LA HIERBA:** se ubica en la era circular. A través de las primeras acciones se focaliza la atención en aquellos elementos del medio físico y cómo los intérpretes indagan intentando reconocerlo, buscando su propia identidad, y por extensión a la del colectivo. Identificamos el espacio simbólico que Marc Augé entendía como “lugar antropológico.”

Remite a **la identificación del significado del lugar.**



Fig. 50. *Frame* de Danielle en la videodanza acariciando la hierba

- **CIRCUITO:** se ubica en la era circular. Se suceden aparentes acciones aleatorias mientras se arranca y se restriega hierba. Los protagonistas reconocen su memoria como “enterrada” (Pollak, 2006). Se construye una era nueva sobre la hierba.

Remite a la lucha **por recuperar el medio físico y la memoria colectiva como dominante.**



Fig. 51. Fotografía realizada durante el rodaje



Fig. 52. *Frame* de Carlos y Murillo en la videodanza

- **RESURRECCIÓN DEL JÁNCANU:** se ubica en la era circular, se despierta el recuerdo, a la par que se reconoce el apoyo en la cultura popular y la colectividad para recuperar el medio en todos sus sentidos (canta Avelino en Off y cae ropa que usamos en el Carnaval). Se ha recuperado la identidad colectiva.

La visión de la cámara sigue respetando ese punto de vista típicamente escenográfico. Sin embargo, finalmente se rompe con la cuarta pared que se imponía intencionadamente. Se redescubre un lugar, se muestran los resultados de una acción ejemplar persistente (podríamos entender que la que hicieron los vecinos Miguel y Pepa). Se muestra la era limpia, se libera la cámara y se une a bailar con los intérpretes en el espacio recuperado para regenerar memoria. Reivindicamos la huella de la acción en el film y en nuestra memoria.

Remite **al significado y la regeneración de memoria en el lugar.**



Fig. 53. Frame de la videodanza. Homenaje a una imagen de Buñuel en *Las Hurdes. Tierra sin Pan*, 1932

- **CARNAVAL HURDANO:** es un salto a la regeneración de memoria del espacio. Se recuperan y regeneran las actividades de la gente, ya no solo desde la acción de los artistas. Los vecinos tienen su fiesta; recuperan el patrimonio material e inmaterial después de treinta años. Es la máxima expresión del “lugar antropológico” de Marc AUGÉ.

Remite a la **regeneración actual de memoria colectiva respecto al lugar.**



Fig. 54. Hurdanos en la era de Horcajo durante el Carnaval Hurdano 2016, celebrado el pasado 20 de febrero

- **LIMPIEZA DE LA ERA CIRCULAR Y/O ENTREVISTA A LOS QUE LA LIMPIARON:** este último segmento del film surge de nuestro interés por dar reconocimiento a los verdaderos héroes de las eras, dada la importancia de lo que hicieron. La cámara tiene una mirada puramente testimonial, en una entrevista que se ubica en la era rectangular.
Remite a la **recuperación del medio físico, las actividades de la gente y el significado.**

3.7 POSPRODUCCIÓN DE LA VIDEODANZA - DOCUMENTAL

Realizamos la edición en Mérida y Valencia entre los meses de mayo y julio con el programa Adobe Premiere CS6. Aunque el montador fue el colaborador Juan Francisco Blanco, el que suscribe planificó todo el montaje para que los cambios de plano se sucedieran tal y como tenía previsto. Por un lado, en el **anexo 12**, se muestra la previsión de la relación de imágenes teniendo en cuenta: todos los valores de **fecha y número de plano, descripción de la acción e imagen; tiempos de corte y duración del plano, fuente y forma en la que se incorpora el sonido** teniendo especialmente en cuenta una estructura general, los planos de recurso y la situación de los testimonios en base a la imagen emitida. Como podemos observar más abajo en la fig. 56, se planificó manualmente toda la sucesión de planos durante las intervenciones dancísticas siguiendo el mismo esquema general (véase también **anexo 13**).



Fig. 55. Inicio del montaje

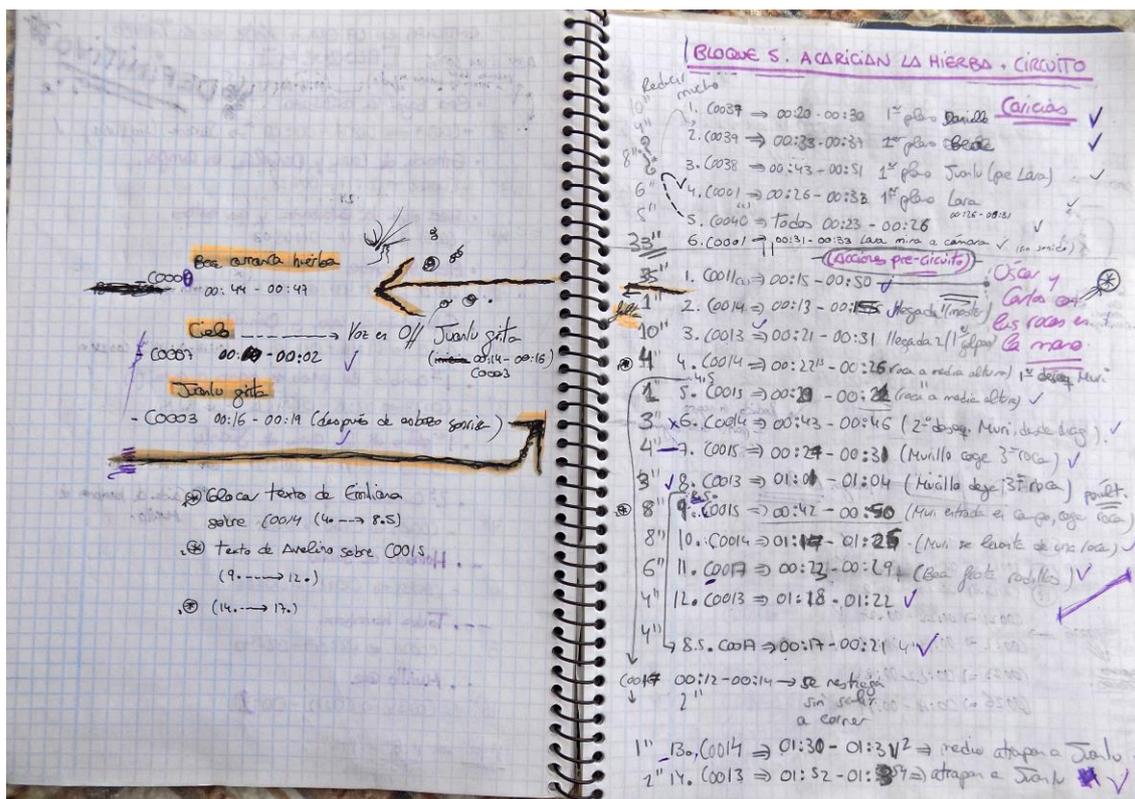


Fig. 56. Ejemplo de relación de imágenes para secuencias de danza

TRATAMIENTO DEL SONIDO

Previamente, las grabaciones del sonido estaban muy planificadas para el rodaje desde el inicio del proyecto (véase **anexo 12**). Reconocíamos la importancia de grabar sonidos ambientes de la naturaleza (pájaros, viento, pasos a través del agua,...) y de los testimonios que nos daban los entrevistados; cuyas enunciaciones proveían una importante carga dramática. Entre dichas enunciaciones, incluimos las interpretaciones a tamboril por parte del vecino Rufino Martín (ritmos que se tocaban durante el Carnaval Jurdano para que los hurdanos bailaran sus danzas típicas) y del canto de la vecina Emiliana. Finalmente, durante el montaje los incorporamos como sonido *in* cuando la imagen del entrevistado nos generaba fuertes emociones ligadas a sus nostálgicos puntos de vista con los que nos hablaban de la situación de las eras y de Horcajo. Por otra parte, como sonido *Off* cuando podía servir como soporte de contenido de las intervenciones corporales de nuestros bailarines, donde no existe una relación tiempo musical- movimiento.

En cuanto a los temas musicales que aparecen como sonido *Off* en la videodanza, dos de ellos fueron compuestos por músicos inspirados en las Hurdes, a la que están emocionalmente

vinculados. Incorporan sonidos naturales para enriquecer el sonido ambiente y aparecen en dos bloques de la videodanza en cuyas situaciones se pretenden generar dos sensaciones muy contrapuestas: el proceso de olvido, durante el acto Viaje en el Tiempo (con el tema “Sauceda”) y la esperanza, en los créditos (con el tema Sauceda Parte II).

3.8 FICHA TÉCNICA

TÍTULO: *VIEJA ERA DE HORCAJO. Lugar de memoria y Danza*

AÑO: 2016

DURACIÓN: 19' 01”

DIRECTOR: Carlos A. Rodríguez

GÉNERO: Videodanza – documental, cortometraje

NACIONALIDAD: española

IDIOMA: español

LUGAR DE RODAJE: Horcajo, Las Hurdes (Extremadura)

EQUIPO COMPLETO:

Entrevistados: Pepa Cid, Miguel Domínguez, Emiliana Martín, Rufino Martín y Avelino Sánchez

Dirección, guion y producción: Carlos A. Rodríguez

Ayudante de dirección: Álvaro Rodríguez

Bailarines e intérpretes: Beatriz Cerezo, Juan Luis León, Óscar Martín, Lara Martorán, Danielle Mesquita, Álvaro Murillo, Carlos A. Rodríguez y Fredi

Operador, montaje y producción audiovisual: Juan Francisco Blanco

Ayudante de cámara: María Moltó

Dirección coreográfica: Carlos A. Rodríguez (en colaboración con los intérpretes)

Sonido: Álvaro Rodríguez, Alberto Valbuena, Óscar Martín

Banda Sonora Original:

“Ritmos a tamboril” - Rufino Martín

“Yo te quise” - Óscar Martín (interpretación a trompa gateña)

“Sauceda” y “Sauceda Parte 2” –*Wuouowiwi*: Álvaro Rodríguez y Alberto Valbuena

Vestuario y Atrezo: Carlos A. Rodríguez en colaboración con los intérpretes y vecinos; y Clara (de *Santuka de Fuego*).

Asesores: Aurora M^a Rodríguez, Dr. Alfonso J. Rodríguez, Laura Rodríguez, Javier Pérez, Félix Barroso y Oksana Golionko.



Fig. 57. Equipo de artistas

RECURSOS AUDIOVISUALES

Equipo de cámara:

- Cámara Blackmagic Pocket Cinema Camera
- Cámara Sony VG30 (cedida por el Dpto. de Escultura)
- Conjunto de ópticas fijas Samyang cine version
- Trípode Manfrotto
- Monitor 7"
- Brazo mágico y accesorios.

Equipo de sonido:

- Juego de inalámbricos Sennheisser
- Micrófono Sennheiser MKE2
- Microfono Lavalier para entrevistador
- Grabadoras de audio ZOOM H2 y ZOOM H5

Equipo de luces:

- Led Pixapro100D Con ventana difusora.
- Panel led CN600
- Pequeños paneles led Aputure
- Baterías

Trípodes

- Gelatinas, difusores y reflector



Fig. 58. Equipo detrás de la cámara el primer día de rodaje



Fig. 59. Equipo detrás de la cámara el segundo día de rodaje

4. CONCLUSIONES

Para finalizar con la investigación, procedemos a resumir y a valorar los resultados obtenidos durante nuestro recorrido.

En primer lugar, hemos de considerar que este proyecto desde el comienzo del año académico ha pretendido estar al servicio de la resolución de un problema de índole social que identificábamos en la comarca de las Hurdes, concretamente en la alquería Horcajo. De hecho, nuestra propia presencia en el máster tenía como origen la de sentirnos apoyados y orientados para dirigir efectivamente nuestras acciones para la presente producción artística; lo que también implicaba estar muy alejados geográficamente de nuestro objetivo.

A pesar de las dificultades, creemos haber logrado alcanzar todos y cada uno de nuestros objetivos. Profundizamos en la identificación de problemas de memoria colectiva tanto desde su conceptualización como desde la experiencia vivida. Debido al reconocimiento de los usos y abusos de la memoria así como sus constantes transformaciones en su forma de mirar retrospectivamente al pasado; recordamos la necesidad de que los diferentes grupos sociales deben permanecer activamente vigilantes para conservar las manifestaciones culturales que otorgan su sostenibilidad.

También descubrimos la videodanza como herramienta poderosa y efectiva para operar desde el arte. Aunque encontramos obras como *Haedo en Llamas* de Ladys González, identificamos que no abundan mucho este tipo de propuestas en relación a las posibilidades que el género ofrece, desde el medio audiovisual hasta el uso del cuerpo. Invitamos a artistas de diferentes ámbitos a tomar parte de estas bellas iniciativas, y a conectar con un género que acepta la hibridación, la adaptación y la innovación sin alejarse de la poética.

En relación a nuestra producción artística personal, el proyecto se tornó colaborativo y casi eminentemente táctico, como preveíamos. Por otro lado, no considerábamos que las personas vinculadas al lugar se unieran tanto a nosotros a regenerar memoria en la era desde sus diferentes ámbitos. Esto parece indicarnos que el lugar en el que reconocíamos un fuerte significado para la gente, realmente así lo preservaba. Gracias al buen abordaje de un proceso creativo abierto y colectivo, conseguimos abrir varias líneas de actuación como en los proyectos de los que nos hablaba Laddaga.

Por ello, destacamos las iniciativas personales que han surgido y que se perciben buenas expectativas de futuro:

LIMPIEZA DE LA ERA REDONDA: Miguel y Pepa (los vecinos que limpiaron la era) se **proponen, como nosotros, hacer una recuperación o limpieza de la otra era con el resto del pueblo en los próximos meses.** Se aprovecha la experiencia reciente del Carnaval Hurdano para suscitar interés en el resto de vecinos. Probablemente intentaremos incluir esta acción más tarde en una re-edición de nuestra videodanza – documental.



Fig. 60. Fotografía de la limpieza de la era rectangular. Cedida por Miguel Domínguez

LA TROMPA GATEÑA - HURDANA:

Este instrumento fue construido con calabaza de la región de las Hurdes y de Sierra de Gata por el músico Racso Nitram. Empezó a suscitar interés para los hurdanos desde su aparición en *loh Araórih del Rozu*. Se prevé en proceso de incorporación a la memoria del lugar y del festivo; a falta de publicar la videodanza, donde se interpreta una melodía completa. Como él mismo asegura, “siempre hay alguien que generó con una acción una tendencia o una tradición”. Claro que, incorporando elementos propios del lugar para integrarlo con naturalidad y sutileza.



Figs. 59. La trompa gateña en loh Araórih del Rozu



Fig. 60. Óscar ensaya para su intervención en la videodanza

PRODUCCIÓN DE SERIE DE PAISAJES A ÓLEO:

Álvaro Rodríguez, músico y artista con fuerte vinculación al lugar, hizo una producción de óleos sobre lienzo y tabla de lugares singulares de las Hurdes y espacios abandonados de Horcajo. Todo esto, paralelamente al proceso de producción de la videodanza, del que era ayudante de dirección. Algunos compañeros de la producción le acompañamos a sesiones conjuntas de identificación de lugares y realización de fotografías nocturnas. Algunos de los retratados fueron el meandro de Riomalo de Abajo, el Moral y la era limpia de Horcajo. En este último, el paisaje retratado es una forma de **inmortalizar el lugar y mostrarlo, desde el arte, como entendemos que debe ser conservado.**

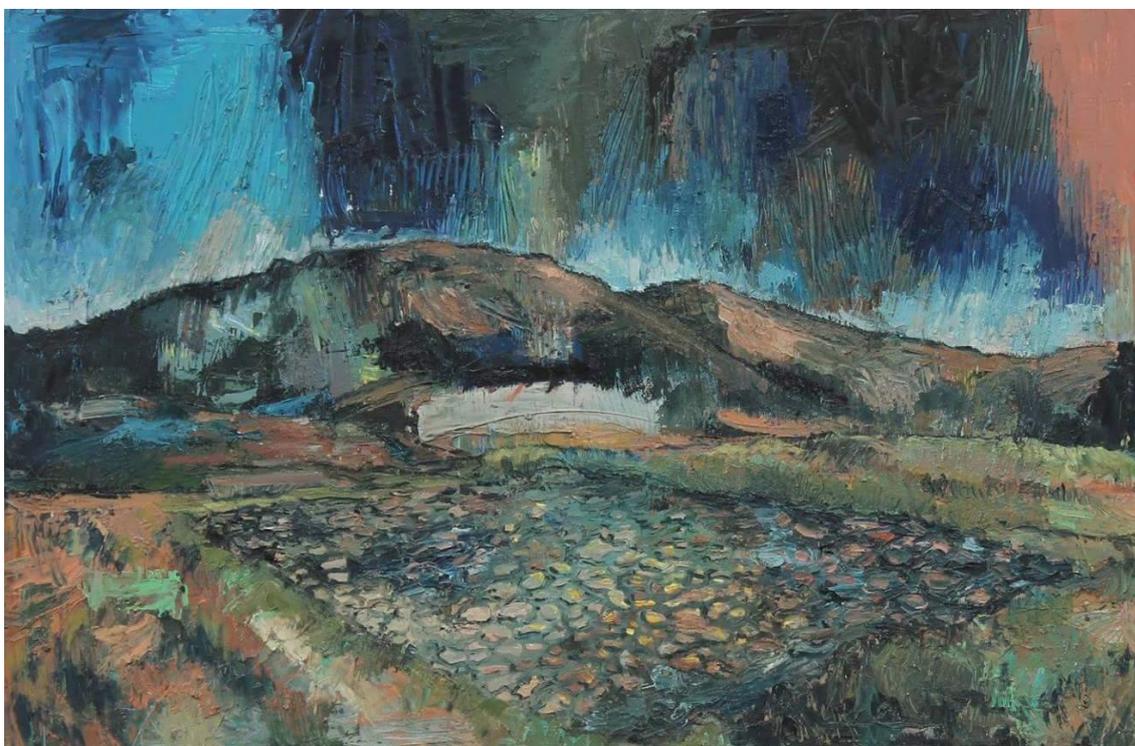


Fig. 61. La era de Horcajo. Óleo sobre tabla de Álvaro Rodríguez

CREACIÓN DE GRUPOS Y “QUEDADAS” A TRAVÉS DE LAS REDES SOCIALES:

Nuestra iniciativa contagió a los jóvenes del pueblo, que estuvieron colaborando durante todo el proceso. Ayudaron con el atrezo del entorno (arado, herramientas del campo, calabazas,...) y con su compañía.

Existen expectativas de futuro; ahora se sienten alarmados y son más conscientes de los cambios que se pueden hacer en el pueblo. Así, hemos formado grupos de conversación en plataformas sociales para hablar de participar juntos al año que viene en el Carnaval Hurdano (en otro pueblo) y en Horcajo como se hacía antes. Nosotros, por nuestra parte, también queremos plantearles una limpieza organizada de la era circular, aprovechando la ilusión que en ellos ahora persiste; con el fin de reconectar a los herederos de la tierra con el territorio y la identidad hurdana en relación al lugar.

Concluimos, por tanto, que el propio proceso de creación de la videodanza-documental ha servido de herramienta para generar consciencias y regenerar la memoria colectiva. Consecuentemente, hemos conseguido motivar a más gente a ser partícipe de ello.

Comprobamos que la videodanza-documental es un género artístico en desarrollo con buenas perspectivas de futuro para el abordaje de estas problemáticas.



Fig. 62. Compañía de intérpretes y jóvenes vecinos de Horcajo en el Carnaval Hurdano 2016.

5. BIBLIOGRAFÍA

PARA LA ELABORACIÓN DE LA MEMORIA

ARTÍCULOS

ALBELDA, J., “Los paisajes del declive”, posdata EL MERCANTIL VALENCIANO, 27 de enero 2012

ABAL, P., “Notas sobre la noción de resistencia en Michel de Certeau”, KAIROS. Revista de Temas Sociales, Año 11. Nº 20. Noviembre de 2007

AGUILAR, M. A., “Selección y traducción de Fragmentos de la memoria colectiva de Maurice Halbwachs”, Athenea Digital, n. 2, 2002

ÁLVAREZ, A., “Estrategia, Táctica y Técnica: definiciones, características y ejemplos de los controvertidos términos”, EFDEPORTES, Revista Digital - Buenos Aires - Año 9 - Nº 60 - Mayo de 2003

BARROSO, F., “El Carnaval Jurdano”, NARRIA: Estudios de artes y costumbres populares 67-68, 1994

CATANI, M., “Historia y antropología de la comarca de Las Hurdes, NARRIA, estudios de artes y costumbres populares, Facultad de Filosofía y Letras, Un. Autónoma de Madrid, nº 67- 68, 1994

CORRADINI, L., "No hay que confundir memoria con historia", dijo Pierre Nora, LA NACIÓN, 15 de marzo de 2006, consultado a 30 de junio de 2016. Disponible en:
<http://www.lanacion.com.ar/788817-no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora>

DOMÍNGUEZ, P J., “Real Patronato de las Hurdes (1922-1931): Una institución de beneficencia al servicio de las Hurdes”

MEDINA, E., “Reflexiones sobre las Hurdes”, Folklore, n. 279, 2004

ONTAÑÓN, A., Memoria colectiva, arte y ciudad, Arte, política y activismo: nuevas confluencias, VIENTO SUR, Número 135/Agosto 2014

PIZARROSO, E., “El uso de la pizarra en la arquitectura hurdana”, NARRIA: Estudios de artes y costumbres populares 67-68, 1994, pp. 13-20

POLLAK, M., “Memoria, olvido, silencio”, REVISTA ESTUDIOS HISTÓRICOS. Rio de Janeiro, Vol. 2, Nº 3, 2006

RENDO, D., "Las Hurdes. Estudio Geneseológico", Editora Regional de Extremadura, 1995.
SÁNCHEZ. M. A., El parto de la tía Rechonchona, EL PAÍS, 26 de febrero 2011; Disponible en http://elpais.com/diario/2011/02/26/viajero/1298758092_850215.html. [Consultado a 23 de junio de 2016]

RICOEUR, P., "La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido", Arrecife, Universidad Autónoma de Madrid, España, 1999

RODRÍGUEZ, L., "Reflexiones acerca de la memoria y los usos del pasado a partir del análisis de un caso en el Noroeste argentino", CUADERNOS DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL, n.20 Buenos Aires, 2004

VICENTE, O., "Carmena inicia sin avisar el derribo de los monumentos franquistas", EL PAÍS, 2 de febrero de 2016. [Consultado a 10 de junio de 2016]

LIBROS

AAVV, CONGRESO DE HURDANOS Y HURDANÓFILOS, III, ADIC- HURDES, Caminomorisco, Cáceres, 14-16 diciembre, 2006

AGUILÓ, Miguel, *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar*. Ed. Castalia y Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1999

AUGÉ, Marc., *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, GEDISA EDITORIAL, 1994

BARROSO, Félix, *Guía curiosa y ecológica de las Hurdes*, Madrid, Acción Divulgativa S. L, 1991

CÁMARA, L. W., *El arte del ajedrez*, Editorial CARACAS, 1983

JIMÉNEZ, Íker, *El paraíso maldito. Un viaje al rincón más enigmático de nuestra geografía*, EDAF, Madrid, 2003

LADAGGA, Reinaldo, *Estéticas de la Emergencia*, ADRIANA HIDALGO EDITORA, Buenos Aires, 2006

LATOUICHE, Serge, *La apuesta por el decrecimiento*, ICARIA ANTRAYZE, Valencia, 2006

MADERUELO, Javier, *Desde la ciudad. Arte y naturaleza*, Huesca, 1998. Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1998

MADERUELO, Javier et. al, *Paisaje y territorio*, Fundación Beulas, CDAN (Centro de Arte y Naturaleza), ABADA EDITORES, Madrid 2008

SZPERLING, Silvina y TEMPERLEY, Susana, compiladoras. *Terpsícore en ceros y unos: ensayos de videodanza*. Buenos Aires: Guadalquivir: CCEBA, 2010

PÁGINAS WEB

GÓMEZ MENDOZA, Josefina, Tierra sin pan. Las Hurdes de Mauricio Legendre a Buñuel, 25 de febrero 2014 Disponible en <http://josefinagomezmandoza.com>
[Consultado a 10 de junio 2016]

INE (Instituto Nacional de Estadística). Disponible en www.ine.es
[Consultado a 12 de octubre de 2015]

Web personal de Alfonso Rodríguez Jiménez. Disponible en:
<https://pasajesnaturalesdelashurdes.wordpress.com/la-incidencia-humana-en-el-paisaje-de-las-hurdes/>. [Consultado a 10 de diciembre de 2015]

Web personal de Douglas Rosenberg. Disponible en:
<http://www.dvpg.net/>. [Consultada a 11 de junio 2016]

Web del Ministerio de Justicia
Ley de Memoria Histórica, Ley 52/2007, BOE núm. 310
Disponible en <http://www.boe.es/boe/dias/2007/12/27/pdfs/A53410-53416.pdf>
[Consultado a 8 de julio 2016]

TESIS DOCTORAL

ONTIÑANO, M., “Cuerpo en acción, imagen en movimiento y naturaleza en el arte de EE UU y Europa durante los años 60-70, con caracter site-specific”. Estudio referencial, análisis y proyecto personal, TESIS DOCTORAL, UPV, Valencia, 2009

OTRAS FUENTES CONSULTADAS

ARTÍCULOS

Domínguez Moreno, José María, “La casa típica en la comarca de Las Hurdes” en *Revista de Folklore. Fundación Joaquín Díaz*, 1983, vol. 34

LIBROS

KANTOR, Tadeusz, *La Clase Muerta*, NOVOGRAF, Murcia, 2002

MCPHERSON, Katrina, *Making Video Dance. A step-by-step guide to creating dance for the screen*. Routledge, Londres y Nueva York, 2006

Lindenmuth, Kevin J., *Cómo hacer documentales. Guía rápida para iniciarse en la creación de documentales*. Editorial Acanto S.A, Barcelona, 2011

TRABAJOS FINAL DE MÁSTER

MARTOS, J., *La imagen del individuo personalizado en la Sociedad del simulacro: Una interpretación a través del medio audiovisual y danzístico*, Facultad de Bellas Artes San Carlos, UPV, 2013

6. ANEXOS