



Trabajo de Fin de Grado
Casida de Cal y Azúcar
Quicklime and sugar qaside

Irene López Torres

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Málaga.

Curso 2021-2022

Tutor: Juan J. del Junco González



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Índice de contenidos:

1. Declaración de originalidad.....	3
2. Resumen y palabras clave.....	4
2. Abstract and keywords	4
3. Descripción de la idea	5
4. Trabajos previos.....	7
4.1. <i>Entre Ajarafes</i>	7
4.2. <i>Sangre y Azúcar</i>	8
4.3. <i>Murallas de Cal y Azúcar</i>	9
5. Investigación plástica	12
5.1. Metodología y primeras pruebas	12
5.2. Grabaciones y fotografía: modos de ocultación	14
5.3. Montaje de vídeo	16
5.3.1 Estructura de edición y poesía	16
5.3.2. Características de edición	18
5.4. Fotografías	18
6. Investigación teórica	20
6.1. Construcciones alegóricas en torno a los elementos de la obra	20
6.1.1. Las piedras	21
6.1.2. El almocafre	22
6.1.3. <i>Los cuatro muleros</i>	23
6.1.4. Criba	23
6.2. El papel del arte y el artista para con la memoria.....	24
6.3. El impacto psicológico de la posguerra y sus futuras generaciones	29
7. Cronograma.....	33
8. Presupuesto.....	33
9. Bibliografía	34
10. Anexo.....	36

2. Resumen

El proyecto artístico al que se refiere este Trabajo de Fin de Grado se desarrolla conforme a una línea de trabajo iniciada en el año anterior, la cual plantea la relación entre los recuerdos y el miedo; las heridas abiertas de la memoria. Este es el escrito sobre *Casida de Cal y Azúcar* realizado para la convocatoria 2021-2022. Esta memoria describe el proceso de creación desde las primeras ideas y su evolución hasta la producción, incluyendo pruebas, conceptualización plástica y teórica, así como sus resultados.

Siendo este proyecto una instalación de carácter intermedial —entre el videoarte y la fotografía— en la que se pretende expresar el trauma intergeneracional ocasionado en la guerra civil y la posguerra, mostrando que los miedos generados siguen presentes en los abuelos de la que esto escribe: Josefa (Pepa) Guerrero González, Concepción (Conchita) Murcia Sánchez y Francisco (Paco) López Cubero, siendo los niños afectados por las consecuencias. Esto se aborda a través de imágenes alegóricas, en las cuales el trasfondo del que parte queda velado: la represión tras la guerra; protegiéndolos así de sus miedos. Como enseña el abuelo Paco, el almocafre no sólo se usa para quitar las malas raíces, sino para airear la tierra y sembrar.

Este proyecto ha permitido un acercamiento histórico sobre la vida desarrollada en la Andalucía más rural en una época de escasez, además de un acercamiento emocional con los abuelos de la autora, quienes han sido los grandes motivadores y partícipes del proyecto, asimismo, este supone un avance para la recuperación de memorias enquistadas y reprimidas.

Palabras clave

Vídeo, fotografía, memoria, territorio, intergeneracional.

2. Abstract

The artistic project to which this Final Degree Project refers, is developed in accordance with a line of work initiated in the previous year, which explores the relation between memories and fears: the open wounds of memory. This is the paper about *Casida de Cal y Azúcar* written for the 2021-2022 call. This report describes the creative process from the first ideas and their evolution to production, including tests, plastic and theoretical conceptualisation, as their results.

This project is an installation of an intermediate nature - between video art and photography - in which the aim is expressing the intergenerational trauma caused by the civil war and the post-war period, showing that the fear generated is still alive in the grandparents of this writer: Josefa (Pepa) Guerrero González, Concepción (Conchita) Murcia Sánchez and Francisco (Paco) López Cubero, who are the children affected by the consequences. This is approached through allegorical images, in which the context is veiled: the repression after the war; protecting them from their trauma. As grandfather Paco teaches, the almocafre is not only used to remove bad roots, but also to aerate the earth and sow.

This project has allowed a historical approach to life in rural Andalusia at a time of scarcity, as well as an emotional approach to the author's grandparents, who have been the main motivators and participants in the process, and it is also an advance in the recovery of encysted and repressed memories.

Key words

Video, photography, memory, territory, intergenerational.

3. Descripción de la idea

La idea inicial de este proyecto surge con una conversación telefónica, a priori sin trascendencia, con la abuela Conchita, tras formularle la siguiente pregunta: “Abuela, abuela, ¿Te acuerdas cuando eras mozuela?” A lo cual contestó relatándome una de sus tantas anécdotas de la infancia y juventud de postguerra en la localidad de Salobreña, provincia de Granada. Tras la llamada se produjo el eco heurístico, apareció la posibilidad de un hallazgo. Y es que, creemos que a través de esos valiosos recuerdos podemos sanar las heridas del pasado familiar, podemos ser conscientes y conectar con nuestras raíces, con nuestra tierra. Una tierra inevitablemente lorquiana, no por ser esta yerma, aunque en ella se pasase hambre, si no por el retrato social de la muerte del autor, miedo que la generación de la posguerra todavía mantiene, máxime en una provincia como Granada. La huella emocional que dejan estos sucesos traumáticos queda perfectamente retratada

por Federico García Lorca, el cual, en su obra *Bodas de sangre* dice: “porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad”.¹

Nos referimos a la infancia robada de la generación andaluza de toda una época. Una sociedad resiliente y trabajadora. Por lo tanto, lo que pretendemos expresar de forma conceptual —y desde el máximo respeto— son las consecuencias de una guerra entre hermanos. Hablaremos, mediante el uso de alegorías sobre temáticas, tales como la muerte y su duelo; de la tierra que brinda y que somete; de lazos fuertes pero que ahogan; de palabras impronunciadas y recuerdos enquistados que todavía supuran miedo. Para componer *Casida de Cal y Azúcar*, la autora comienza con la grabación de sus abuelos, siendo una conversación, una charla intergeneracional sobre anécdotas de su vida más que una entrevista formal. En esta conversación surgieron datos reveladores, ya que, en su gran mayoría, las historias que aparecen eran conocidas por la misma, al haber sido escuchadas en numerosas ocasiones desde su infancia. Pero, más que las anécdotas, lo que interesaba era aquello de estas historias que se guardaban para sí y decidían no contar —aun sabiendo que su nieta sabía las anécdotas completas—. Estamos ante una suerte de filtro, una veladura que empleaban para no decir algo que no quieren revelar por miedo.

Un ejemplo claro de esto que señalamos sería el fusilamiento del padre de uno de los abuelos, o de qué bando lo cometieron, ocultando para proteger. Además, se puede leer en sus rostros que ciertas cosas eran reflexionadas para no desvelar nada comprometido, podían palpase en sus pausas, sus dubitaciones, dejando ver aquello que decían sin abrir la boca. Es en ese punto donde se enclava *Casida de cal y azúcar*. A partir del hallazgo de esta censura por miedo, de este trauma, el proyecto toma un discurso conceptual sobre lo sutil, reclamando el poder expresivo de la alegoría y la metáfora. Este camino nos adentra en la creación de un vídeo del cual explicaré sus elementos más adelante, y de una recopilación de fotografías sobre el territorio, en las que de forma visual aplico la metáfora discursiva. A continuación, hablaremos sobre algunos trabajos artísticos relevantes realizados previamente en asignaturas cursadas durante la carrera que se han tomado como referencia en su proceso para con la creación de este Trabajo Fin de Grado, lo cual, les hace ser partícipes del desarrollo que planteamos actualmente.

¹ GARCÍA, F. (2009). Acto II. Cuadro I en *Bodas de sangre*. Santa Fe, Argentina: El Cid Editor., p. 61.

4. Trabajos previos

Este proyecto sigue la estela y pone fin a un tema recurrente en el cual se ha trabajado o referido de forma inconsciente durante toda la carrera. En el siguiente apartado hablaremos sobre algunos de estos trabajos artísticos previos realizados, los cuales mantienen una gran conexión con *Casida de cal y azúcar* y que han sido el patrón referente necesario para poder abarcarlo. Dicho lo cual, estos tienen un peso muy importante a tener en cuenta como parte preparatoria del mismo.

4.1. *Entre Ajarafes* (2020)

El siguiente proyecto consta de un trabajo figurativo de técnica mixta realizado para la asignatura Estrategias en torno al Espacio (profesor: D. Juan Pérez), con el cual se pretende conseguir la ilusión de capturar el momento de una mujer de edad avanzada tendiendo la colada (fig.1). Esta mujer, al representarse de espaldas, resulta anónima, por lo que al ver el dibujo podríamos identificar fácilmente a cualquier mujer de nuestra familia o entorno. Este proyecto tiene el objetivo de crear un puente entre el mundo tangible, su representación mediante el dibujo, y los recuerdos, adentrándonos en aquellos escondrijos de la memoria tanto personal, como colectiva de la identidad andaluza. En torno a esta identidad, Gabriel Cano en el libro *La identidad del pueblo andaluz* apunta:

(...) debemos de consolidar nuestra identidad cultural, de reafirmar nuestra memoria histórica colectiva y de desarrollar nuestra identidad política para construir (...) la identidad-resistencia: la que han de desarrollar los pueblos en posición dependiente y subalterna, para asegurar su supervivencia en base a los referentes simbólicos, los valores y los códigos culturales que les son propios y que se enfrentan objetivamente a la lógica de las instituciones dominantes. En el caso andaluz, la significación de buena parte de estos referentes, valores y códigos es contraria a la lógica del Mercado que trata de imponer la mercantilización deshumanizada a todos los ámbitos de la vida social e individual².

La relación con el proyecto que nos ocupa se puede apreciar en la figura repetitiva de las personas de edad avanzada, inspirándome en la silueta de mi abuela paterna en este caso. En cuanto al aspecto técnico, hablamos del mismo medio: el vídeo. Además,

² GARCÍA, G. (2001). *et al. La identidad del pueblo andaluz*. Sevilla: Defensor del Pueblo Andaluz ., p.108.

conceptualmente abordamos temas comunes con el presente trabajo: como los recuerdos o el territorio.



Fig.1. Irene López Torres, *Entre Ajarafes*, 2020, still de vídeo.

4.2. *Sangre y Azúcar*, (2019-20)

Este trabajo artístico, realizado en la signatura Procesos Fotográficos y Audiovisuales II (profesor: Jesús Palomino), es el que presenta mayor relación con respecto al tema tratado en *Casida de Cal y Azúcar*. Se trata de un proyecto audiovisual inspirado en el trauma familiar que ocasionó la guerra civil española, o más bien, en sus consecuencias. Específicamente este vídeo fue creado para rendir homenaje a mi bisabuelo, quien fue fusilado en una pared anónima de la ciudad de Granada junto a otras víctimas del franquismo, tras ser transportado en una furgoneta hasta el destino que allí les esperaba. Es tan directa la relación de este proyecto con *Cal y azúcar* que no únicamente podemos apreciarla en el título, si no en el propio contenido. Si bien el tema que trata parte del mismo conflicto bélico, la diferencia entre ambos proyectos radica en que *Sangre y azúcar* es el “durante” y *Casida de Cal y azúcar* el “después”. Los octogenarios que bailan “pegados” en el vídeo (fig.2), son tanto inspiración como protagonistas. Fueron aquellos niños que sufrieron las consecuencias de algo que les tocó entender siendo demasiado jóvenes y que marcó sus vidas para siempre. En palabras de Ruiz-Vargas, J., se encuentra descrito el ambiente de humillación y control en el que se vieron envueltos los vencidos y sus familias durante la posguerra en sus primeros años:

El panorama de la inmediata posguerra en España resultaba desolador. Por todas partes se humilla a la gente sencilla. Los guardias municipales, que gozan de carta blanca, insultan y

castigan a vergajazos a las mujeres que guardan colas de abastecimiento. Hombres y mujeres de la clase humilde, que no han sido detenidos, sufren todo tipo de vejaciones. Por la menor murmuración se llama a los hombres al cuartel y reciben una paliza. (...) En el ambiente general predomina el militarismo y la arrogancia de los jóvenes falangistas que, pistola al cinto, insultan y amenazan por la calle a las mujeres de los “rojos” (...) La arbitrariedad y la humillación son la única ley en cada pueblo.³

Por otro lado, la canción utilizada en la obra es la interpretación musical de Silvia Pérez Cruz⁴ del poema de Federico García Lorca, *Pequeño Vals Vienés*⁵. De este modo, también aparece en este proyecto la incorporación de una clave literaria.



Fig.2. Irene López Torres, *Sangre y azúcar*, 2020. still de vídeo.

4.3. Murallas de Cal y Azúcar (2021)

Este es el proyecto del que podemos considerar que se empieza a gestar la idea de la que parte el presente Trabajo de Fin de Grado, siendo la línea de trabajo investigada y desarrollada en el primer semestre en la asignatura Producción y Difusión de Proyectos Artísticos (2021-22) (profesorado: Dña. Cristina Peláez, Dña. Rocío Sacristán, y D. Jesús Palomino), línea que ha evolucionado y modificado hasta bifurcarse en dos proyectos, uno de los cuales es el que nos ocupa; por esta razón, la extensión de este subapartado será mayor que los otros proyectos explicados con anterioridad. *Murallas de cal y azúcar*

³ RUIZ-VARGAS, J. (2006). “Trauma y memoria de la Guerra Civil y de la dictadura franquista” en *Hispania nova*, 6, pp. 31-32., p.31.

⁴ El tema *Pequeño Vals Vienés* es la sexta pista de PÉREZ, S y FERNÁNDEZ, R. (2014). *Granada*, [registro sonoro en CD]. Madrid: Universal Music Spain. 1 disco compacto.

⁵ GARCÍA, F. (2019). *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Lingua-Digital., p.102.

consiste también en un proyecto de carácter audiovisual el cual trata sobre anécdotas relatadas mediante su representación en dibujo: situaciones reales de una infancia y juventud de postguerra en la localidad de Salobreña protagonizada por mi abuela, Concepción Murcia Sánchez.

En dicho proyecto tratamos de forma colateral el retrato social de la Andalucía rural de la época. Es decir, cómo era la vida entonces. Conceptualmente interesó dar vida a los recuerdos más recónditos de la villa pocos años después del desastre social que supone una guerra civil. La intención fue hacer que la propia voz de la que vivió esas anécdotas fuese la protagonista directa de su propia historia. Esta voz, recogida a través de grabaciones, juega un papel muy importante en el proyecto. Como se puede apreciar, la idea inicial de este Trabajo de Fin de Grado realmente se generó aquí, llegando, cómo hemos comentado anteriormente, con una llamada a mi abuela en la que relató una historia de cuando era pequeña. La metodología se definió de tal forma que ella contaría una anécdota y esta se dibujaría con tinta. Recalcando y dando así vida a los recuerdos de una infancia robada.

Se comenzó a trabajar de forma plástica a raíz de investigar el trabajo de un fotógrafo americano que residió en Salobreña en la década de los setenta; Gary Conner (1945). En especial, su serie *Salobreña, Fotos de la vida del pueblo en blanco y negro* (1974)⁶ (fig.3). Se tomaron como referencia ciertas escenas que aparecen retratadas y se realizaron como pruebas de dibujo con tinta. Dado que el resultado generado en su forma plástica fue satisfactorio, lo adoptamos como estilo gráfico. A partir de ahí, se trabajó en recrear con dibujos las historias relatadas (fig.4).

Esta cualidad de relatar las vivencias dolorosas o reprimidas es explicada, además concretamente en el contexto de la posguerra, por el catedrático de Psicología de la Memoria en la Universidad Autónoma de Madrid: José María Ruiz-Vargas:

Cuando cuenta una historia de lo sucedido, la víctima exterioriza sus sentimientos, lo que posibilita el procesamiento de las emociones dolorosas. De esa manera, transformando el trauma en palabras, se logran modificar a nivel cerebral las “redes asociativas de miedo” sobre las que se apoya la experiencia dolorosa. Esa modificación resulta crucial para la superación del trauma porque supone, además, la recuperación de la dignidad y el descubrimiento de la verdad. Pero a los perdedores republicanos no sólo no se les permitió

⁶ CONNER, G. [garyconnerfotografo]. “Salobreña, Fotos de la vida del pueblo en blanco y negro 1974” [imágenes de instagram]. Disponible en: <https://instagram.com/garyconnerfotografo?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

contar lo ocurrido, sino que se les amenazó, acosó y persiguió para imponerles el más negro de los silencios.⁷

En la carrera, ha sido el proyecto con el que más emociones he vivido y más he disfrutado trabajando e investigando sobre el mismo, me ha permitido conocer mejor mis raíces, la tierra en la que estas nacen, y comprender a mis abuelos alejados de la figura familiar, como personas individuales con sus vivencias y traumas que no me han podido contar cuando era pequeña por su dureza y complejidad.

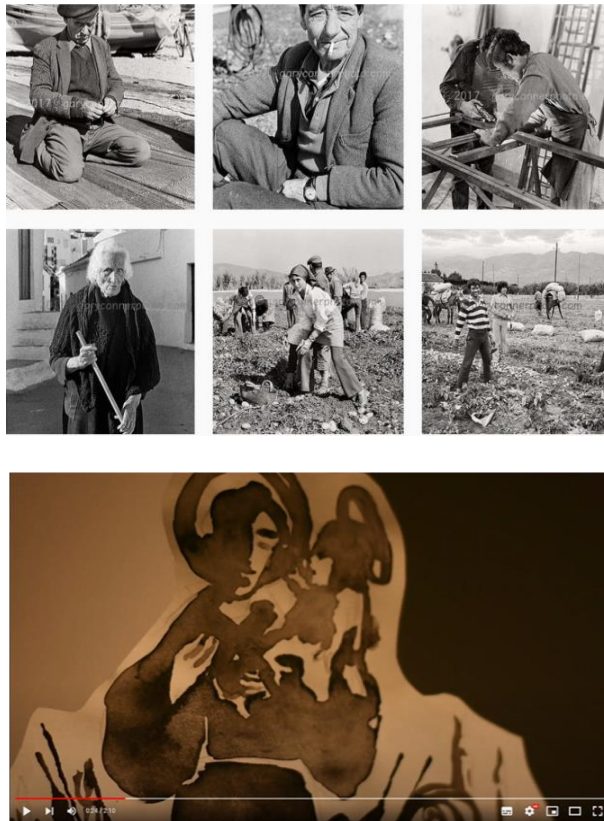


Fig.3. (arriba) Gary Conner, *Fotos de la vida del pueblo en blanco y negro*, 1974, fotografía, **Fig.4.** (abajo) Irene López Torres, *Procesión*, 2021, still de vídeo.

⁷ RUIZ-VARGAS, J. *op cit.*

5. Investigación plástica

En el apartado anterior, *Trabajos previos*, hemos podido ver cómo los proyectos trazan un camino directo del que partir. En *Sangre y Azúcar* traté por primera vez el tema, un tema que me mueve por dentro de forma visceral. Sobre todo, he conectado emocionalmente con el proyecto durante el proceso de grabación a mis abuelos. Se ha seguido desarrollando hasta el presente Trabajo de Fin de Grado, pero esta vez, tratamos la herida familiar generada en la postguerra de forma velada. A continuación, dividiremos este apartado en subsecciones para explicar en profundidad los distintos procesos plásticos utilizados para este proyecto. Comenzaremos describiendo cómo se definió la metodología y los primeros resultados plásticos; expondremos el porqué de la misma junto a los resultados obtenidos de las grabaciones y fotografías; así como se analizará el montaje y edición del vídeo además de la composición fotográfica serial.

5.1. Metodología y primeras pruebas

Cómo hemos comentado anteriormente, el proceso metodológico empleado fue parecido a *Murallas de cal y azúcar*, al mismo tiempo que mi abuela relata una historia, se grababa su voz para más tarde dibujar una escena a partir de la misma. Este proceso evolucionó en el presente proyecto, ya que se pretendía que apareciese no sólo su voz, sino su rostro: hacer que ella misma sea quién cuente diferentes anécdotas. Esta formalización nos recuerda a la obra *Stories*, 2011, de la artista Nicène Kossentini. (fig. 5). En esta obra, la artista tunecina hace una reflexión sobre la memoria colectiva y su transmisión. En este video recupera pequeños fragmentos de las historias que su abuela le contaba antes de morir, leyendas e historias que se transmiten de madre a hija, generación tras generación y que actualmente están comenzando a desaparecer en la sociedad árabe.⁸

Se realizó una primera prueba de vídeo para definir los parámetros técnicos de luz y así como las localizaciones donde se grabarían los vídeos. Las conclusiones que obtuvimos sobre los resultados de este ensayo fueron la decisión de utilizar luz natural en lugar de alguna fuente de luz artificial, además, se decidió recoger la voz a través de grabadora. Tras este primer estudio, se realizó una segunda prueba con mi padre relatando

⁸ Nicène Kossentini. *Stories*, [en línea]. Galería Sabrina Amrani [consulta: 16/04/2022]. Disponible en: <https://www.artsy.net/artwork/nicene-kossentini-stories>

cómo era el colegio en su infancia. El propósito de esta era ajustar y probar las decisiones técnicas tomadas. Esta vez el aspecto de luz y sonido estaba resuelto, no obstante, a la hora de grabar a mis abuelos, el encuadre tendría que ser cambiado o pedirles que estuviesen sentados en una silla en lugar de en un sofá, puesto que este elemento —nada relevante a las historias— tomaba mucho protagonismo en el encuadre y el elemento silla daría cierta uniformidad entre los vídeos.



Fig.5. Nicène Kossentini, *Stories*, 2011, still de vídeo.

Una vez establecidos los aspectos técnicos y configurar la cámara para adecuar la mayor calidad de vídeo posible, se viajó a Salobreña para poder realizar las entrevistas. Durante una semana se grabó tanto en formato vídeo como en sonido a mis abuelos (fig.6). En un primer momento, el proyecto tuvo un carácter documental a través de las entrevistas tomadas, no obstante, estando en el proceso de grabación, al mirar la pantalla de la cámara fotográfica, mientras mi abuela narraba historias, fui consciente de que había una complicación en cuanto a su naturalidad. Este hecho, más que resultar una complicación, aportaba un claro indicio de que existía cierta tensión, no relataba las cosas como siempre lo había hecho, sin cámaras por medio. Es más, había datos que omitía y mostraba cierta rigidez en sus expresiones. Estas circunstancias se repitieron de nuevo con la abuela materna y el abuelo. En un primer momento este hecho fue asociado a que, debido a la edad de los protagonistas, pensamos que estos no estaban acostumbrados a hablar ante una cámara; sin embargo, fue el abuelo el que dio pie a conocer cuál era la problemática real de aparecer en el vídeo. Cuando finalizó la grabación, al cabo de una hora, se acercó y preguntó si podría ver el vídeo, insistiendo en que no estaba seguro de si había omitido cómo murió su padre. Revisamos el contenido juntos, y en esa pequeña entrevista, había contestado que su padre murió en la guerra, en lugar de fusilado.

Este hecho, más que resultar una complicación, aportaba un claro indicio de que aún seguía presente el miedo. Inquiriendo, explicó que había omitido el dato exacto para no ser identificados con ningún bando en específico. De esta manera, se puede concluir que el temor de ser perseguidos aún seguía presente. Cabe señalar que, al cabo de otra hora, él mismo se acercó a su mujer para confirmar que no había *delatado* nada políticamente comprometido, nada que pudiese tener consecuencias dentro de sus miedos.



Fig.6. Irene López Torres, *prueba de grabación de Casida de Cal y Azúcar*, 2022, still de vídeo.

5.2. Grabaciones y fotografías: modos de ocultación

Una vez realizadas las entrevistas se decidió tomar distancia para reflexionar sobre ellas. Dentro de la semana de grabación, se realizó una deriva fotográfica por el sendero conocido como *El Carrizal*, que une el monte con el mar. Como explica María Martínez, la acción de andar como detonante y reflexión para iniciar y asociar una práctica artística a un territorio y a una experiencia emocional asociada a la memoria:

Una forma de documentación de una realidad vivida desde la experiencia personal, de construir la memoria colectiva a través del conjunto (...) desde la vidas de las personas que habitan un lugar. Lugares que permanecen a través de la memoria y el recuerdo de los habitantes. Relatos que marcan de alguna manera parte de su historia personal y la simple contemplación de los lugares les provoca el recuerdo, vínculos que persisten después, incluso al desaparecer (...) ⁹

⁹ MARTÍNEZ-MORALES, M. (2016). *Andando... La acción de andar como práctica artística desde una perspectiva artográfica*. Tesis doctoral. Universidad de Jaén., p. 266.

El resultado fotográfico de esta deriva fue muy satisfactorio puesto que conectamos con el territorio en un plano emocional y, además, creemos que las fotografías alegóricas son una reminiscencia de la Salobreña de los abuelos, a los senderos por los que cruzaban cada día en su infancia y juventud. Consideramos que el sendero conecta esa Salobreña de la postguerra, de los abuelos de la que esto escribe; con la Salobreña de principios de los dos mil, donde siendo pequeña, caminaba junto a ellos por *El Carrizal*, y con el presente, el momento en el que fueron tomadas las fotografías.

Cuando se revisaron dichas fotografías, reflexionamos sobre añadir tanto a las entrevistas, como a los caminos, cierto modo de velar la imagen. Asemejando así la censura que mantenían los abuelos al hablar; ocultar parcialmente la imagen, al igual que sus palabras, añadiendo cierto *secretismo* en ese filtro de acontecimientos. De esta forma, poniéndonos en su piel y con su mismo mecanismo de defensa, pudiendo mantener seguros tanto al vídeo como a la serie fotográfica a través de la ausencia. Con el mismo método que el abuelo había expresado la muerte de su padre, hablar sin decir palabra. La manera de recrear esa metodología del silencio fue empleada en el vídeo a través de la extracción del sonido de sus voces e interferirlo con otro sonido que no hiciese posible su escucha. El filósofo Ludwig Wittgenstein (1921) decía que “todo lo que se puede pensar se puede pensar claramente. Todo lo que se puede decir se puede decir claramente. Pero no todo lo que se puede pensar se puede decir”.¹⁰ En la fotografía experimentamos e indagamos distintas formas de edición, para finalmente seleccionar el blanco y negro con cierta neblina para obtener imágenes poco claras visualmente y veladas. Con esta edición, podemos ocultar cierta información de la imagen, pero, aun así, puede intuirse su contenido de forma sutil. (figs.7 y 8)



Figs. 7 y 8. Irene López Torres, *S/T*, 2022. Fotografía original (izq.), fotografía editada (dcha.)

¹⁰ SONTAG, S. (1997). *Estilos radicales*. Madrid: Taurus ediciones., p.12.

5.3. Montaje del vídeo

En el siguiente punto abordaremos el proceso de creación del vídeo, desde la base de su estructura en cuanto al montaje en torno a una estructura poética, hasta los recursos de edición empleados, su ritmo y su estilo.

5.3.1. Estructura de edición y poesía

En cuanto al montaje del vídeo se ha pretendido que guarde en su estructura relación con la poesía. Para ello, en cada edición, hemos colaborado con Daniel López Murcia, poeta y padre de la autora de este proyecto para analizar su forma. En esta, hemos asignado una palabra trisílaba o bisílaba para cada sección del vídeo. Hemos investigado sobre las métricas posibles para mantener a estas en un orden de poesía formal. Concretamente, empezamos a inspirarnos en la estructura del romance hasta llegar a la forma poética de la casida, la cual da nombre a este proyecto. De esta forma, la propia estructura del vídeo en sí misma es un poema y forma parte de la obra en su conjunto. Explicamos nuestro interés por la forma del romance a través de las palabras de Luis Diaz:

(...) El romancero ha mantenido su vigencia a lo largo de diversas épocas, enriqueciendo, igualmente, los acervos culto y popular. Se le compara, a causa de su extensa vida y de la variedad de sus manifestaciones, con un árbol de numerosas ramas que tomaran su alimento de una misma savia ancestral e inagotable.¹¹

Siendo esta forma tan amplia, usada en acervos populares, así como por los autores de la generación del 27, —entre ellos Lorca—, nos resultaba de gran interés compositivo. Nuestros versos de dos, tres y seis sílabas se mantendrían en la categoría de versos simples de arte menor, los cuales se ajustan a la categorización definida a continuación presentada por Antonio Quilis, sobre la métrica española:

Son los comprendidos entre las dos y las ocho sílabas. El verso monosílabo no existe porque su única sílaba sería forzosamente aguda. Estos versos se caracterizan por su agilidad; son muy aptos para composiciones poéticas ligeras. (...) Se utiliza en el Romanticismo, Modernismo y en la generación de 1927, bien independientemente o como forma auxiliar, combinado con otros versos.¹²

¹¹ DIAZ, L. (1983). “Sobre el origen del Romancero (Algunas reflexiones y un documento ignorado)” en *Revista de Folklore*, vol.3, n.28, pp. 134-141, p. 134

¹² QUILIS, A. (1984). *Métrica española*. Barcelona: Ariel., p.165.

La deriva desde el romance hasta la casida se dio de forma natural a la hora de componer la estructura del vídeo, de forma que esa repetición y alternancia que vemos en el metraje es el mismo recurso que se utilizaba en la poesía árabe; influyendo así en la poesía de Granada, frecuentemente empleada por diferentes autores, entre ellos el ya citado Federico García Lorca. En *El diván del tamarit*¹³ recoge numerosos poemas con esta métrica. La similitud de estas dos formas, castellana y árabe la vemos en la rima de los versos pares. En nuestro poema usaremos el esquema: “ba, aa, caa, aa, ba, baa, aa”. Apareciendo el ritmo en los versos pares con la rima asonante “ea”. A continuación, presentamos el poema resultante sobre el esquema compositivo de nuestro vídeo:

Abuela, Abuelo, 6b
piedra 3a

Abuelas, 3a
piedras 2a

Abuelo, semillas 6c
Abuelas, 3a
piedras 2a

Piedra, 2a
abuelas 3a

Piedra y abuelo 6b
Semillas y piedras 6a

Nieta y Abuelo, 6b
piedra 2a
Abuela 3a

Nieta, 2a
abuela 3ª

Esta forma empleada ya en origen en Al-Ándalus son motivo de estudio para la catedrática Maravillas Aguiar. La cual nos explica:

El metro clásico de la poesía preislámica es la casida (qas.˘ida). La casida es una composición poética monorrima (...) La secuencia de sílabas en el pie no es en absoluto arbitraria, todo lo contrario, está compuesto por un núcleo bisílabo estable (...) los versos suelen ser gramaticalmente independientes, ya que el gusto poético árabe prefiere que cada verso tenga un sentido en sí mismo y no se encadene con el siguiente.¹⁴

¹³ GARCÍA F. (2009). “El diván del tamarit” en García, F, *Obras Completas de Federico García Lorca*. Santa Fe: El Cid Editor., p.68.

¹⁴ AGUIAR, M. (2001). “Poesía y métrica árabes clásicas” [en línea] en *Revista de Filología de Universidad de la Laguna*, n. 19, pp. 29-36, p.x [consulta: 25/05/2022]. Disponible en: <https://riull.uill.es/xmlui/handle/915/21764>

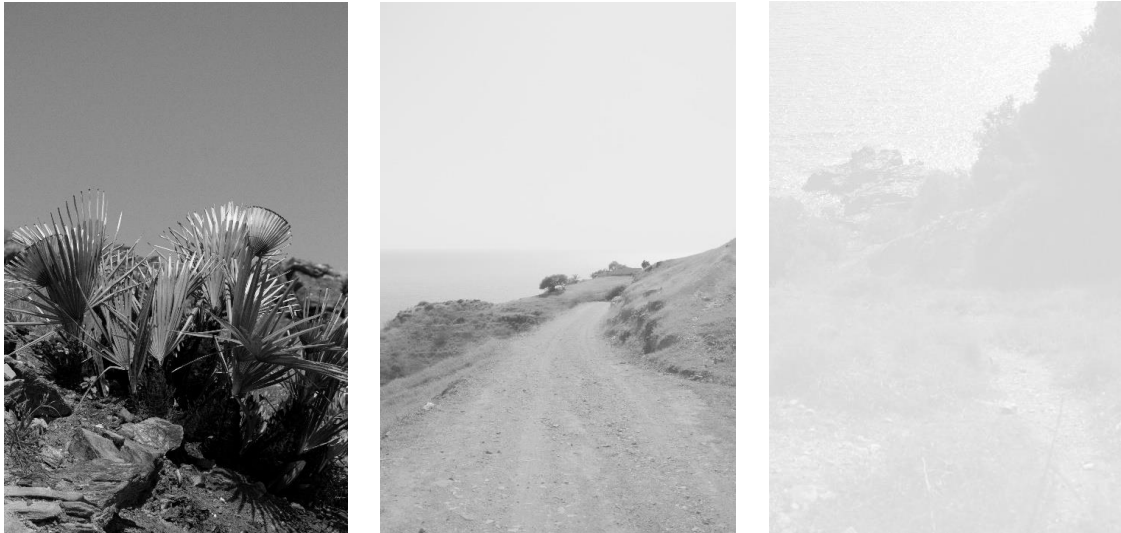
5.3.2. Características de edición.

Tras analizar cómo se compone la estructura de nuestro vídeo, es preciso ahora estudiar en este apartado las características de este en cuanto a su forma. Para comenzar, podemos observar que entre los fotogramas y las estrofas que se componen entre sí, se ha usado el recurso de fundido a negro o *fade-out* manteniendo el sonido a modo de unión. Esta forma o ritmo compositivo en la edición ha sido también empleada por referentes como Victor Erice en la película *El sur* (1983) o *El espíritu de la colmena* (1973). Tal como dice Payri Lambert “la utilización de sonido durante el fundido a negro tiende a anular el efecto de elipsis temporal y crea un enlace semántico”¹⁵. Este recurso lo podemos observar en el film *Carmen* (2003) de Vicente Aranda, donde mantiene el fundido con la música, o en el caso de nuestro metraje con el sonido de las piedras o la criba y los gorriones. En cuanto a la cadencia, estos fundidos aportan suavidad al ritmo dinámico del vídeo, que conseguimos mediante la utilización de planos de breve duración. El cambio rápido de planos aporta una sensación de repetición y, además, lo unimos a otra característica —usada también en trabajos previos como *Sangre y Azúcar*—: la coordinación de la imagen al ritmo de la música, en concreto en la canción *De los cuatro muleros* cantada a tres voces. Este recurso podemos apreciarlo en películas como *Mommy* (2014) de Xavier Dolan, *American Psycho* (2000) de Mary Harron, o *Volver* de Pedro Almodóvar (2006), entre muchas otras. Este es un recurso característico del videoclip, que transferido al cine o al vídeo artístico aportan gran dinamismo.

5.4. Fotografías

Como se ha mencionado anteriormente, además del vídeo, se realizó una serie de fotografías en la deriva por *El Carrizal*. Estas guardaban relación discursiva con la veladura y con el territorio, es decir, con los paisajes de la memoria. Con la intención de acentuar la idea de que en las fotografías hay algo oculto y censurado, estas se expondrán una tras otra en un montaje en línea, con la particularidad de que entre la primera y la última se aumenta la transparencia de la imagen gradualmente hacia el blanco. De este modo, la primera fotografía se mostrará tal y como se tomó, y la última aparecerá completamente velada por una capa de color blanco.

¹⁵ PAYRI. B. (2019) “Fundido a negro o a color” [en línea] [consulta: 15/05/2022] en *Recursos Sonoros Audiovisuales*. Disponible en: <https://sonido.blogs.upv.es/estructura-y-montaje/transiciones-y-elipsis/fundido-a-negro-o-a-color/>



Figs. 9, 10, 11. Irene López Torres, *S/T*, 2022, ejemplos de transparencia en las imágenes fotográficas.

El criterio por el cual se ha decidido cuáles serán más próximas a la realidad y cuáles aparecerán censuradas guarda relación con asociar sus referentes a cierto grupo a metáforas sobre la escasez, el trabajo o la muerte. Por otro lado, otro grupo de ellas está asociado a la imagen de tranquilidad, idealización y sensación de paraíso de Salobreña; imagen del territorio promovida por la dictadura franquista para incentivar la visita de los turistas. Paradójicamente, es en este último grupo de imágenes donde se ha aplicado con mayor gradiente la veladura para hacer invisible esa noción idílica de un territorio que, en silencio oculta una historia de posguerra (figs. 9, 10, 11).

Por otro lado, el orden de disposición de estas fotografías se asocia a la forma poética explicada en el punto anterior: la casida. Se ha asociado las imágenes de rima asonante “ea” para las que tienen orientación horizontal y para las verticales “ia”. Dentro de estos tres grupos, tratados como estrofas, las fotografías han sido ordenadas para que la segunda fotografía siempre sea horizontal- “ea”- (repetiendo así el esquema poético), la primera también debe ser de la misma orientación para que termine igual que empieza, en resonancia a la estructura del vídeo, el cual tiene un fotograma y un mensaje que aparece tanto al principio como en el final, y el último verso sea siempre “ia”. De tal forma, el esquema poético resultaría:

Poca transparencia: ea, ea, ea, ea, ia, ea, ia, ia, ea, ia

Transparencia media: ea, ea ,ia, ia, ea, ia,ia, ea, ia

Gran transparencia: ea, ea, ia, ia, ia, ea,ia,ea,ea,ia,ea, ia

El resultado final obtenido mediante el vídeo, la serie fotográfica y sus esquemas poéticos, abarca una estructura visual y sonora que permiten captar de forma sutil al espectador el mensaje de la obra; la herida velada de la memoria. Al mismo tiempo, se pretende cierta sanación o consuelo emocional a través de la expresión artística sobre los eventos traumáticos transgeneracionales debidos a la represión y la escasez.

Previa a la composición de esta serie de fotografías, se optó por realizar una investigación de ciertas nociones y conceptos que nutrieron el proceso de creación artístico. En el siguiente punto, desarrollaremos el conjunto conceptual que conforman la base teórica de este Trabajo de Fin de Grado.

6. Investigación teórica-conceptual

Cómo hemos mencionado en el apartado anterior, durante este punto abarcaremos el proceso por el cual surgieron e indagamos las distintas líneas de investigación que actúan como raíz de este proyecto. En el presente Trabajo de Fin de Grado pretendemos expresar de forma conceptual la dureza sobre las consecuencias de una guerra civil, siendo estas agravadas por el silencio del miedo que, incluso hoy día, permanece vivo. Se abarcan por tanto líneas tales como el papel del arte para con la memoria histórica, el impacto psicológico de la posguerra y sus futuras generaciones, así como su influencia para la creación de este proyecto, además del uso de alegorías para su tratamiento.

6.1. Construcciones alegóricas en torno a los elementos de la obra

En este punto del proyecto, el enfoque iba dirigido especialmente a la imagen fija, creando una extensa serie de fotografías veladas. Además, se grabaron ciertos vídeos breves de mis abuelos realizando distintas acciones, tales como labores agrícolas en el caso de mi abuelo, y tocando las castañuelas con piedras en el caso de mi abuela. Estos llamaron nuestra atención; además de grabaciones de ciertos sonidos como el reclamo de una perdiz, piropos de mi abuelo, mi abuela, mi madre y yo cantando juntas, o mi abuela recitando las palabras de los vendedores ambulantes de su infancia. Todo este material juega un papel muy importante en el proyecto final. A la hora del montaje de vídeo, observamos el poder alegórico de esas acciones y sonidos. En nuestro vídeo usamos imágenes metafóricas que nos ayudan a tejer la expresión de nuestro tema —Piedras, almocafre, Lorca, cañaveral, covacha, cortar raíces, camadas, siembra, abrir cadenas,

desechar malas semillas, etc. — Presentando alguna de estas alegorías a continuación, vamos a analizar algunos de estos elementos principales y los procesos alegóricos que los acompañan:

6.1.1. Las piedras- Son un elemento que aparece de forma recurrente en toda la obra videográfica, siendo tanto su imagen como el sonido que producen al chocar entre ellas el conductor de este. En un primer momento, mi abuela toca las piedras como si de castañuelas se tratasen. Estas piedras son características de las playas de la zona. Las niñas del pueblo tenían que recorrer un largo sendero por matorrales hasta llegar a la escuela, junto a esas niñas, mi abuela materna hizo este camino durante 12 años hasta que entró a trabajar para paliar los gastos de su hermana enferma. El hecho de jugar con las piedras que encontraban en la playa a mitad del camino era una forma de divertirse para estas niñas, que iban por el sendero agitando sus castañuelas. Las piedras curtían sus manos y les daba la rigidez y fuerza de estas. El significado dado a las piedras es el de proteger o amenazar; además, es un elemento sólido, la piedra permanece en el tiempo, no se marchita ni desaparece. Es por ello que, para recalcar el traspaso cultural de generación en generación, se han grabado unos vídeos donde yo, como autora, intento realizar el mismo sonido con las piedras. La diferencia radica en que mis manos no están acostumbradas a ese peso, es decir, no tengo la habilidad de moverlas de forma rítmica como castañuelas, puesto que no he tenido la necesidad de usarlas; a diferencia de las manos de mi abuela, la cual las usaba en una doble función altamente paradójica: bien como entretenimiento, bien para protegerse.

En este punto debemos citar como referente a Richard Long, el cual trabaja también con el elemento de la piedra, destacando las propiedades de esta. En sus derivas, el británico realiza esculturas con las mismas o las transporta al cubo blanco de las galerías y museos. Para él, la conexión con el territorio donde han sido obtenidas es muy íntima, puesto que parten del mismo, además, no marchitan ni desaparecen, Long, al igual que en este proyecto, mantiene que la mejor manera de fotografiar estos guijarros es el blanco y negro, puesto que resalta sus texturas. Así lo explica: “en mis esculturas, una piedra es

una piedra, aunque también utilizo otros materiales naturales como el polvo, el agua o el barro. Y lo hago para expresar su naturaleza propia, innata”¹⁶



Fig. 12 y 13. Irene López Torres, Casida de Cal y Azúcar, 2022, still de vídeo.

6.1.2. El Almocafre- Esta herramienta -llamada por mi abuelo *mocafre*- la emplea desde que comenzó a trabajar cuando tenía 8 años de edad para sus labores agrícolas. El mocafre tiene varios usos, es capaz de quitar las malas hierbas, airear la tierra, o volver a sembrar. A continuación, analizado por Navarro Palazón, y Robles Fernández:

Se empleaba especialmente para las labores de limpieza y escarda, tan necesarias para el correcto crecimiento del plantío. Sin embargo, algunos agrónomos árabes como Ibn Al-Awwam e Ibn Bassal mencionan varios tipos y distintos usos del almocafre, lo que lo convierte en uno de los instrumentos más plurifuncionales del utillaje agrícola andalusí. Las similitudes morfológicas de esta pieza con la de los plantadores de huerta sugieren también un uso semejante para este ejemplar, la siembra. Su cronología tardía dentro de lo califal cordobés se ve corroborada por otro ejemplar procedente de Granada.¹⁷

Este proceso cíclico nos aporta una alegoría en torno a la idea de final, de transición y de comienzo de nuevos ciclos: nuevas ideas. Así, en nuestra obra, el almocafre representa el fin de un momento histórico y el comienzo de un relevo generacional. Esto puede apreciarse en el pasaje donde aparecemos mi abuelo y yo quitando las malas hierbas: yo como persona joven entrando a la vida, y él como persona mayor, saliendo de esta. No sin antes, enseñarme todas las etapas de la misma, es decir, mostrándome todos los ciclos. Este traspaso intergeneracional tiene como función que yo siembre la etapa que me toca, es decir, el próximo ciclo.

¹⁶ MALPAS, W. (2011) *The art of Richard Long: complete works*. Kent: Crescent Moon Publishing., p.285.

¹⁷ PALAZÓN, J. y ROBLES, A. (1995). *El zoco, vida económica y artes tradicionales en al-Andalus y Marruecos*. Barcelona: Lunwerg Editores., p. 105.

6.1.3. Los cuatro muleros- Esta canción popular fue recogida junto a otras canciones populares por Federico García Lorca Colección de Canciones Populares¹⁸. Le hemos otorgado una cierta importancia en nuestra obra ya que el poeta mantiene cierta concordancia con la historia familiar de la que esto escribe. Es más, creemos que la figura de Lorca podría ser incluso una representación alegórica de mi bisabuelo, unidos por la forma en la que son asesinados por la misma causa. En el metraje aparecemos 3 generaciones femeninas cantando *De los cuatro muleros*. Es una canción considerada propia del bando republicano durante la Guerra Civil.¹⁹ Se trata de un poema muy reiterativo, cíclico —como ese proceso del almocafre—. En la canción, podemos apreciar la presencia de vocativos dirigidos a la madre, como por ejemplo “mamita mía”, presencia típica de las composiciones de aquella época, donde las jóvenes hablaban de sus aventuras y desventuras sentimentales a sus madres y hermanas. Como se puede apreciar, en nuestra obra existe una traspolación de estas comunicaciones, ya que yo le canto a mi madre y mi madre le canta a mi abuela, produciéndose una devolución del traspaso entre generaciones recibido. Es ahí donde encontramos el puente intergeneracional. Además, esta canción, al igual que *Casida de Cal y Azúcar*, presenta un significado oculto, del que no habla explícitamente pero que se deja ver en su final. En el caso de la canción, se trata de un deseo —dirigido hacia el cuñado, en lugar de hacia el marido— en el caso del proyecto, se trata de un miedo; ambas emociones son reprimidas.

6.1.4. Criba- Esta herramienta tiene un peso importante en la obra, ya que, tiene un poder alegórico muy fuerte, con ella podemos filtrar las “semillas buenas” de las malas. Areal tamaño de la malla de esa herramienta hace que las semillas que caen al suelo sean desechadas. El sonido que se produce al hacer uso de la criba es muy estridente, de manera que se ha usado esta característica para tapar las palabras que dicen mis abuelas. Superponemos el sonido de la criba sobre las voces de las abuelas para alegorizar el filtrado de aquello que debería ser conocido en el discurso y, sin embargo, hacer desaparecer. Este filtrado de malas semillas -o más bien, el bando vencido- tendrá especial

¹⁸ Colección de canciones populares españolas. Recogidas armonizadas e interpretadas por Federico García Lorca (piano), *La Argentinita (voz)* pertenece a la colección de las pistas de: GARCÍA, F. y LÓPEZ, E. (1931). [registro sonoro en CD] Madrid: Sonifolk. 1 disco compacto.

¹⁹ DIAZ, L. (1986). “Canciones populares de la Guerra Civil: Un estudio de oralidad literaria” en *Revista de Folklore*, vol.6, n.71, pp.154-159, p. 158.

impacto psicológico, como indican Inmaculada Marín y José Antonio Jiménez en su revisión de la Guerra Civil Española y la posguerra como fuente de traumas psicológicos desde un punto de vista transgeneracional.

La feroz represión durante la posguerra hasta la Transición creó el clima social capaz de perpetuar los traumas y los duelos. De hecho, el análisis de los factores comunitarios post-trauma, indican que, durante la posguerra las condiciones sociales dadas contribuyeron a la cronificación de los síntomas post-traumáticos de la Guerra Civil Española, especialmente en el bando de los vencidos, los cuales no pudieron llorar a sus familiares muertos, ni celebrar ninguna ceremonia de despedida y de dignificación. Más adelante, durante la Transición española, se pactó un silencio que no ha favorecido la elaboración de situaciones traumáticas y duelos, estando aún muchas heridas abiertas (...) ²⁰

Nuestro proyecto se enclava entre la intención referencial y la expresión artística y poética, conmemorando ambas la huella de la memoria subjetiva sobre un determinado momento histórico. Relacionamos este apartado con el siguiente a través de la importancia de esas alegorías y metáforas siendo el nexa Eugenio Merino, reflexionando sobre el papel del arte y la memoria en el próximo apartado.

6.2. El papel del arte y el artista para con la memoria

Uno de los referentes que nutre este proyecto es Eugenio Merino, el cual en torno a una de las cuestiones sobre las que gira *Casida de Cal y Azúcar* —la recuperación de la memoria como fin último de una obra artística—explica:

¿Cómo puede el arte contribuir a preservar la memoria de las víctimas y el relato verdadero del pasado? El arte puede servir para darle una bofetada al poder, para criticarlo, para dar una visión de nuestra época... expresado de una manera simbólica o metafórica. (...) ²¹.

²⁰ MARÍN, I y JIMÉNEZ, J. (2011) “Revisión de la Guerra Civil Española y la posguerra como fuente de traumas psicológicos desde un punto de vista transgeneracional” [en línea] en *Clínica e Investigación Relacional: Revista electrónica de Psicoterapia*, vol. 3, n.5. pp. 473-491, p.487 [consulta: 8/06/2022].

Disponible en: https://www.psicoterapiarelacional.es/Portals/0/eJournalCeIR/V5N3_2011/06_Gomez-Marin_Hdez-Jimenez_Guerra-Civil_CeIR_V5N3.pdf

²¹ CAMPELO, P. (2014). *Eugenio Merino: «El arte puede servir para darle una bofetada al poder»*. [en línea]. *Público*. [consulta: 22/05/2022]

Disponibile en: <https://www.publico.es/politica/eugenio-merino-arte-servir-darle.html>

Para continuar con esta esta línea de investigación, citaremos a Rogelio López Cuenca, el cual añade:

(...) Es la vía por la que convoca al público a la formulación de un relato colectivo, diverso, hecho de fragmentos, que aspira a la expresión de una idea múltiple de las cosas, síntoma de la diferenciación en los modos de entender el entorno (...) La identidad nace de la historia no al revés. (...) Un viaje conceptual de resignificación de los hechos, que manifieste que el componente procesual de la memoria no actúa hacia atrás, sino hacia adelante, fundamentalmente porque ésta, aun partiendo de una responsabilidad personal y subjetiva, está determinada a un hacer colectivo y comunitario. “Democratizar el pasado, descolonizar la memoria”²². “Ser progresista es mirar al pasado (...) No obstante, “las huellas de lo que ha existido son o bien suprimidas, o bien maquilladas y transformadas; las mentiras y las invenciones ocupan el lugar de la realidad; se prohíbe la búsqueda y difusión de la verdad...” (...)”²³

Efectivamente, esta búsqueda y difusión de las huellas suprimidas y censuradas a las que alude el artista malagueño es lo que pretende este proyecto que presentamos como Trabajo Fin de Grado; y lo hacemos mediante aquello que nos recordaba Eugenio Merino: la figura retórica de la metáfora. Por otro lado, en referencia a cómo los artistas mediante la metodología de la historia sacan a la superficie aspectos ocultos del pasado, prosigue López Cuenca:

(...) El artista como activador del pasado, bomba latente que requiere ser puesta en marcha, no desmontada. Nuevamente, lo importante no es referirse exclusivamente a los hechos, sino a los procedimientos que alertan sobre los modos en que la historia se construye por demolición, por soterramiento, desplazamientos que hablan de desdibujo, camuflaje e invisibilidad. A una metodología de ocultación otra que aliente la vigilancia; a una mecánica de ensoñación, otra que active la curiosidad. (...) No hay razón para erigir un culto a la memoria (...) pero tampoco hay que negar que sólo mediante la memoria y la historia se pueda construir una proyección apropiada hacia el futuro.²⁴

²² LÓPEZ, R. *et al.* (2009). *Hojas de ruta*. Valladolid: Museo Patio Herreriano., p.196.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.



Fig.15. *Málaga 1937*. Instalación. López Cuenca, R. (2008).

En nuestro proyecto, se denuncia el silencio y el olvido hegemónico, pero, además, *se hace* de almocafre, quitando esas malas hierbas, aireando la tierra, y sembrando nuevas semillas. Sólo de esta forma la tierra volverá a ser fértil. Drenando lo enquistado se puede hacer que pueda fructificar un nuevo ciclo, que pueda sanar un futuro. Francisco Brugnoli reflexiona sobre el poder del silencio como un posible recurso utilizado en las producciones artísticas, y cómo este silencio del pasado puede ser una gran herramienta alegórica para las obras:

¿Pero qué sucede si el artista, en vez de comunicarnos todo, nos permite un intervalo donde yo pueda reconocer por su silencio el espacio donde instalar mi propia experiencia del dolor, mi propia experiencia de la fragilidad? (...) Sin embargo, también el silencio puede ser una forma retórica, no tan sólo el subrayar para la exaltación, sino también esos vacíos, esos espacios en blanco que pertenecen al otro como propias experiencias (...) ²⁵

Las imágenes están siempre asociadas, como dice el filósofo Jacques Rancière: “¿Quién define el límite de la memoria en las imágenes? Nadie tiene la capacidad y todos tienen la oportunidad. “Una imagen jamás va sola. (...)”²⁶. Sin embargo, tanto el artista como el espectador pueden desvincularse por un momento de las imágenes, para crear ese espacio donde reflexionar y vincular sus memorias. Esto queda reflejado en la forma de edición empleada tanto en el vídeo del proyecto —continuas pausas en negros y largos

²⁵ BRUGNOLI, F. (2011). “Desde y con la obra de Sánchez Castillo” en Castillo, F. *El arte de la historia*. Santiago: Universidad de Chile, pp. 69-84, p.74.

²⁶ LÉVÈQUE, J. (2005) “Estética y política en Jacques Rancière” en *Escritura e imagen* n.1, pp. 179-197, p.179.

fades in y fades out— como en la serie de fotografías —veladas para ocultarlas progresivamente— creando así un espacio seguro para la memoria tanto de los abuelos como del espectador, pero dejando ver y alegorizando la información velada. De esta manera, Dorothea Lange, referente también de este proyecto, combina la fotografía con el texto, con índole poética y reflexiva, dejando ver las condiciones de una época de ausencia que tratan de silenciar o esconder. Siendo un contexto diferente al de una guerra civil —y en otro territorio—, la fotógrafa americana manejó temáticas como la muerte, la incertidumbre y el agotamiento del segmento más pobre de la población rural. Circunstancias debidas a la falta de democratización en el pueblo americano. M.^a Luz Arroyo hace una reflexión sobre los “sujetos de la acción” en el mundo rural estadounidense en base al análisis de la obra de Lange:

(...) Trataba de encuadrar y captar lo que las personas y el ambiente tuvieran que ofrecer en un sentido que pudiera evocar un significado; les fotografiaba en el contexto de sus vidas (...) Se advierte, por un lado, que en sus imágenes existía un cierto carácter de denuncia, con el fin de producir una transformación social y, asimismo, parecían tener también como finalidad la comprensión de la humanidad. Según Linda Gordon, la mayoría de las fotografías de Lange eran optimistas e incluso utópicas, no a pesar de, sino precisamente por sus frecuentes descripciones de la tristeza y de las privaciones. Al mostrar a los sujetos en una situación triste, destacaba que no eran merecedores de las privaciones que padecían y llamaba la atención sobre el hecho de que la democracia no se había logrado de una forma plena.²⁷



Fig.16. Dorothea Lange, *La fotografía para la FSA, 1935-1943.*

²⁷ ARROYO, M. (2011). “El documental social moderno de Dorothea Lange: una reflexión sobre los “sujetos de la acción” en el mundo rural estadounidense” [en línea] en *Revista internacional de culturas y literaturas*, 11, pp. 42-55, p.44. [consulta: 08/06/2022]. Disponible en: https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=es&user=1TTYYYAAAAAJ&cstart=20&pagesize=80&citation_for_view=1TTYYYAAAAAJ:xtRiw3GOFMkC

Por otro lado, presentamos como referente de este proyecto a Fernando Sánchez Castillo, quien reflexiona sobre el papel del arte y la memoria dejando ver las huellas del trauma intergeneracional que causó la Guerra Civil, siendo especialmente valioso, puesto que aborda el tema desde la posición de artista. Francisco Brugnoli comenta a colación:

(...) Es un pasado triste y traumático. Si muchas veces no sabemos qué hacer con el presente, mucho menos con nuestro pasado o con nuestro futuro. Y el gran problema es el futuro. El arte no tiene respuestas, de hecho, tiene más preguntas, y es una alegría el poder plantear hipótesis de trabajo y nuevas relaciones con el pasado, con el presente y con el futuro. Siempre he mantenido la tesis de que un artista no habla para la inmediatez, sino para generaciones posteriores que enlazas con las anteriores. (...) Quizás esas energías mal canalizadas de lo social están buscando liberarse. Hablábamos de esas confesiones que están intentando encontrar un cauce, una formalidad y, muchas veces, eso está ahí y sólo hay que recogerlo. Pues esto es así, es tener la capacidad social para que la gente te cuente cosas que nos interesan a todos porque quieren que tú hagas algo con ello. Son esas historias que se te quedan en la cabeza y que son susceptibles de darles una formalidad.²⁸

Tras apuntar algunos conceptos sobre el papel del artista para con la memoria, en el siguiente punto, abordaremos las consecuencias traumáticas que esta tristeza y ausencia producidas por los horrores cometidos en la guerra, marcarán durante generaciones a las familias sobrevivientes.



Fig.17. Fernando Sánchez Castillo, *Muerte de un Miliciano*, Instalación., 2019

²⁸ BRUGNOLI, F. (2011). “Desde y con la obra de Sánchez Castillo” en Castillo, F. *El arte de la historia*. Santiago: Universidad de Chile, pp. 69-84, p.74.

6.3. El impacto psicológico de la posguerra y sus futuras generaciones

En este punto se abordará el desarrollo de la relación de la guerra, la posguerra y los traumas intergeneracionales, y por qué estos han sido determinantes para el desarrollo de *Casida de Cal y Azúcar*. Siendo la autora de este Trabajo Fin de Grado parte de esta cadena generacional, implica la propia investigación del pasado familiar y los traumas generados a partir de este. Para ella, este proyecto trata de dignificar la fosa en la que sus antepasados descansan, y así comprender los miedos de los hijos de estos; miedos que mantienen en el presente. Siendo niña, su padre le mostró el nombre de sus familiares Juan López Hernández y Antonio Guerrero García entre una lista de fusilados víctimas de la represión, y una vez adolescente, visitó el muro donde fueron asesinados. Gerard Brenan, hispanista, tuvo como objetivo la localización de los restos de Federico García Lorca. El británico escribió en 1949 tras su visita al Patio de San José en el cementerio de Granada —donde se encuentra la fosa común en la que yacen los familiares de la autora— y la pared de fusilamiento:

(...) Pasamos por las puertas de hierro y nuestro hombre nos llevó al muro que limita el lado inferior del cementerio. Las señales de las balas estaban todavía allí, así como algunas manchas de sangre reseca. Habían sido bajados de los camiones y ametrallados en grupos, todavía maniatados. Sólo los concejales de la ciudad habían obtenido el privilegio de encender cigarrillo y mostrar así su desprecio y su actitud de reto. Allí habían esperado, mirando al olivar de tierra rojiza que ascendía hacia un cielo que gradualmente se iluminaba. Y después, nada... (...) ²⁹

Afortunadamente, en la visita de la que esto escribe, ya no había sangre, pero la marca de cada bala en la tapia seguía impoluta. Esta tapia intacta, se convirtió en una herramienta de terror empleada por el bando franquista, mientras que para el bando republicano implicaba un lugar físico en el que llorar su dolor. Alberto Martín escribió así en 2013 sobre el trabajo de Javier Ayarza (fig. 18), artista y arqueólogo —otro de los referentes que componen este proyecto—:

(...) Se centra en el proceso de recuperación de la memoria histórica en relación a la guerra civil española y la posterior represión llevada a cabo por el régimen franquista (...) la decisión de no articular su aproximación a través de una reconciliación entre memoria

²⁹ LÓPEZ-BURGOS, M. (2006): “El cementerio de Granada. Viajeros de otros tiempos” en López-Guadalupe, J. (ed.) *Memoria de Granada. Estudios entorno al Cementerio*. Granada: Emuceca. pp.511-539., p. 534.

e historia, sino de evidenciar la relación entre olvido e historia. La ausencia es aquí el eje sobre el que se construye el relato de una historia que no ha podido escribirse. La ceremonia que conjura el ritual del olvido es el acto del desenterramiento y las imágenes de Javier Ayarza que lo registran pasan a convertirse en las herramientas de un proceso que otorga visibilidad a un relato que emana de una memoria que ha sobrevivido al olvido y a la invisibilidad. (...) ³⁰



Fig.18. Ayarza, J. (2013). *1936-1945*. Museo de Zamora.

Por suerte o por desgracia, la memoria no se borra, se reprime. En el núcleo familiar no se hablaba de ese tema hasta la segunda generación, donde se empezaron a contar ciertos datos en *petit comité* ciertos datos de lo que había pasado. Cuando hablamos de memoria y de sus elementos dolorosos nos referimos a esquemas subjetivos. Desde el dolor propio empatizamos con la experiencia personal dolorosa de otros, intentar reprimir el dolor fue el *gran logro* totalitarista de la época. En este proyecto, dicha imposición de silencio y amnesia colectiva de la posguerra debe ser *almocafrada* para cicatrizar las heridas abiertas de nuestros abuelos y dar pie a su formalización en proyectos como este Trabajo de Fin de Grado, haciéndose espacio en la institucionalidad y, por tanto, en el eco de generaciones venideras. Con la mirada hacia el pasado podemos evitar, como diría Antonio Machado, volver a pisar esa senda:

Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.”³¹

³⁰ MARTÍN, A. (2013) “1936-1945, Museo de Zamora, exhibition” [en línea] en *Javier Ayarza* [consulta: 05/06/2022]. Disponible en: <https://javierayarza.com/section/434680-1936-1945-Museo-de-Zamora-2013.html>

³¹ MACHADO, A. (1912) *Campos de Castilla*. Soria: Renacimiento., p.40.

En el campo de la psicología, Gregorio Armañanzas Ros ha escrito sobre el trauma transgeneracional de la Guerra Civil, es decir cómo se ha elaborado sociológicamente este trauma:

(...) Es ahora cuando los hijos y nietos de los asesinados están buscando las tumbas de estos para hacer un ritual adecuado de duelo. El miedo es el argumento que generalmente se esgrime para explicar ese silencio. Pero ese silencio ha durado demasiado para que todo lo explique el miedo. (...) Hay otros fenómenos que lo pueden explicar como la vergüenza y la culpa que, paradójicamente, acompaña a las víctimas, el hecho de que al ver una guerra entre vecinos y hermanos hablar removería mucho, etc. Se puede explicar también como un intento de proteger a los descendientes de la historia que tienen, como un no querer volver a sentir la derrota al contarlo (...) ³²

En cuanto al grandísimo impacto que generó la contienda y su posguerra, se sabe que se expande cuatro generaciones después y que alcanza gran parte de la población española; en cada familia o barrio hay una historia de fusilamiento, prosigue Armañanzas:

(...) El fenómeno en España implica ya a cuatro generaciones: la primera (los asesinados, los asesinos y sus coetáneos), la segunda (los hijos), la tercera (los nietos), y la cuarta (los biznietos). Sí, también la cuarta generación está viviendo el impacto del asesinato del bisabuelo. Recientemente participé en un homenaje que una biznieta hacía a su bisabuelo asesinado pero sobre todo a su abuela, huérfana por ello. Había nacido en el aniversario del asesinato de su bisabuelo. Ya con veintitantos años se enteró de por qué era triste su cumpleaños para su abuela. Tras ello empezó a soñar con fusilamientos y a elaborar la carga que había llevado sin ser consciente de ello. Los hijos impactados por el trauma directamente han podido, en general, hacer poco en la postguerra. Son los nietos los que están teniendo un protagonismo importante en este tema. Tienen un legado transgeneracional, una tarea exhumadora (...) ³³

Además, este impacto no afecta unilateralmente al bando de los vencidos, este trauma, este silencio del pasado arrastra la culpa intergeneracional de aquellos del bando vencedor. Finalizando con Armañanzas:

³² ARMAÑANZAS, G. (2012). "Elaboración transgeneracional del trauma: Guerra Civil española" [en línea] en *Norte de Salud mental*, 10(43), pp. 13- 17. [consulta: 09/06/2022]. Disponible en: https://www.psicoterapiarelacional.es/Portals/0/eJournalCeIR/V5N3_2011/06_Gomez-Marin_Hdez-Jimenez_Guerra-Civil_CeIR_V5N3.pdf

³³ *Ibidem*.

(...) Ese trauma de guerra ha sido vivido en España tanto por combatientes fascistas como republicanos. Frecuentemente, en una guerra civil, tuvieron que matar a vecinos y familiares. En el caso de los fascistas de Franco, el éxito y la gloria ha podido enmascarar muchos traumas emocionales. Muchos de ellos han llegado con culpa al final de sus vidas. Eso se transmite transgeneracionalmente a hijos y nietos. (...) ³⁴

Casida de Cal y Azúcar se centra en la herida abierta que perdura sobre la experiencia traumática familiar, coincidiendo esta con el fusilamiento de dos integrantes republicanos, no obstante, consideramos importante recalcar que para esta investigación hemos tenido en cuenta —en el desarrollo teórico del proyecto— el impacto sufrido en ambos bandos ya que la herida se produjo por una misma causa: defender unos ideales. Concluimos así con palabras de Antonio Trapiello:

(...) En esa guerra fueron pocos, contados, los que quedaron bien, tanto si la ganaron como si la perdieron, y esa fue la herida que en unos y en otros tardó en cicatrizar medio siglo, doliéndose de ella ellos mismos y todos los demás. ³⁵

Este proyecto paulatinamente se ha convertido en el hilo del que tirar para indagar en el legado de una carga emocional intensa que se extiende a las raíces de la que esto escribe. Airear la tierra del pasado puede remover experiencias y afectarnos personalmente, pero es una acción necesaria para volver a sembrar. *Casida de Cal y Azúcar* permite tomar conciencia de la memoria de nuestro territorio, y poder valorar el presente. El pasado es irremediable, y no es posible exhumar a nuestros familiares, pero este proyecto ha servido para dar nicho a la fosa de la memoria, una ceremonia de despedida, y alivio.

Tras haber realizado un recorrido a través del proceso de investigación teórica, a continuación, serán mostrados otros puntos en torno al desarrollo de este TFG: el presupuesto empleado, el cronograma que ha supuesto la realización del proyecto, los anexos con agradecimientos, aclaraciones, así como imágenes de las obras finales con sus fichas técnicas, la bibliografía completa y textos consultados.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ TRAPIELLO, A. (2010). *Las armas y las letras*. 2010. Madrid: Destino. N.1, p. 179.

7. Cronograma:

Para mostrar adecuadamente el transcurso del proyecto, a continuación, se incluye una tabla documentada con los plazos de las distintas fases realizadas:

ACTIVIDADES	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO
Investigación en torno a la línea de trabajo previa, desarrollo de conceptos e ideas				
Investigación plástica, y exploración de los parámetros fotográficos y edición audiovisual				
Realización de fotografías, clips de video y pistas de audio				
Investigación teórica en torno a temas relativos como la poesía, el trauma intergeneracional, la memoria, etc				
Redacción de la memoria				
Corrección de la memoria				
Entrega				

8. Presupuesto:

Materiales	Importe
Trípode	35,00 €
Desplazamientos Málaga-Salobreña	32,00 €
Estuche castañuelas	10,00 €
Revelado de Fotografías	90,00 €
Azúcar de caña procedente de Salobreña	2,00 €
Total:	179,00 €

9. Bibliografía:

- AGUIAR, M. (2001). “Poesía y métrica árabes clásicas”. [en línea] en *Revista de Filología de Universidad de la Laguna*, n. 19, pp. 29-36 [consulta: 25/05/2022]. Disponible en: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/21764>
- ARMAÑANZAS, G. (2012). “Elaboración transgeneracional del trauma: Guerra Civil española” [en línea] en *Norte de Salud mental*, 10(43), pp. 13- 17. [consulta: 09/06/2022].
- ARROYO, M. (2011). “El documentalismo social moderno de Dorothea Lange: una reflexión sobre los “sujetos de la acción” en el mundo rural estadounidense ” [en línea] en *Revista internacional de culturas y literaturas*, octubre de 2011, n.11 pp. 42-55. [consulta: 08/06/2022]. Disponible en: https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=es&user=1TTYYYAAAAAJ&cstart=20&pagesize=80&citation_for_view=1TTYYYAAAAAJ:xtRiw3GOFMkC
- BRUGNOLI, F. (2011). “Desde y con la obra de Sánchez Castillo ” en Castillo, F. *El arte de la historia*. Santiago: Universidad de Chile. pp. 69-84.
- CAMPELO, P. (2014). *Eugenio Merino: «El arte puede servir para darle una bofetada al poder»*. [en línea]. *Público*. [consulta: 8/06/2022] Disponible en: <https://www.publico.es/politica/eugenio-merino-arte-servir-darle.html>
- CONNER, G. (2017). *Salobreña, Fotos de la vida del pueblo en blanco y negro 1974*. Gary Conner Photography. [en línea]. [consulta: 12/05/2022] Disponible en: <http://www.garyconnerphoto.com/>
- DIAZ, L. (1983). “Sobre el origen del Romancero (Algunas reflexiones y un documento ignorado)” en *Revista de Folklore*, vol.3, n.28, pp. 134-141.
- DIAZ, L. (1986). “Canciones populares de la Guerra Civil: Un estudio de oralidad literaria” en *Revista de Folklore*, vol.6, n.71, pp.154-159.
- GARCÍA F. (2009) “El diván del tamarit” en *Obras Completas de Federico García Lorca*. Santa Fe, Argentina: El Cid Editor. p.68.
- GARCÍA, F. (2009). Acto II. Cuadro I en *Bodas de sangre*. Santa Fe, Argentina: El Cid Editor. p. 61.
- GARCÍA, F. (2019). *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Lingkua-Digital., p.102.
- *Colección de canciones populares españolas. Recogidas armonizadas e interpretadas por Federico García Lorca (piano), La Argentinita (voz)* pertenece a la colección de las pistas de: GARCÍA, F. y LÓPEZ, E. (1931). [registro sonoro en CD] Madrid: Sonifolk. 1 disco compacto.
- GARCÍA, G. (2001). *et al. La identidad del pueblo andaluz*. Sevilla: Defensor del Pueblo Andaluz. p.108.
- LÉVÈQUE, J. (2005) “Estética y política en Jacques Rancière” en *Escritura e imagen* n.1, p.79.
- LÓPEZ, R. *et al.* (2009). *Hojas de ruta*. Valladolid: Museo Patio Herreriano. pp. 183-199.

—LÓPEZ-BURGOS, M.A. (2006): “El cementerio de Granada. Viajeros de otros tiempos”, en *Memoria de Granada. Estudios entorno al Cementerio*, LOPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. (ed.), Granada: Emuceca pp.511-539. p.534.

—MACHADO, A. (1912) “Caminante, no hay camino. Proverbios y cantares XXIX” en *Campos de Castilla*. Soria: Renacimiento.

—MALPAS, W. (2011) *The art of Richard Long: complete works*. Kent, Reino Unido: Crescent Moon Publishing. p.285.

—MARÍN, I y JIMÉNEZ, J. (2011) “Revisión de la Guerra Civil Española y la posguerra como fuente de traumas

psicológicos desde un punto de vista transgeneracional” [en línea] en *Clínica e Investigación Relacional: Revista*

electrónica de Psicoterapia, vol. 3, n.5. pp. 473-491. [consulta: 8/06/2022]. Disponible en:https://www.psicoterapiarelacional.es/Portals/0/eJournalCeIR/V5N3_2011/06_Gomez-Marin_Hdez-Jimenez_Guerra-Civil_CeIR_V5N3.pdf

—MARTÍN, A. (2013) “1936-1945, Museo de Zamora, exhibition” [en línea] en *Javier Ayarza* [consulta: 05/06/2022]. Disponible en: <https://javierayarza.com/section/434680-1936-1945-Museo-de-Zamora-2013.html>

—MARTÍNEZ-MORALES, M. (2016). *Andando... La acción de andar como práctica artística desde una perspectiva artográfica*. Tesis Univ. Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Musical y corporal. Jaén: Universidad de Jaén. p. 266.

—*Nicène Kossentini. Stories*, [en línea]. Galería Sabrina Amrani [consulta: 16/04/2022]. Disponible en: <https://www.artsy.net/artwork/nicene-kossentini-stories>

—PALAZÓN, J. y ROBLES, A. (1995). *El zoco, vida económica y artes tradicionales en al-Andalus y Marruecos*. Barcelona: Lunwerg Editores., p. 105.

—PAYRI, B. (2019) “Fundido a negro o a color” [en línea] en *Recursos Sonoros Audiovisuales* [consulta: 15/05/2022] Disponible en: <https://sonido.blogs.upv.es/estructura-y-montaje/transiciones-y-elipsis/fundido-a-negro-o-a-color/>

— El tema Pequeño Vals Vienés es la sexta pista de PÉREZ, S y FERNÁNDEZ, R. (2014). Granada, [registro sonoro en CD]. Madrid: Universal Music Spain. 1 disco compacto.

—QUILIS, A. (1984) *Métrica española*. Barcelona: Ariel. p.165. *Revista de Folklore*, vol. 3, n. 28, pp.134-141.

—RUIZ-VARGAS, J. (2006). “Trauma y memoria de la Guerra Civil y de la dictadura franquista” en *Hispania nova*, 6, pp. 31-32.

—SONTAG, S. (1997). *Estilos radicales*. Madrid: Taurus ediciones. p.12.

—TRAPIELLO, A. (2010). *Las armas y las letras*. 2010. Madrid: Destino. N.1, p. 179.

10. Anexo

A continuación, se mostrará tanto la serie de 31 fotografías como el enlace al vídeo de 7 min que componen este proyecto. No sin antes agradecer a las personas que han hecho posible este proyecto:

Mis abuelos: Conchita Murcia Sánchez, Paco López Cubero, Pepa Guerrero González, Francisco Torres López (fallecido el 22 de junio de 2011)

Gracias, no sólo por participar de una forma u otra en el proyecto, si no por compartir conmigo vuestras experiencias, aunque estas sean tristes o dolorosas. Mantendré siempre en recuerdo esta valiosa memoria y este proyecto por su significado y por el tiempo juntos invertido. Gracias por enseñarme a sembrar nuevos ciclos. Un abrazo enorme, vuestra nieta almocafre.

A mis padres, hermano y pareja por apoyarme emocionalmente en este camino: M^a José Torres Guerrero, Daniel López Murcia, Daniel López Torres, y Aditya Uday Kumthekar

Me gustaría agradecer además a todos los abuelos y abuelas que ahora pueden contar lo que han vivido a sus hijos, familia, o al mundo entero, y que este proyecto sirva de ejemplo para los que todavía no se atreven a ello.

En homenaje a mis bisabuelos y a todas las víctimas del franquismo, Casida de Cal y Azúcar.

Irene López Torres.



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ea". 2022. Fotografía 1/31



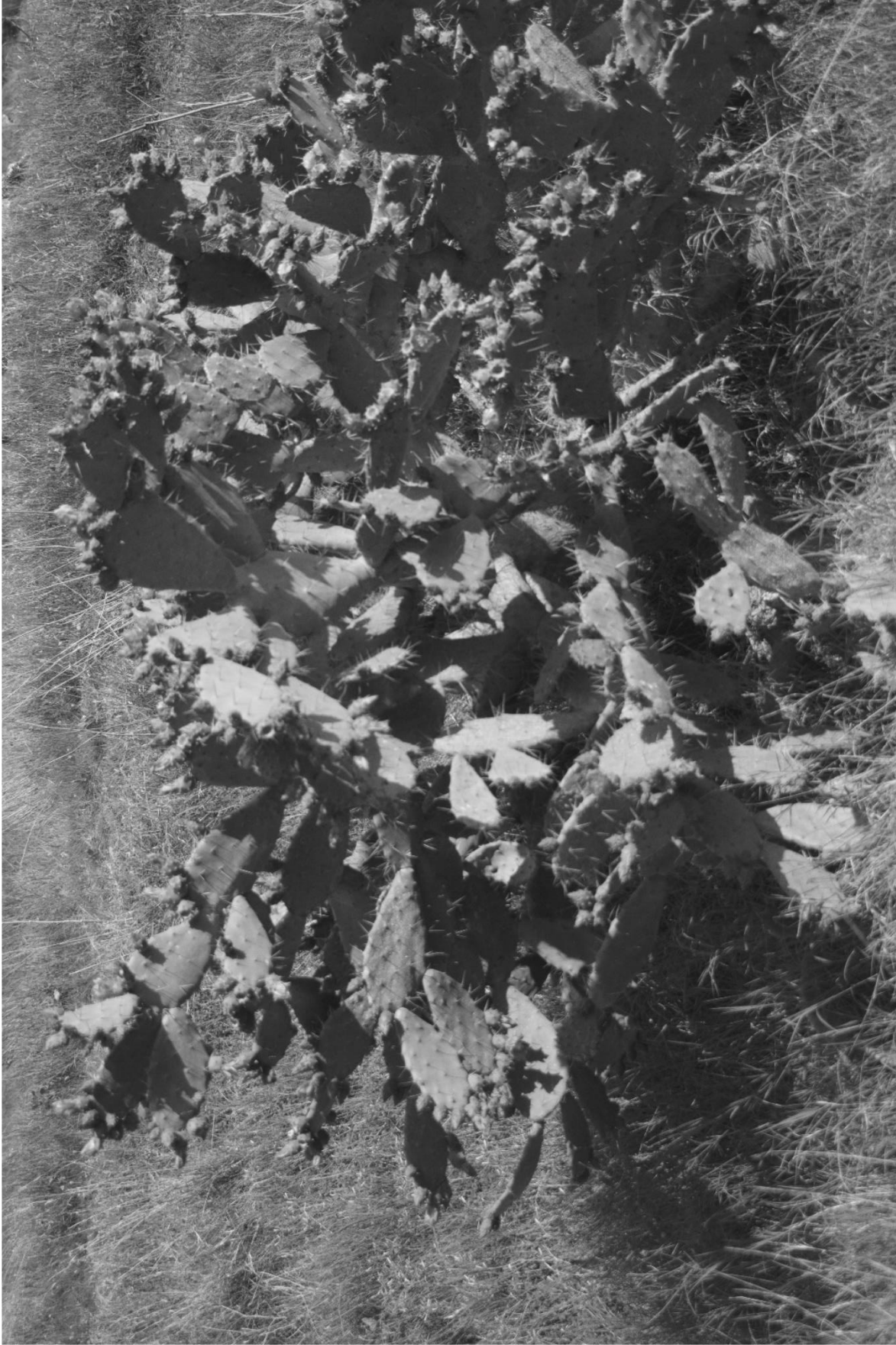
Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ea". 2022. Fotografía 2/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar. "Ea"*. 2022. Fotografía 3/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ea". 2022. Fotografía 4/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ea". 2022. Fotografía 5/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ia". 2022. Fotografía 6/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ia". 2022. Fotografía 7/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ia". 2022. Fotografía 8/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ea". 2022. Fotografía 9/31





Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ea". 2022. Fotografía 11/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. “Ea”. 2022. Fotografía 12/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ia". 2022. Fotografía 13/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ia". 2022. Fotografía 14/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. “Ea”. 2022. Fotografía 15/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ia". 2022. Fotografía 16/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ia". 2022. Fotografía 17/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ia". 2022. Fotografía 18/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ea". 2022. Fotografía 19/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ea". 2022. Fotografía 20/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ia". 2022. Fotografía 21/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. “Ea”. 2022. Fotografía 22/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ia". 2022. Fotografía 23/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ia". 2022. Fotografía 24/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ea". 2022. Fotografía 25/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ea". 2022. Fotografía 26/31

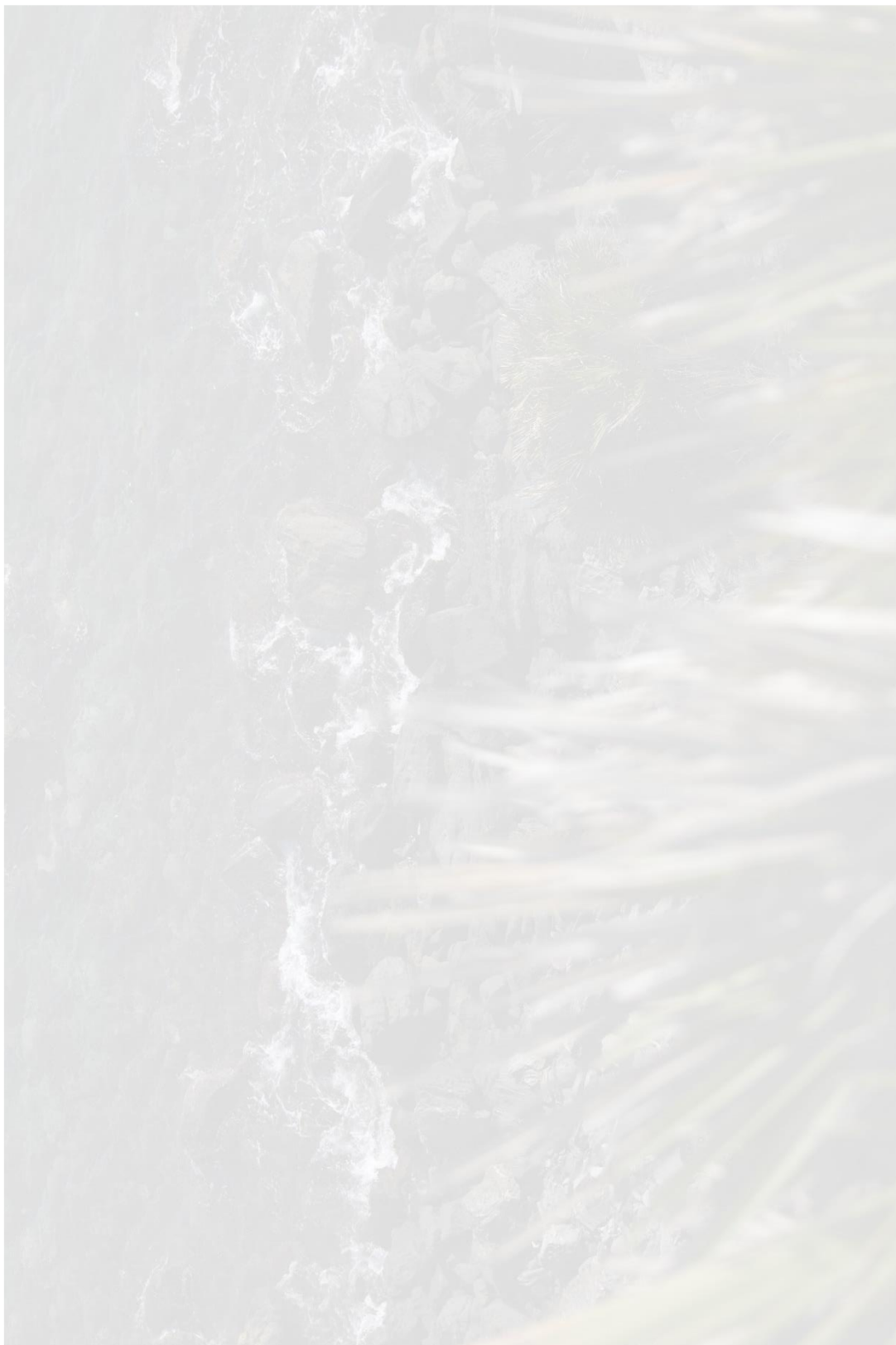


Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ia". 2022. Fotografía 27/31



Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. "Ea". 2022. Fotografía 28/31





Irene López Torres, *Casida de Cal y Azúcar*. “*Ea*”. 2022. Fotografía 30/31

Irene López Torres vídeo *Cal y Azúcar*, perteneciente a *Casida de Cal y Azúcar*. 2022

Enlace: <https://youtu.be/HEKRyI4SPtU>



Irene López Torres, *Cal y Azúcar*, still de vídeo. min 0'49''



Irene López Torres, *Cal y Azúcar*, still de vídeo. min 4'07''



Irene López Torres, *Cal y Azúcar*, still de vídeo. min 6'24''