

LA CARMEN SOBREVIVIENTE

The surviving Carmen



TRABAJO DE FIN DE GRADO

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Málaga

Curso 2022/2023

Alumna: Carmen M^a Peláez Martín

Tutora: Carmen M^a Osuna Luque

ÍNDICE

Resumen/ Abstract [p.1] [p.1]

1. Planteamiento inicial y proyectos previos [p. 3]

2. Proceso de investigación teórico-plástico [p. 6]

2.1. Desarrollo conceptual [p. 6]

2.1.1. Declaración de intenciones [p. 6]

2.1.2. La mitología como instrumento de la violencia simbólica [p. 9]

2.1.3. El mito de la España exótica y oriental [p. 9]

2.1.4. Las mil y una Cármenes cinematográficas [p. 15]

2.2. Desarrollo plástico y referentes [p. 17]

2.2.1. Postproducir nuestra versión de Carmen [p. 18]

2.2.2. Archivo de Cármenes asesinadas [p. 24]

2.2.3. Camuflarse para sobrevivir [p. 30]

2.2.4. La fotonovela: El final de Carmen [p. 34]

3. Análisis y reflexiones del proyecto [p. 37]

4. Cronograma [p. 39]

5. Presupuesto [p. 39]

6. Proyecto de exhibición y editorial [p. 40]

7. Referencias bibliográficas [p. 42]

8.1. Bibliográficas [p. 42]

8.2. Filmográficas [p. 45]

8.3. Procedencia de imágenes y figuras [p. 46]

8. Anexo [p. 49]

Resumen

La Carmen Sobreviviente es una propuesta de investigación y producción artística cuya base se organiza en torno a la violencia simbólica perpetrada en los entramados de las imágenes y el impacto intrínseco que estas producen en su resolución sobre las construcciones identitarias en cuanto perpetuación de relaciones de dominio se refiere.

En el abordaje de esta cuestión planteamos una indagación en el amplio archivo narrativo y visual surgido bajo la figura mítica de Carmen quien, a pesar de sus innumerables readaptaciones, presenta un sino trágico e ineludible que siempre es dirigido y narrado desde el mismo patrón de difusión ideológica donde el margen de actuación del cuerpo femenino queda plenamente delimitado.

Usando como pretexto la posición individual de mujer andaluza llamada Carmen, abordamos desde dentro la construcción de estas imágenes y sus efectos, analizando, produciendo y narrando una relectura ficticia del mito cuyo hilo discursivo se plantea crítica e irónicamente desde el intento desesperado de supervivencia a aquel nuestro destino articulado dogmáticamente.

La estructura de dicho planteamiento proyectual queda dispuesta bajo un archivo audiovisual y una fotonovela sugeridos en 4 apartados o capítulos, en los que son empleadas metodologías como la apropiación y tácticas artísticas como el camuflaje por medio de la trasmutación de identidad y el disfraz entre otras.

Palabras claves: mito, Carmen, violencia simbólica, archivo, camuflaje, ironía, género

ABSTRACT

The Surviving Carmen is a research and artistic production proposal whose foundation revolves around the symbolic violence perpetuated within the intricacies of images and the intrinsic impact they have on the resolution of identity constructions, particularly concerning the perpetuation of relationships of dominance.

In approaching this matter, we embark on an investigation into the extensive narrative and visual archive that has emerged around the mythical figure of Carmen. Despite her countless adaptations, Carmen's story consistently follows a tragic and inescapable path, narrated from the same pattern of ideological dissemination, within which the scope of action for the female body is thoroughly delimited.

Using the individual position of a woman from Andalusia named Carmen as a pretext, we delve into the construction of these images and their impact from within. We analyze, produce, and narrate a fictional reinterpretation of the myth, whose discursive thread is critically and ironically framed from the desperate attempt to survive our dogmatically articulated destiny.

The structure of this project is organized through an audiovisual archive and a photo novella, divided into four sections or chapters. These sections employ methodologies such as appropriation and artistic tactics like camouflage through identity transmutation and disguise, among others.

Keywords: myth, Carmen, symbolic violence, archive, camouflage, irony, gender

1. Planteamiento inicial y proyectos previos

La elección de Carmen como modelo de propuesta no ha sido una selección accidental, sino que es el resultado casual de un recorrido iniciado en algún plano temporal concreto que viene a ser ejemplificado e iniciado con proyectos elaborados previamente que sustentan el camino discursivo propuesto.

Muchos de estos proyectos nacieron del interés por cuestionar el sistema de representación del que emana un único relato hegemónico, generando las condiciones necesarias para la identificación con unos modelos concretos y coercitivos. En este sentido, desde el inicio de la práctica artística hasta la actualidad, ha radicado una inclinación a generar una nueva recodificación de aquellas imágenes y objetos arraigados en el entramado cultural como signos paradigmáticos de la construcción de la identidad individual, concretamente, desde la posición que se puede abarcar como mujer andaluza.

En el confinamiento, debido al covid-19 allá por 2020, se produce un cambio de visión a la hora de procesar plásticamente estos términos. Al estar delimitada por un estudio de artista ubicado únicamente por los márgenes del hogar y las incursiones digitales por el ordenador o móvil, las propuestas se centran en imágenes marcadas por el reciclaje, la apropiación y consecuente archivación. Las acotaciones en torno a estas cuestiones han sido implementadas bajo estrategias narrativas en donde el acto comunicacional y propia percepción crítica subjetiva prevalece bajo las cualidades estéticas y formales de la imagen, siguiendo pauta por pauta los *tips* propuestos por Joan Fontcuberta en *Notas sobre la postfotografía* (2016).

Se generan de forma simultánea dos proyectos que ilustran este planteamiento y programan el primer escalón hacia el cambio metodológico:

Por un lado, encontramos la serie de imágenes titulada *Naturaleza bien muerta* (2020) presentada como proyecto final para la asignatura de Fotografía.

En este proyecto se plantea una narrativa no-secuencial de 7 imágenes a modo de *frames* extraídos de un *film noir*. Las fotografías surgen de la investigación del archivo familiar por excelencia, el álbum, que posteriormente es apropiado, descontextualizado y reinvertido en sus efectos por la posproducción digital.

De manera irónica, bajo el filtro del claroscuro característico de este género, se establece una dimensión narrativa donde se vincula el capitalismo de ficción inherente en la industria cinematográfica con el generado por el álbum familiar. Ambos pretenden establecer unos roles significativos en las construcciones identitarias y, concretamente, hablamos de la violencia ejercida sobre el cuerpo femenino bajo la imagen de la *femme fatale* que dinamita,

con su arquetipo contrapuesto, el de la mujer ideal, aquella centrada en el cuidado y reservas del hogar. A ella, por extraviarse de los designios de lo doméstico y supuestos ejes de dominación social, únicamente le quedan dos finales posibles: transformarse en esa mujer ideal propuesta por el álbum familiar o morir (figs.1 y 2).



Figs. 1 y 2. Carmen Peláez. *Naturaleza bien muerta* (2020). 7 fotografías. Medidas variables. Detalle de la serie.

De esta manera, comenzamos a usar el archivo ficcionalizado como vehículo plástico de piezas que rompen con el montaje clásico narrativo, así como a entrever los artificios de los sistemas de representación.

Simultáneamente, se elabora el proyecto *Recuerdos de casa de la abuela* (2020) como ejercicio de postfotografía para la asignatura Arte en la red. Aquí, se aborda nuevamente esta idea del archivo familiar ficticio e irónico, pero retomando el uso de la perspectiva de la identidad colectiva andaluza.

Se genera una conversación con un familiar por Whatsapp en la que se añaden 35 supuestas imágenes re-fotografiadas durante un visionado nostálgico por el álbum familiar, encontrado en casa de la abuela, sobre las que se añaden pequeños comentarios que especifican y contextualizan al receptor de aquellos momentos, dando importancia directa a la aportación textual y narrativa en las piezas.

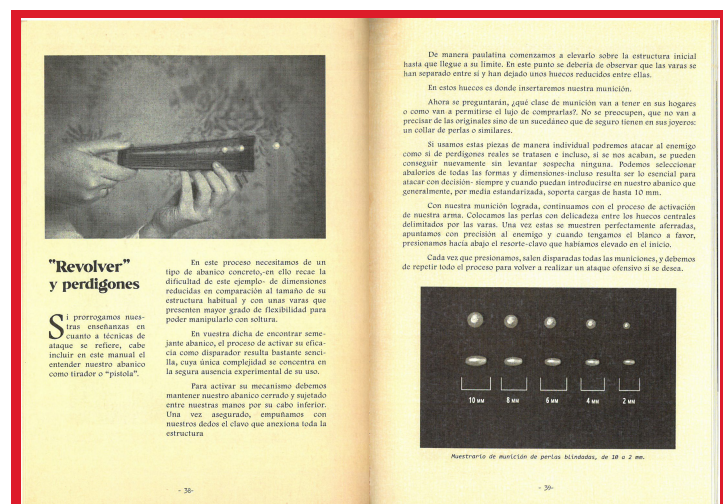
Las fotografías realmente son apropiadas de internet al buscar en Google imágenes bajo el término recuerdos o souvenirs de España, donde surgen únicamente representaciones que aluden a aquellos clichés de lo *typical spanish* y la aglutinada identidad nacional que usa ciertos rasgos y objetos generalmente andaluces por el todo del país. De este modo, en este relato diseminado se anexiona el impacto simbólico de esta pauta cultural bajo el signo del souvenir con su traducción, el recuerdo, donde lo oficial y lo íntimo se dan la mano, usando un discurso crítico e irónico plagado de cuestionamientos sobre estas mismas hipótesis (fig.3) hasta, nuevamente, en incisiones a los roles de género aunados con clichés convencionalistas como la gastronomía española (fig.4).



Figs. 3 y 4. Carmen Peláez. *Recuerdos de casa de la abuela* (2020). 35 capturas de pantalla digitales. Detalle de la serie.

Un año después de ambos trabajos, se elabora la propuesta *Engalanarse contra los galanes*¹ (2021) para la asignatura de Producción y difusión de proyectos artísticos, en donde se renuevan los conceptos y metodologías claves de los anteriores respecto a los que se añaden nuevas perspectivas plásticas y teóricas como eje del discurso artístico que, también, se han visto formalizadas en el proyecto presente.

Este proyecto se establece como un manual (fig.5) encontrado datado de 1932, donde se expone un hecho ficcional, el avance y constantes ataques de los guerrilleros galanes, que requiere de actuaciones de defensa por parte de las damas en apuros. Por este motivo, se documentan diversas formas de reusar su abanico en armamento defensivo u ofensivo (fig.6).



Figs. 5 y 6. Carmen Peláez. *Engalanarse contra los galanes* (2020). Manual de defensa femenina. 57 páginas. Detalle de la serie.

¹ Acceso al manual al completo en: <https://issuu.com/cmpelaez/docs/waaacompleto2> o <https://online.fliphtml5.com/exhec/ppbf/>

Este relato surge a raíz del encuentro de un archivo de cromos procedentes del siglo XIX donde se estipulaba como un manual el código visual del lenguaje de los abanicos. El interés dio lugar a un proceso de investigación que pautó y escenificó el apartado plástico, ya que ambos eran indisolubles, como sucede en esta investigación.

La lectura de *La cultura de la cursilería: Mal gusto, clase y kistch en la España Moderna* (2010) de Noël Vallis esclareció muchos puntos sobre cómo las sociedades decimonónicas se identificaban por sus objetos y cómo el abanico era un signo que denotaba de significación a la mujer, concretamente, su sexualidad. Con la llegada del cronismo rosa a los salones, comienzan a circular manuales, revistas, etc. descritas por hombres que articulan el deseo femenino por medio del abanico, y su uso describía un lenguaje y actuación delimitado que ellos mismos catalogaban.

De este proceso, damos importancia a la investigación del concepto de violencia simbólica, es decir, aquella que pervive en el tiempo gracias a que no es percibida como tal porque se mantiene camuflada en nuestro entorno. De ello, surge el uso del camuflaje como eje artístico en el proyecto, donde por medio de los mismos mecanismos que nos suministra el poder podemos desenmascararlos, subvertir sus efectos o, al menos, combatirlos por medio de la apropiación, el archivo, la posproducción, la ficción o la ironía. Cuestiones que funcionan como impulso primigenio en el desarrollo de este proyecto final de grado.

2. Proceso de investigación teórico- plástico

2.1. Desarrollo conceptual

En este apartado se gestionan los entresijos conceptuales que han moldeado, desde su base cronológica, la argumentación discursiva que fundamenta la propuesta. Partiendo del impacto de las representaciones en las construcciones identitarias, su consecuente violencia simbólica, así como esta puede ser trasladada a los mitos, donde encontramos el mito de la España oriental y a Carmen como figura paradigmática de este caso. Posteriormente, entramos en el proceso de investigación de las innumerables reversiones visuales de Carmen, esencialmente, desde el mundo cinematográfico.

2.1.1. Declaración de intenciones

Si algo ha quedado presente en los procesos de investigación de los proyectos antecedentes es la imposibilidad de escaparnos de las cadenas articuladas y condicionantes de los regímenes generalizados, así como de las órdenes discursivas y visuales de lo que

llamamos, a modo general, cultura o, más bien, desde su aneión indisoluble al plano económico e ideológico, capitalismo cultural.

Este concepto es el que nos compete como *leitmotiv* en la producción e investigación actual puesto que, de acuerdo con el teórico José Luis Brea, una vez caídas las máquinas productoras de identidad, producto posmodernista de la caída de los grandes relatos, es el capitalismo cultural el que se convierte en el único apoyo ante el “desamparo del nuevo sujeto leve- ese que recorre escenarios en la búsqueda de sí mismo” (Brea, J.L., 2007, p.63).

Cuando hablamos de capitalismo cultural hablamos, sobre todo, de un modo de producción cuyo objeto por excelencia es la fabricación masiva de subjetividad [...] Esa megaindustria, la gigantesca y difusa constelación expandida de la industria de la visualidad, recubre el mundo de una omnipresencia cuya función no es otra cosa que producir al individuo, en construirlo como personaje, en proporcionarle argumentos y narrativas de individuación (Brea, J.L., 2007, p.61).

Si entendemos el capitalismo cultural desde esta premisa, como aquello desde lo que logramos reconocernos, producirnos, así como autorretratarnos por medio de sus dispositivos, no resultaría descabellado analizar sus instrumentos internos para procurar gestionar el proyecto que se nos presenta entre manos.

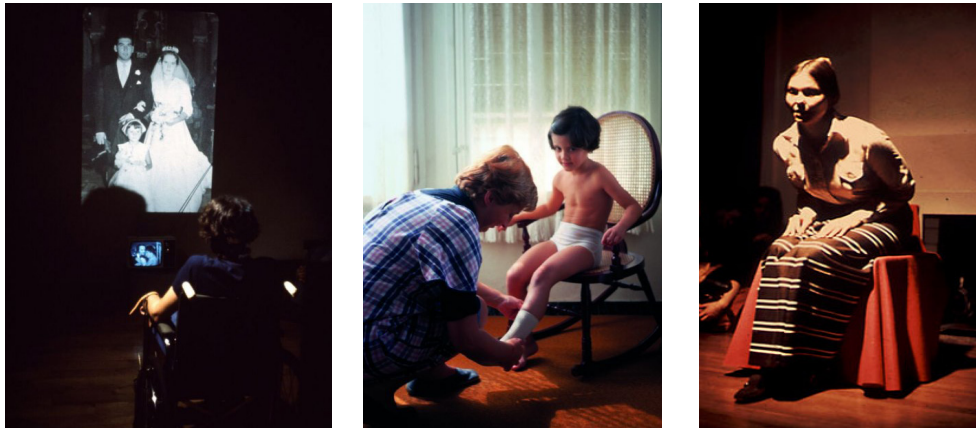
Las problemáticas intrínsecas que acarrearán dichas construcciones que dotan de subjetividad a ese sujeto leve, llevan a Brea (2005) a analizar el impacto de estas producciones a través de una epistemología política transdisciplinaria de la visualidad bajo los categorizados Estudios visuales. Estos estudios abolen cualquier tipo de conflicto acarreado bajo el fulgor de la distinción de sus disciplinas o campos de procedencia sean estas la historia del arte, la publicidad o el cine... sino que pone el foco en todo su conjunto como entramado y práctica visual connotada políticamente y en él análisis de sus efectos performativos.

Por lo tanto, la base de esta investigación no parte únicamente del estudio sobre las imágenes *per sé* o un análisis respectivo sobre una rama de investigación específica sino, como nos enseña Brea:

sobre el reconocimiento del carácter necesariamente condicionado, construido y cultural –y por lo tanto, políticamente connotado- de los actos de ver: no sólo el más activo de mirar y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, insisto, sino todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las... y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control ... que todo ello conlleva. (Brea, J.L., 2009:8-9)

Pongamos un breve ejemplo para terminar de clarificar la metodología y objetivo de esta propuesta: En 1976 la artista catalana Fina Miralles puso en marcha una acción en la

Galería G de Barcelona. Atada de pies y manos a una silla y amordazada, emergió ante ella una proyección de diapositivas con todas aquellas imágenes reconocibles, *estándares*, para el sujeto femenino (fig.7). Toda una vida reglada por normativas de género que dictaban a la mujer una vida preconcebida, pautada temporalmente desde su nacimiento, como el matrimonio, la maternidad (fig.8), ser un objeto de deseo mientras velas por el cuidado del otro hasta perecer, etcétera. Un constreñimiento ideológico que reduce las posibilidades de construcción subjetiva hacia una trayectoria común que resulta ser ineludible.



Figs. 7, 8 y 9: De izq a dcha. Fina Miralles. *Standard* (1976). Still de performance y ejemplo de diapositiva; Faith Wildng. *Waiting* (1972). Still de performance.

La aparente e inexorable inmovilización ante la normalización y difusión de estas imágenes generan un estado de espera casi litúrgico que únicamente busca acatar uno por uno aquellos diseños que finalmente acaban siendo *naturalizados*. La angustiada espera a que algún día comience la vida propia más allá de aquellas cuantas diapositivas como, cuatro años antes, performaría Faith Wilding en la *Woman House* (1972) con su pieza *Waiting* (fig.9).

Como eterno retorno, iremos retomando algunos de estos ápices a medida que el discurrir de esta condensada investigación vaya dando pinceladas más o menos efectivas de lo global a lo específico. Lo que queda patente es la base desde la cual se toma posición como consumidora y productora de imágenes: Mostrar y dinamitar las bases ideológicas tras las imágenes naturalizadas y performadas como único camino transitable por los cuerpos con el fin de poder romper el contrato que rige el guion de nuestro micro-relato de manera casi autárquica.

La producción de la artista e investigadora María Ruido se centra en este cuestionamiento de las imágenes, y encabezó estas ideas en su texto *Mamá, ¡quiero ser artista! Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora* (2003), por ende, sigamos con su ejemplo:

La representación no “refleja”, sino que construye (nuestra posición en) el mundo, y se levanta sobre códigos bien definidos [...] que estamos destinadas a reproducir si no hacemos un esfuerzo por problematizar la mirada, por transitar los umbrales de lo definido como “visible”, por cuestionar la simplificación y naturalización del orden visual legitimador como el único posible. (Ruido, M., 2003, p. 2).

2.1.2. La mitología como instrumento de la violencia simbólica

Casi de manera fortuita; queriendo hablar de mí, me di cuenta de que me era necesario describir la condición femenina; comencé por considerar los mitos que los hombres habían forjado a través de las cosmologías, las religiones, las supersticiones, las ideologías o las literaturas. Intentaba poner orden en el cuadro aparentemente incoherente que se me ofrecía (Beauvoir, S., 1963, como se citó en Morant, I. 2008).

En *El segundo sexo* (1949) Simone de Beauvoir nos dejó aquella sentencia que sería recuperada una y otra vez bajo diversas fuentes y formatos para hablar del carácter constructivo, que no natural, de las identidades de género. Si *mujer no se nace, se hace o se llega a serlo*, esto no podía verse como una esencia inmutable ni comportaba un modo de vida determinado ineludible. El carácter artificioso de las identidades lleva de manera irremediable a la filósofa a reanalizar su entorno y los relatos preconfigurados en aquel intento aparentemente incoherente, dada su amplia dilatación, de gestionar sus memorias en *La Fuerza de las cosas* (1963), cuyo primer acercamiento es a través de los mitos.

Posiblemente, las primeras imágenes y palabras que aborden nuestra mente al usar el mito sea el procedente de su vocablo griego, comúnmente interpretado en nuestra lengua como sinónimo de "relato" inclusive “ficción”, aquel antagonista del logos. Consecuentemente, la visión que suele prevalecer bajo dicho concepto viene envuelto en un halo aureolado de acontecimientos fabulosos de un tiempo primitivo. Por su parte, el historiador y filósofo Mircea Eliade (1992, p.p. 23-24), dedicó parte de su investigación a la introspección teórica de la mitología y destaca que, más allá de estas cuestiones, el mito resulta relevante para ubicar al sujeto ante su posición en el mundo y aquello que lo ha condicionado a ser de la manera que es.

Similar a la posición estructuralista de Levi Strauss, el relato mítico llega a constituirse como el eje narrativo que declara los modelos simbólicos significativos de las distintas actividades humanas, constituyendo, de esta forma, un reflejo de su estructura social en donde “los mitos nos enseñan mucho sobre las sociedades de donde provienen, ayudan a exponer los resortes íntimos de su funcionamiento, aclaran la razón de ser de creencias, costumbres e instituciones cuyo ordenamiento parecía incomprendible al primer ataque” (Strauss, L., 1971, como se citó en Gómez, 2010).

Puede que por este mismo motivo Beauvoir iniciase su trayecto con la exégesis de estos grandes relatos de la sociedad en vista de que desenmarañar el mito como recurso nos puede ayudar a comprender los patrones narrativos que han ido dotando de sentido y subjetividad a nuestra existencia y es, por este mismo motivo, que el relato mítico puede funcionar como el amparo simbólico del que se aprovecha la mega industria capital-cultural a la que interpelaba Brea.

Lo que resulta relevante para nuestra investigación, al igual que implica aquello que referimos cada vez que empleamos este término, es su uso como sistema de comunicación y el impacto que deriva del uso de esta narración mítica, partiendo de la obra *Mitologías* (1957) del semiólogo Roland Barthes. En su prefacio escribe:

El punto de partida de esta reflexión era, con frecuencia, un sentimiento de impaciencia ante lo ‘natural’ con que la prensa, el arte, el sentido común, etc. encubren permanentemente una realidad que no por ser la que vivimos deja de ser absolutamente histórica: en una palabra, sufría al ver confundidas constantemente naturaleza e historia en el relato de nuestra actualidad y quería poner de manifiesto el abuso ideológico que se encuentra oculto en la exposición decorativa de lo evidente-por-sí-mismo (Barthes, 1997, p. 8).

Para Barthes, la mayor estratagema utilizada para este fin es hacer pasar los intereses de un grupo privilegiado por intereses universales, dando así a una supuesta “jerarquía inalterable del mundo” (Barthes, 1997, p. 251) o, dicho de otra manera, la implantación y conversión de la cultura de un sector concreto en naturaleza universal. De esta manera, la fachada que encubre el mito como aquello que es natural, por ende, no artificial, ni construido con un fin concreto, no es más que una operación ideológica desde la que se inserta de manera velada los intereses de un grupo dominante.

El empleo interesado del discurso ideológico camuflado conforma anexión con la base teórica de lo que el sociólogo Pierre Bourdieu concebiría como violencia simbólica en *La Dominación Masculina* (2000).

La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando... los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etc.), son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto. (Bourdieu, 2000, p. 51)

Hablamos, pues, de un tipo de violencia censurada, pero efectiva en su práctica de investir de identidad e historia a sus víctimas que quedan retenidas en los hilos de la dominación puesto que no es vislumbrada como tal ya que se ejerce por fuera de la coacción directa. El cuerpo de los individuos es, por esto mismo, objeto y sujeto de redes de poder, construido a través de un proceso de modelaje a la medida de los cánones sociales que

seguiremos repitiendo en la práctica si no hacemos el ejercicio de analizar estas representaciones desde un visionado consciente y crítico del impacto mítico en la cultura desde los estudios visuales.

2.1.3. El mito de la España exótica y oriental

Siguiendo este patrón metodológico no se tarda más de un par de clics en el omnipresente Google para llegar a la conclusión de que las construcciones mitológicas más relevantes para nuestra área delimitada de estudio son aquellas acumuladas bajo la denominación de la España exótica decimonónica de la que Carmen se erige como figura paradigmática de la mujer española.

El complejo movimiento estético cultural del Romanticismo surge a finales del siglo XVIII debido a la crisis que origina el choque de las ideas del Antiguo Régimen con las ideas de la Ilustración y un claro talante negativista hacia la creciente Revolución Industrial. Como resultado, el nostálgico artista romántico pretende fugarse de esta nueva cultura burguesa moderna y comienza a dar forma a sus intereses en torno a la idealización de un pasado preindustrial y premoderno marcado por paisajes pintorescos, exuberantes y remotos connaturales de culturas primitivas y exóticas. Todas estas fantasías se abstraen bajo la figura particular del Oriente, donde el romántico occidental y colonialista se apropia de dicho espacio no solo a raíz de sus deseos imaginativos o como expresión cultural, social y política de un tiempo concreto, sino como imposición hegemónica e ideológica.

El epítome de este ejercicio colonia rebasado de violencia simbólica ejercida desde Occidente sobre Oriente es desarrollada por Edward Said en su obra *Orientalismo* (1978) en la que explicita este acto al etiquetar el tópico orientalista como aquello que “marca las diferencias entre nosotros, Occidente, y ellos, Oriente” (Said, E., 2008, p.43), desenmascarando de esta forma las relaciones de poder intrínsecas a este concepto cuyo amplio campo de significados no se refieren a un Oriente real sino a todas las construcciones visuales y narrativas surgidas desde Occidente alrededor del término para definirse y representarse a sí mismo en su contraposición, así como para mediarlo, desarmarlo y dominarlo política y culturalmente.

En términos del historiador del arte Victor Stoichita “la diferencia existe, pero la alteridad se construye” (Stoichita, V., 2016, p.11) de manera interesada y, analizando esta problemática desde la base propuesta en esta investigación y una perspectiva postcolonialista del asunto, esto no resultaría ser más que una “mitología política que se hace pasar por verdad objetiva”(Colmeiro, J., 2003,p.61) dónde constantemente se expone la diferencia

entre el que tiene el poder de narrar y el que es relatado como sujeto de poder de todo este entramado simbólico

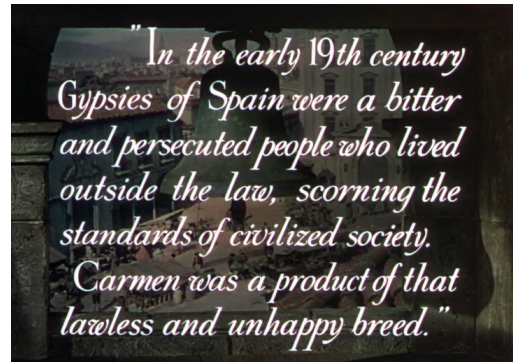
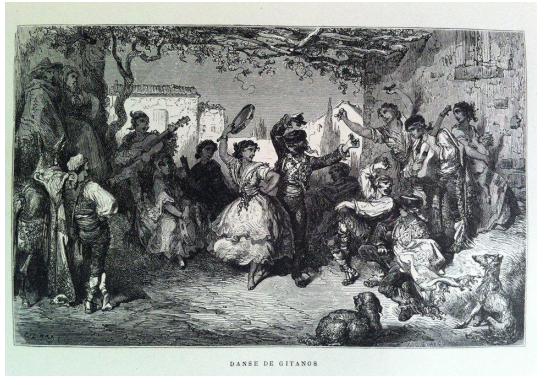
En esta circunstancia, cabe destacar la imagen y situación privilegiada con la que se dotó a España al trasladar a sus confines la equiparación imaginaria e ideológica del tópico orientalista tras un largo proceso de inestabilidad y fragilidad política que hicieron que, a principios del siglo XIX, España relevase su título imperial a otros países, especialmente a Francia, que tomó una situación privilegiada de superioridad y autoridad respecto a España, ahora, como el otro conquistado subordinado bajo el signo exotizante.

Numerosos libros de viajes (fig.10) documentaron la supuesta realidad experiencial de muchos artistas y escritores románticos en su recorrido físico y mental por España donde se toparon con un país conservado a espaldas de la modernidad y que encarnaba a la perfección sus deseos de escape ilusorios de la realidad burguesa. Desde su rico pasado cultural marcado por la influencia árabe, pasando por las leyendas medievales a manos de grandes héroes como el Cid hasta las heroicas historias de guerrilleros acontecidas durante la Guerra de la Independencia (1808-1813).

En este plano, la figura del gitano se convirtió en la representación perfecta del ideal exótico para el artista romántico como viajero libre y nómada asociado con la bohemia, pero, a la vez, peligroso y primitivo, proyectando “una relación contrapuesta de deseo y repulsión hacia el otro” (Pardo, T., 2017, p.46). Andalucía, por su parte, se convierte en el escenario predilecto y termina de conferir de color local a cualquier narrativa hegemónica para terminar de delimitar el tópico sobre la España exótica, como indica la historiadora Trinidad Pardo:

Por su primitivismo, mal estado de los caminos, bandolerismo, ventas decrepitas, por su música flamenca irresistible cuando incluye la figura de la gitana con sus castañuelas, panderetas, mantilla, traje y zapatos flamencos, enmarcado en el misterio de la Andalucía árabe, con sus gitanerías, sus naranjas, sus acacias, sus plazas de toros y sus toreros (Pardo, T., 2017, p.50)

En relación a la lectura de muchos de aquellos textos románticos en los que se reitera sobre esta delimitación franquista, el teórico José F.Colmeiro (2003) establece que esta no es más que una especie de “mosaico ready-made” (Colmeiro, J., 2003, p.68) de la imagen de España donde comienza a originarse el confuso conglomerado de rasgos estereotipificados que homogeneizan la identidad española, andaluza, flamenca, oriental y gitana en un todo significativo que remite a la imagen de la identidad nacional que ha sido regurgitada hasta el presente.



Figs. 10 y 11: De izq a dcha. Ejemplo de libro de viaje: Gustave Doré y Barón Davillier (1862-1873). *Le tour du monde: Voyage en Espagne*; Charles Vidor (1948). *The Loves of Carmen*. Still de película

No obstante, es gracias a este marco articulado de representación de la imagen mítica de la identidad española que nace de manera ejemplificada nuestra figura por antonomasia de referencia y estudio; *Carmen* (1945) (fig. 11).

2.1.4. El nacimiento de Carmen

Carmen nace por primera vez como una novela corta a manos del historiador, arqueólogo y escritor Prosper Mérimée en 1845. Mérimée fue uno de los muchos apasionados románticos que vertieron su imaginación ideológica sobre la construcción de la identidad española citada con anterioridad, desde la que interpuso una posición privilegiada de conocimiento en primera persona del país al que viajó y recorrió como investigador alrededor de siete veces entre 1830 y 1864 pero, sobre todo, inspirado en su mayor acercamiento con todos estos tópicos orientalistas surgidos de los círculos de élite de la cultura francesa de los que formaba parte.

En la novela, Mérimée sucumbe a todos los tópicos planteados en un contexto en movimiento por diversos espacios de la Andalucía exótica a través de cuatro capítulos donde juega con el intercambio de narradores -un investigador francés y Don José- así como recurre a elipsis y saltos temporales, y se debate entre el ensayo y la ficción. La base reside en el tercer capítulo, cuando Don José relata al investigador cómo la cigarrera gitana Carmen lo llevó a su ruina, pasando de ser un cabo de dragones ejemplar a un delincuente y asesino tras conocerla en la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, por ello, acabó con su vida cuando ella decidió abandonarle, amar al torero Escamillo y preferir la muerte como la liberación, antes de volver a estar con él.

Además de ejemplificar todos los ejercicios reduccionistas de la imagen ready-made de lo español, Merimée deja aún más patente su impronta sobre los cuerpos en vías de dominación, primeramente, desde un plano simbólico-narrativo y, finalmente, físico con el asesinato de Carmen, donde podría revelarse que su discurso central parte de un *yo* hegemónico masculino europeo que legitima el orden de la representación de la alteridad oriental femenina como signo mítico que oscila entre el deseo, el miedo y la destrucción: “Carmen constituye otro amenazador, una oscura figura que resiste la fácil asimilación y pone en peligro el poder masculino, creando temores y ansiedades y por ello ha de pagar con su vida para restablecer el orden social y patriarcal” (Colmeiro, J., 2003, p.77)

Nuestro primer interés por la figura desde la elaboración del proyecto surgió con el pretexto de abordar a Carmen como archivo del mito ideal de la construcción femenina dentro del plano de la identidad nacional andaluza, ante la fijación irónica del tópico orientalista respecto de la cual somos frutos. Al empezar a leer la novela de Merimée así como continuar la investigación con la ópera y su imagen cinematográfica, explorados en páginas venideras, descubrimos que el fenómeno transgrediría aquellos límites, por lo que el desarrollo plástico es receptor de las conclusiones suscitadas tras este proceso de análisis.

Poco o nada sabíamos al inicio de la novela de Merimée, pero si algo nos había acercado al conocimiento de Carmen era el tarareo de *La Habanera*, puesto que si hubo un punto que trasladó la imagen de Carmen al mito que contemplamos actualmente fue el éxito de la ópera homónima creada por Georges Bizet en 1875 con libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy, en donde mantienen la base primordial de la historia de Carmen y Don José prescindiendo del narrador.

Gracias al cenit y canonización de este formato de representación exotizada de la figura de la mujer española bajo el éxito operístico de Bizet, comienza la sucesión de Cármenes que recorren los escenarios europeos hasta llegar a los de nuestro país por primera vez bajo el género de la zarzuela en 1887. Pero, más allá de la literatura, la ópera o la zarzuela, la figura de Carmen, como buen recurso mítico y carne de relato, es poliédrica y se ha prestado con soltura a todo tipo de manifestaciones, formas y soportes: grabado, teatro, ballet, publicidad pintura²... pero, sobre todo, ha sido la presa predilecta del espectáculo cinematográfico.

² Véase para más información Utrera, & Guarinos, V. (2010). *Carmen global: el mito en las artes y los medios audiovisuales*. —Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla.

2.1.5. Las mil y una Cármenes cinematográficas

Para nuestra investigación apuntamos la dirección, concretamente, a las adaptaciones cinematográficas de Carmen. En primer lugar, en concordancia a nuestra propuesta metodológica, dado que si intentamos entender las productoras simbólicas que rigen la cultura visual, el cine a lo largo del siglo XX se convirtió en el medio masivo más empleado y, por ende, de difusión propagandística en cuanto a creación y reproducción de estereotipos que pretenden encarnarse sobre los cuerpos e identidades.

Por otro lado, debemos este cuestionamiento particular a que el cine ha sido el medio que más ha repetido y modificado a su antojo la imagen de Carmen en un amplio rango de adaptaciones heterogéneas (fig.12) que, siguiendo el profuso estudio por parte de los investigadores Ann Davies y Phil Powrie en *Carmen on screen: An annotated filmography and bibliography* (2006), dotan de un total de 82 versiones cinematográficas producidas durante el período de 1904-2006. Anat Zanger, por su parte, nos propone en su investigación *Film remakes as rituals and disguise: From Carmen to Ripley* (2006) plantearnos los motivos ocultos de reiterar constantemente esta historia que se ha consolidado como la figura mítica femenina más readaptada dentro de la industria cinematográfica.

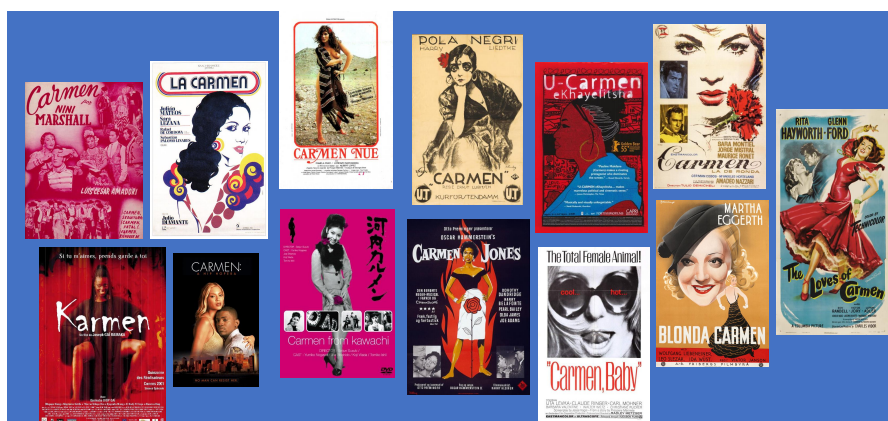


Fig. 12: Algunas de las reversiones e imagenes heterogéneas de Carmen en el cine. Peliculas analizadas en *Archivo de Cármenes asesinadas* (Carmen Peláez,2023).

Para Zanger “la repetición constante de las mismas historias, como el recuento de mitos, los mantiene vivos en la memoria social, transmitiendo continuamente su significado y relevancia” (Zanger A., 2006, p.14). Carmen como concepto mítico es un significado que puede adquirir diversos significantes y, retomando a Barthes: “Esta repetición del concepto a través de formas diferentes es preciosa para el mitólogo, ya que permite descifrar el mito: la insistencia de una conducta es la que muestra su intención” (Barthes R.,1997, p.211).

Como resultado, ante el proceso de acumulación de datos e imágenes respectivos a Carmen³ surge una serie de pautas comunes que suelen coincidir en sus reversiones más allá de su propia identidad volátil, sea aquella su profesión, etnia, nacionalidad, etc.: la historia siempre es narrada o guionizada desde la posición de un personaje masculino, generalmente Don José, así como casi todas las películas corren a cargo de directores masculinos⁴. Desde su visión, el final de Carmen siempre debe concluir con la muerte como final inexorable y merecido⁵. En su análisis Zanger llegó a una conclusión similar, en donde:

los cambios de la minoría romaní a negros, blancos o asiáticos sugieren un cambio en la dinámica centro-periferia. Carmen no tiene que ser gitana para ser una “mujer fatal demoníaca” o “esclava de su propia voluntad” (y ser castigada por ello) (Zanger, A., 2006, p. 64).

Durante este proceso hemos intentado acercar el impacto de la dominación simbólica de las imágenes en la resolución de las construcciones de redes de poder sobre los cuerpos en numerosas citas hasta llegar al caso de Carmen, quien ejemplifica de manera íntegra las cuestiones planteadas. En su síntesis y sentido trata del asesinato de una mujer que intenta seguir su propia libertad, por encima del orden social establecido, lo que le conduce a la muerte por su misma transgresión y es estigmatizada como “fámula del diablo” (Merimée, P. 1989, p. 122).

Carmen, como signo mítico cultural emblemático, únicamente ha sido capaz, a visión y voz de ellos, de portar el signo estigmatizante y sentido de reorientación simbólica de la culpa, siguiendo toda una larga tradición destinataria de relatos míticos de figuras femeninas preconfiguradas desde la base cultural occidental sexofóbica y judeocristiana que es aglutinada bajo el concepto de mujeres fatales o *Las hijas de Lilith* en términos de la historiadora del arte Erika Bornay (2005).

Carmen predica su libertad en cada una de sus decisiones hasta que la realidad del sistema decide acomodarla en su puesto plenamente delimitado. Como aclara la teórica feminista Laura Mulvey:

La mujer, pues, habita la cultura patriarcal en tanto que significante para el otro masculino, aprisionada por un orden simbólico en el que el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y

³ Debido a la limitación teórica de este escrito, el desarrollo de la extensa investigación de Cármenes queda planteado y mostrado en la pieza resultante del archivo de investigación. Véase 2.2.2. Archivo de Cármenes asesinadas.

⁴ La única que hemos encontrado de autoría femenina es la versión de animación *Carmen* (1933) de la cineasta alemana Lotte Reigner.

⁵ En algunas películas el asesinato de Carmen llega a resultar algo ficticio digno de parodia como las versiones de Charles Chaplin (1916) o Cesár Amadori (1943), pero en las que la violencia abierta sigue existiendo. La única superviviente total es la versión de *Carmen la de Triana* (Florian Rey, 1938).

obsesiones a través de órdenes lingüísticos que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido (Mulvey, L., 2001, p.366).

Como Carmen, me cuestiono si existe alguna esperanza de triunfar sobre el trágico final que acecha aquella institución simbólica y tomar las riendas como *portadora de su sentido*. Es por este motivo que ahora toca ceder al consejo de Mulvey para buscar un intento de escaparnos del destino que predica el régimen visual legitimador a través de la producción artística. Dice así:

Nos sitúa frente al reto final: cómo combatir un inconsciente estructurado como un lenguaje mientras que permanecemos encerradas en el lenguaje del patriarcado. No hay manera alguna de producir, como llovida del cielo, una alternativa, pero sí podemos comenzar a abrir una grieta en el patriarcado si lo examinamos con las herramientas que el mismo nos suministra. (Mulvey, L., 2001, p.366)

2.2. Desarrollo plástico con referentes

En este apartado se muestra el desarrollo visual de la propuesta presentada, donde se incluyen los referentes que han ayudado y guiado su elaboración, así como los fundamentos de su resolución. Cada uno de los subapartados sirve como pretexto para especificar las cuatro secciones que sustentan el resultado final, presentado en formato de instalación audiovisual y una fotonovela.

A modo de resumen, la instalación establece nuestra propia versión de Carmen en cuatro capítulos distribuidos en cada una de las paredes del espacio expositivo, excepto el último que se incluiría en la fotonovela presentada en una mesa en el centro de la sala. La primera pared que se encuentra al entrar en la sala (ya sea a la izquierda o a la derecha indistintamente) detalla el capítulo I (*El destino de Carmen*), donde a través de la apropiación y posproducción de imágenes y vídeo, así como fotografías creadas para este propósito, se explora el recurso iconográfico de las cartas y el destino, recurrentes en las distintas versiones de Carmen. Esto sirve como base para crear un guion visual y narrativo en el cual nuestra protagonista conoce su trágico desenlace como Carmen, al que intentará sobrevivir, en primer lugar, a través de la investigación.

En la siguiente pared, consecutiva a la anterior, se muestra el capítulo II (*Archivo de Carmenes asesinadas*), donde después de conocer los designios del destino, se presenta el recorrido personal de investigación por las representaciones de Carmen en el cine. De esta manera, siguiendo nuestro enfoque, se expone el archivo generado durante todo el proceso

de análisis, así como las imágenes de Carmen que sirven como referencia inicial. Surge un video principal exhibido en un televisor que presenta dicho archivo personal (*Archivo de Carmenes asesinadas*) en formato de diapositivas; el siguiente video del conjunto, (*Documentación de Carmenes asesinadas*), ubicado a su izquierda en una tablet, incluye archivos en bruto capturados desde la pantalla del PC, correspondientes al final de varias películas de Carmen. Del video principal emana música apropiada respecto el tema que engloba y representa todas las partes del conjunto instalativo. A su vez, alrededor de ambos dispositivos, se colocan imágenes de aquella investigación a modo de apuntes donde se inscriben advertencias y cuidados para tener en cuenta si te llamas Carmen si presenta intención de sobrevivir.

La investigación nos ha permitido descubrir tanto los vestigios de violencia en Carmen, marcados por el destino y el asesinato, como la existencia de una sobreviviente al mismo: *Carmen La de Triana* (Florian Rey, 1938). Por esta razón, después del archivo, en la pared siguiente, comienza el capítulo 3 (*Becoming Carmen La de Triana aka la Sobreviviente*), donde, nuevamente, utilizamos imágenes y un video extraídos de esta película, además de fotografías propias o intervenidas, para estudiar al personaje y asumir su identidad a través de la performance y la ironía, haciendo uso del concepto de camuflaje.

Una vez transformadas en *La Carmen Sobreviviente*, llegamos a la fotonovela, el capítulo 4, dispuesta en la mesa central de la sala. En ella se presenta una recopilación del archivo de imágenes utilizadas en los capítulos anteriores, donde se relata toda la estructura narrativa y el proceso desde el punto de vista de Carmen, quien finalmente puede contar su historia y enmendar su desenlace, o no...

2.2.1. Postproducir nuestra versión de Carmen

En los anteriores apartados hemos visto cómo la repetición de Carmen como signo mítico únicamente transfigura su libertad como afiche erótico del sujeto masculino que la domina a través de la narración y posteriormente la condena por el mismo sentido que le ha otorgado. Por este mismo motivo, que Carmen desarrolle su propia historia es el último de los intentos de evitar que caiga en las manos de su trágico final.

En su obra *Historias de mujeres, historias del arte* (2020), Patricia Mayayo propone de ejemplo una fotografía de la artista británica Jo Spencer (1988) en la que aparece una especie de cadáver tapado por una sábana que espera su inspección. Sobre este puede verse un cartel que predica el título de la obra *Write or Be Written Off*. “Escribir -parece sugerimos Spencer- es tomar el poder; es contar tus propias historias en lugar de asumir las historias que sobre ti han fabricado otros” (Mayayo, P., 2020, p.20). Como otras muchas investigadoras,

historiadoras y artistas desde los 70, se plantea una revisión de los entramados visuales y simbólicos que dictaminan el espacio regulado por las mujeres, como portadoras del sentido y no como creadoras del mismo. Desde aquellas preguntas que hizo Linda Nochlin en 1971 en su célebre artículo *Why Have There Been No Great Women Artist?*, hasta el empapelado crítico por parte del colectivo de artistas Guerrilla Girls que abordaban *Do woman have to be naked to get into the Met Museum?* (1989) (fig.13) y otros muchos ejemplos que, de una manera u otra denota como las mujeres emprendieron una pulsión deconstructiva y crítica hacia la gestión de la cultura que produce, controla y distribuye la violencia simbólica, perpetuando la organización del sistema de dominación marcado por la ausencia de narrativas propias.



Fig. 13: Guerrilla Girls (1989). *Do woman have to be naked to get into the Met Museum?*.

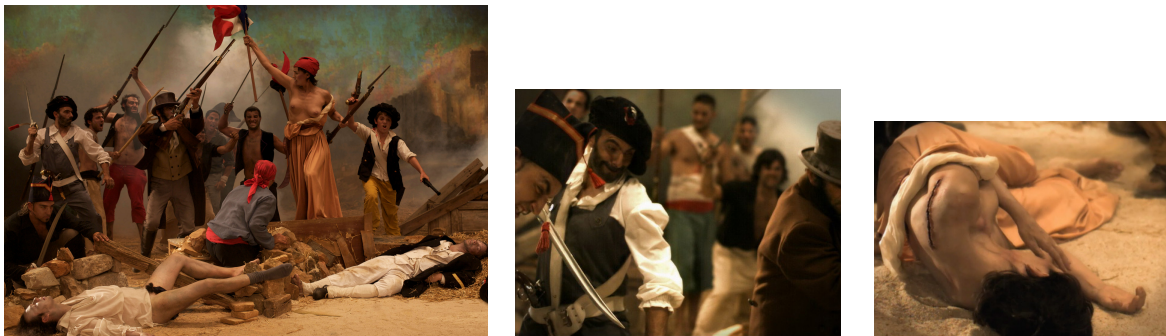
Como proponía Mulvey, y siguiendo el recurso crítico de las Guerrilla Girls, trabajar desde los mismos formatos que nos definen ayuda a dinamitar los engranajes de la regulación de las construcciones ideológicas. Por ello, comenzamos a producir desde dentro de la superabundancia de imágenes y narrativas preconstruidas de Carmen por medio de la apropiación, centrada en la novela, opera y cine, y consecuente posproducción.

Ya sea catalogado como remake, adaptación, cita, plagio, parodia, y un largo etcétera de términos que toman su referencia en ejemplos históricos que van desde el ready-made duchampiano, el *objet trouvé* surrealista, la figura del bricoleur o el *detournement* situacionista, Nicolas Bourriaud expone en *Postproducción: la cultura como escenario, modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (2004) que los artistas de la posproducción “trabajan en un nuevo recorte de los relatos históricos e ideológicos, insertando los elementos que los componen dentro de escenarios alternativos” (Bourriaud, N., 2004, p. 54). Para el autor vivimos como sujetos inmersos en aquellos relatos preestablecidos de la sociedad, y es nuestra labor “aprender a convertirse en el intérprete crítico de esos libretos, jugando con ellos y construyendo luego comedias de situación que llegarían a superponerse con los relatos oficiales” (Bourriaud, N., 2004, p.60-61).

En nuestra historia alternativa pretendíamos aunar muchas líneas narrativas simultáneas planteadas como objetivos; desenmascarar la artificialidad de las construcciones que perpetúan la violencia simbólica usando el archivo visual de Carmen de ejemplo, como estas afectan sobre la regulación identitaria y dominación de los cuerpos desde el pretexto de

mi situación como mujer andaluza que decidieron nombrarme de la misma manera, hasta convertir a Carmen en la narradora e investigadora de su propia historia con el fin de sobrevivir como tergiversación irónica y leitmotiv de la pieza.

Como en la novela de Merimée, regulamos el espacio de la ficción, la realidad y el ensayo desde metodologías empleadas por artistas como María Cañas que reintroducen el material apropiado en bruto en una correlación de imágenes de la cultura española vernácula o la de masas más castiza y humorística en *Ellas dan el golpe* (2021) o *Sé Villana (La sevillana del diablo)* (2013) o un uso de la escenificación ficcionalizada de narrativas ya planteadas, como Cristina Lucas haría en *La liberté raisonnée* (2009) (figs.14, 15 y 16) donde al recrear en movimiento *La libertad guiando al pueblo* (1830) de Delacroix expone cómo el concepto de libertad es únicamente un espacio metafórico e inconquistable para la mujer, como denota nuestra investigación sobre Carmen.



Figs. 14, 15 y 16: Cristina Lucas (2009). *La liberté raisonnée*. Stills de video.

Dada la hiperabundancia y complejidad de guiones, sonidos e imágenes que conciernen a esta figura como signo mítico, así como los amplios campos de objetivos planteados, se presenta una dificultad en primera instancia de reducirlas bajo una estructura que resulte cohesiva, ya que en este primer estadio planteábamos una construcción sin fundamento únicamente pautada por la aglomeración enmarcada en un archivo visual-musical.

Las soluciones comienzan a llegar tras el análisis de diversos ensayos audiovisuales, que reproducen ciertos mitos, donde las imágenes y sonidos posproducidos van precedidos por una voz en off que dictamina la poética de la pieza y juega conceptualmente con toda la sucesión de imágenes que confluyen simultáneamente en el mismo espacio, aun perteneciendo a procedencias diferentes.

La obra *Galatée à l'infini* (2017), elaborada por Julia Maura, Mariangela Pluchino, Ambra Reijnen, Maria Chatz y Fátima Flores, explora, por medio de archivos apropiados y posproducidos, en diferentes estadios temporales de la historia de cómo la resolución del cuerpo femenino ha sido construido (fig.17) en torno a las necesidades del sujeto dominante,

empleando como pretexto e hilo conductor la narrativa del mito de Galatea y Pigmalión, usado como origen y referencia mítica, desde la que se extrapolan otras ramas como la precariedad de la medicina moderna cuando se refiere a la mujer o los usos hipersexualizados que han llegado a otorgarse a las inteligencias artificiales en la etapa contemporánea.

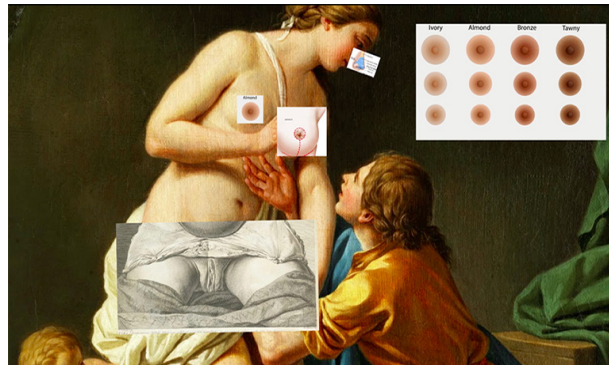
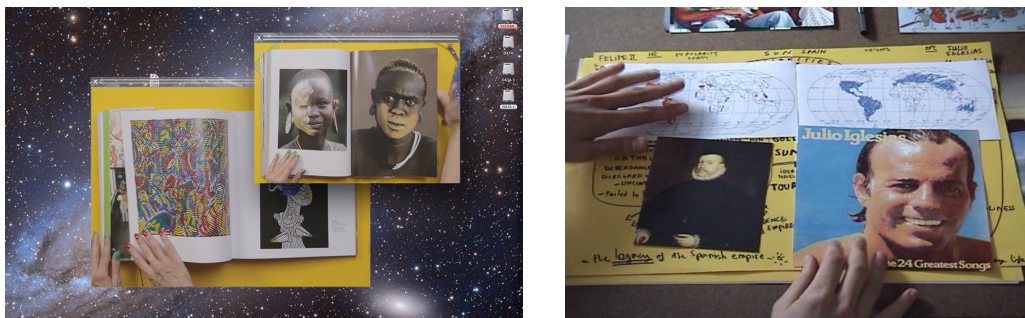


Fig. 17: Julia Maura, Mariangela Pluchino, Ambra Reijnen, Maria Chatz y Fátima Flores (2017). *Galatée à l'infini*. Still de video.

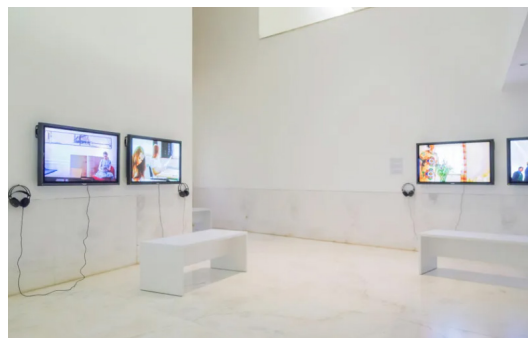
Por su parte, *Grosse Fatigue* (2013) (fig.18) de Camille Henrot acumula en un vídeo de ritmo frenético una sucesión de imágenes capturadas en su ordenador que surgen de su propia investigación y archivo bajo el mitema del origen del mundo, creando así su propio recorrido como sujeto activo de la historia, aunada por una música propia que cohesiona el conjunto.



Figs. 18 y 19: De izq. a dch.: Camille Henrot (2013) *Grosse fatigue*; Patricia Esquivias (2013). *Folklore2*. Stills de video.

Tomamos como ejemplo la serie *Folklore* de la artista venezolana Patricia Esquivias, donde trabaja como investigadora y narradora. De forma amateur va relacionando imágenes de archivo de las historias oficiales y anecdóticas de España, donde la dictadura franquista, el empresario Jesús Gil y las *raves* valencianas forman parte del mismo estadio en *Folklore1* (2006) o a Julio Iglesias con Felipe II en *Folklore2* (2008) (fig.19). Por medio de la ironía, verbaliza su visión particular de la cultura del país, plagado de saltos temporales e incoherencias, dado el amplio mosaico de imágenes y citas dispares que dispone sobre la mesa o portátil pero que son unificadas en su discurso oral.

Fuera del ensayo, la serie fotográfica de *Helen Oddysey* (2007) de Leonor Antin estructura la figura de Helena de Troya, de forma irónica y anacrónica, desde la versión de su propia protagonista, quien generalmente queda recluida a su propia representación fundamentada en la construcción masculina. Se observa cómo la narrativa se gestiona en diferentes imágenes estáticas distribuidas en el espacio (fig.20) y puntos de visión atemporales de su historia fragmentada, jugando abiertamente con el proceso de modelaje del personaje y su reversión ficcional en el mismo plano.



Figs. 20 y 21: De izq. a dch.: Fig.16. Eleonor Antin (2007). *Helen Oddysey*. Detalle de la instalación; Mieke Bal y Michelle Williams Gamaker (2007). *Madame B*. Detalle de la instalación.

Algo similar ocurre con la obra *Madame B* (2013) (fig.21) de Mieke Bal y Michelle Williams Gamaker donde seccionan en el espacio su propia versión anacrónica de la obra *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1857). Más allá del interés plástico, lo que resulta relevante para nuestra versión es que esta pieza no se muestra centrada en la irreverencia de su trágica protagonista o un remake fiel del original sino en cómo la literatura, la televisión, el cine, etc. distribuyen una concepción amorosa mediatizada que tiene un efecto en nuestra propia experiencia performativa de esta emoción en nuestras relaciones. De esta manera, la historia es diseccionada en 13 pantallas por la sala que centra la atención en estos efectos performativos desde el presente, usando elementos de la novela de Flaubert como ejemplo paradigmático de este guion que llevamos repitiendo años al igual que ocurriría con las imágenes de Carmen.

Nos alejamos de la supuesta realidad del montaje temporal cinematográfico y abrimos la propuesta a las nociones de montaje espacial expuestas por Lev Manovich en *El lenguaje de los nuevos medios*⁶ (2001) y diseminamos las maneras de ver la obra: la instalación en la

⁶ Manovich (2005) aclara el concepto de esta manera: “el montaje espacial podría comportar varias imágenes, potencialmente de distintos tamaños y proporciones, que aparecen en pantalla al mismo tiempo[...] depende del cineasta construir una lógica que determine que imágenes aparecen juntas y que relaciones establecen las unas con las otras” (Manovich, L., 2005, p.338).

que se distribuye toda la pieza a modo de archivo de investigación-ficción y el formato fotonovela⁷ donde se incluyen las imágenes precedidas por la narración personal.

Generamos, entonces, una especie de guion flexible en torno a cuatro capítulos marcados e iniciados por la idea de destino. La libertad de Carmen es metafórica y la idea de destino es la que la devuelve a su posición de portadora de sentido puesto que ella nunca acata ordenes ni del sistema ni de los hombres menos cuando las cartas le dictan su sentencia sobre la cual accede sin ningún tipo de resistencia. Las cartas y el destino son la ordenación simbólica de la resolución de Carmen que constantemente se reitera en sus representaciones, y que, por ello, son el origen que sirve de pretexto narrativo a el capítulo I de nuestra historia.

Seguimos a nivel narrativo el dialogo del Acto III del libreto de Bizet (1875) cuando Carmen se echa las cartas junto a dos mujeres, escena que es fielmente reiterada en la versión *Carmen de Bizet* (Rosi F., 1984) respecto donde se plantea la desesperanza ante el acto reiterativo de cortar la baraja en vano ante el destino.

Ante la imposibilidad de escapar al sino pautado una y otra vez en las cartas e imágenes de Carmen, se entra en un estado obsesivo ficticio en donde emplearemos un conglomerado de reiterativas imágenes de las tiradas de cartas extraídas de las películas en diferentes mazos (baraja española, póker, tarot incluso andaluz), lectura de manos, gatos negros, *film stills*, imágenes de stock, anuncios encontrados de tarotistas e inclusive imágenes recreadas de una tirada de cartas de nuestra ficción personal que denotan el miedo de Carmen ante su inminente muerte y su destino desafortunado (figs. 22 y 23) .

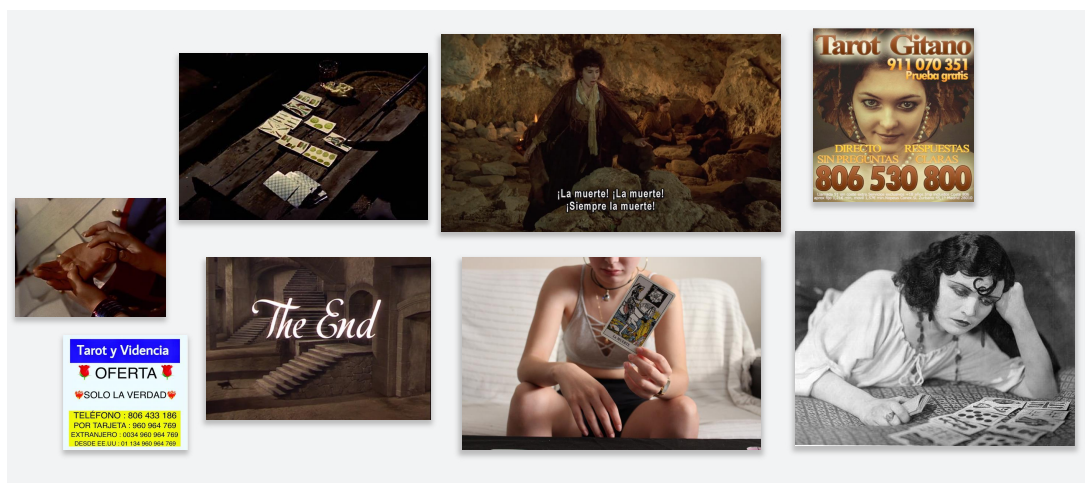


Fig. 22: Algunas imágenes seleccionadas de este proceso que forman parte de la pieza: Imágenes apropiadas y extraídas de *Carmen de Bizet* (Francesco Rosi, 1984), *Carmen la de Ronda* (Tulio Demichheli, 1959) y *The Loves of Carmen* (Charles Vidor, 1948) . Film still de *Gipsy Blood* (Ernst Lusbitsch) así como de webs de anuncios y una de la serie de imágenes ficticias de la escena recreada en nuestra versión.

⁷ Véase 2.2.4. La fotonovela: El final de Carmen



Fig. 23: Esquema visual de la propuesta expositiva del capítulo I (*el destino de Carmen*); referida en 6. Proyecto de exhibición y editorial y 8. Anexo

2.2.2. Archivo de Cármenes asesinadas

A medida que este proceso práctico y conceptual se iba dilatando, toda la información iba siendo consignada en diversas carpetas, subcarpetas y apartados con anotaciones dentro de aquella pequeña pestaña del ordenador portátil denominada Archivo, intentando acotar y coordinar los infinitos flujos de datos de nuestra figura mítica de referencia.

Para nosotros, como para la historiadora del arte Anna María Guasch (2005), el archivo no persiste únicamente como practica artista que desempolva del cajón de los recuerdos narrativas e imágenes del pasado, sino también a la coordinación de un estadio abierto y repositionable:

la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo *corpus* y significado dentro del archivo dado (Guasch, A.M., 2005, p.158).

Dentro de las reversiones del archivo siempre será recordado el proyecto paradigmático *Atlas Mnenosyne* (1924-1929) de Aby Warbug, donde reconfiguró las imágenes de la historia del arte y humanidad en combinaciones inéditas y heterogéneas desligadas de su halo de temporalidad y cronología. Por medio de paneles, Warbug relacionó imágenes desde su recorrido activo y subjetivo, dentro de las imágenes y asociaciones preconfiguradas del saber histórico limitado, hasta el momento en categorías estáticas.

El archivo, por medio del uso de la apropiación de contenidos visuales, es capaz de generar nuevos diálogos que, en nuestro proyecto, gestiona las imágenes de Carmen a favor de la investigación preestablecida, seccionada en capítulos que podrían funcionar como aquellos paneles que transfiguran la visión activa de Warbug:

Más que trazar la usual asociación entre archivo y pasado, o trabajar con un concepto de archivo como registro del pasado, lo que cuenta es el futuro. La supervivencia del archivo, la relación entre activación y supervivencia es asimismo esencial para el funcionamiento del archivo. El archivo sería un repositorio para el futuro, un punto de partida, no un punto final. (Guasch, A.M, 2011, p.303)

Nuestra intención principal es encontrar una forma en la que la historia de Carmen no sea abierta de nuevo para volver a ser asesinada, sino como estadio de supervivencia y es, por este motivo, que archivamos las imágenes encontradas a favor de encontrar una solución, una historia alternativa de supervivencia para el futuro. A la hora de abordar el archivo como práctica artista para este proyecto encontramos tres pautas diferenciadas⁸:

Primeramente, aquel que sigue la base de Warbug, planteando un recorrido activo y personal por el archivo dado. Por su parte, la artista Carmen Winant emplea una metodología similar, pero aclara su objetivo en sus títulos y centra su atención en aspectos de la discursividad del cuerpo femenino. En piezas como *My Birth* (2018), (fig.24) produce un vasto repositorio plural de imágenes relacionadas con su búsqueda de referencias para su futura labor de parto. Un acto natural que pocas veces es mediado por documentos visuales, por lo que para Winant su búsqueda conforma la realidad de lo que debe de esperar cuando llegue el momento por medio de aquellas imágenes, así como ejerce la crítica de la dificultad de este proceso dada la ocultación de narrativas reales de este acto mediatizado y edulcorado por los medios de masas.



Fig. 24: Carmen Winant (2018). *My Birth*. Detalle de instalación.

El impacto de las imágenes en cuanto a ficción ideológica sobre los cuerpos es mediado por Annette Messenger en su archivo y colección personal en formato de álbum en el que incluye imágenes y textos intervenidos de los medios de masas en cada una de sus páginas. Cada álbum presenta un tema diferente pero que centraliza el impacto de estas imágenes en la construcción performativa del sino del sujeto femenino. Por este motivo, en

⁸ Las artistas de este apartado se retroalimentan y son cohesivas a las citadas en 2.2.1. Postproducir nuestra versión de Carmen. Únicamente van separadas para definir estamentos de investigación delimitados más aclarativos, pero, como se verá en la pieza, todas las citas forman parte del compendio total de sus resultados, sea apropiación, archivo o camuflaje.

el álbum titulado *Marriage de Mademoiselle Annette* (1971) (fig.25), Messenger parodia fotografías de bodas encontradas al introducirse ella por medio del collage, así como modifica el nombre de la novia por el suyo propio, reflexionando, así, sobre los roles determinantes que una mujer debería de seguir y que les produce tal estado de obsesión por el archivo, dificultando su experiencia fuera de ellas.

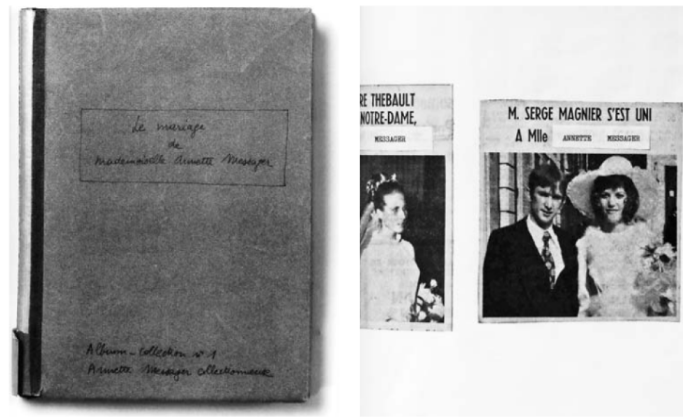


Fig. 25: Annete Messenger (2018). *Marriage de Mademoiselle Annette* (1971). Detalle de álbum.

Por otro lado, es la raíz de este ejercicio crítico el próximo factor que se conjuga en la obra, concretamente, las piezas de Rogelio López Cuenca en formato de archivo que transfiguran el impacto de las imágenes y objetos de masas en la resolución de la identidad desde un plano centralizado de la cultura malagueña, andaluza y española. La pieza en proceso de *Gitanos de Papel* (2016) en colaboración con la artista Elo Vega, vincula la construcción de la imagen del gitano en la cultura española desde una perspectiva globalizada, pero seccionada en diversos estadios como el factor cinematográfico (figs.26) o perspectiva de género en el que se incluye a Carmen (fig. 27). Como otras muchas de sus piezas, la investigación consecuente en formato de ensayo surge de la apropiación y combinación de citas e imágenes a las que añade su discurso crítico de lo que nos hemos nutrido como referencia.



Figs. 26 y 27: Rogelio López Cuenca y Elo Vega (2016). *Gitanos de papel*. Detalles de la instalación.

Para finalizar, trabajamos desde el archivo ficcionalizado ante la falta visual y como consecuencia del factor crítico de la ausencia de narrativas y discursos de los grupos minusvalorados por la sociedad. Como ocurrió con la pieza de *Engalanarse contra los galanes*, la artista Zoe Leonard en su obra *The Fae Richards Photo Archive* (1993-96), en colaboración con la cineasta Cheryl Dunye, establece un supuesto archivo encontrado y ocultado, realmente ficcionalizado para narrar la historia secuencializada-en formato álbum e instalación (figs.28 y 29)- por imágenes de una mujer racializada y *queer* en su proceso de convertirse en una actriz reputada de Hollywood que finalmente es invisibilizada por los relatos hegemónicos dada su situación identitaria.



Figs. 28 y 29: Zoe Leonard y Cheryl Dune (1993-1996). *The Fae Richards Photo Archive*. Detalle de álbum e instalación

El juego entre realidad y ficción se establece como motor de *Carmen* (1983) de Carlos Saura, donde se mezclan los hechos de la construcción del ballet de Antonio Gades con la realidad de la novela de Merimée que estaban analizando para la construcción del espectáculo (fig.30). La mezcla de nombres y paisajes gestiona el impacto de la ficción en la realidad y cómo esto intercede y cala en la identidad y existencia de los implicados, generando un dialogo abierto entre persona y personaje (fig.31).

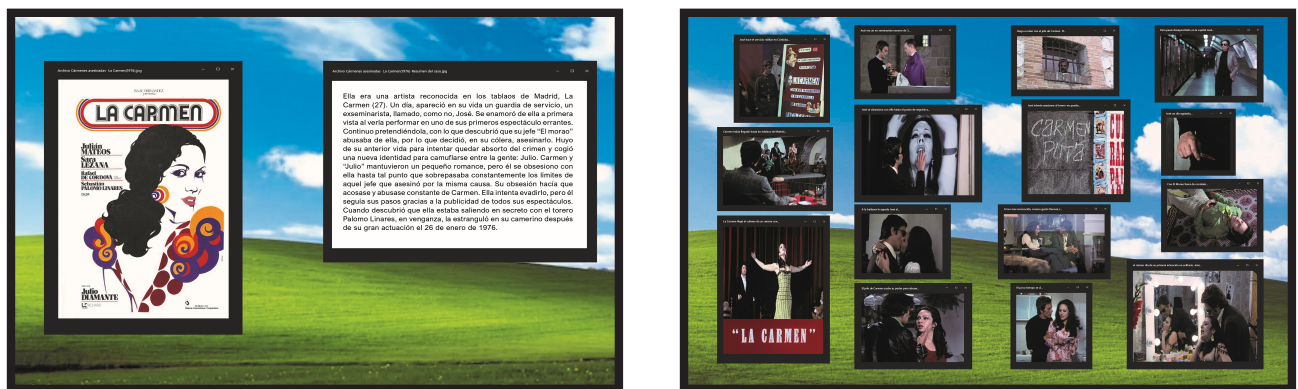


Figs. 30 y 31: Carlos Saura (1983). *Carmen*. Stills de la película.

Desde nuestra investigación digital se descubre que, de manera involuntaria, para ir elaborando un intento de claridad y explicación del vasto campo de versiones de *Carmen* al que nos enfrentamos, se mezclan elementos de las propias películas, así como el nombre de

sus actores reales, lugares de producción o acontecimientos históricos más allá de la realidad filmica. De esta manera, vamos realizando anotaciones entre la realidad y la ficción dentro de nuestro archivo que sirven para catalogar y definir sus imágenes desde nuestra reversión planteada de Carmen.⁹

Surge, así, un archivo visual y textual de cada una de las películas analizadas¹⁰ (figs.32 y 33), donde se aúnan la realidad fílmica con el recorrido narrativo personal por su investigación, manteniendo siempre el nombre de Carmen y su final trágico que es lo que pretendemos erradicar. A nivel poético se entrelaza con la primera sección que aborda el destino de Carmen, por lo que el relato también aporta este miedo obsesivo e intento de salvación como Carmen abocada a este destino estipulado simbólicamente, pero que tomamos como real para abordarlo conceptualmente. Por ende, nace como un archivo de investigación ficcionado sobre el castigo divino remediado bajo la maldición de las Cármenes, vislumbradas como casos de asesinatos, no como películas *per sé*.



Figs.32 y 33: Carmen Peláez (2023). *Archivo de Cármenes asesinadas*. Ejemplo de formato del archivo de *La Carmen* (Julio Diamante, 1976)

Debido a que nuestro espacio de archivación y encuentro es el ordenador portátil podemos establecer nuestra visión particular e íntima de Carmen bajo el mítico fondo paisajístico de Windows XP como aquellos románticos decimonónicos establecieron sus propias visiones del cuerpo y paisaje exotizado de la Andalucía pintoresca. Jugando entre la realidad y la pantalla, su impacto y construcción del sujeto desde el interior de nuestro PC hacia el exterior como haría irónicamente la artista Molly Soda desde el mundo digital y el espacio de su dormitorio trasladado a la sala expositiva (fig.34).

⁹ Cabe mencionar que esta investigación es esencial en la pieza puesto que todo el proceso e ideación surgen como resultado de las conclusiones suscitadas de la misma, por lo que realmente compone el primer paso real de nuestro proyecto fuera de la ficción irónica establecida.

¹⁰ Del estudio de Ann Davies y Phil Powrie (2006) que diferenciaban un total de 82 versiones de películas de Carmen, nosotros hemos encontrado recursos y analizado 22.



Fig.34: Molly Soda (2018). *My and my gurls*. Vista de la instalación.

Se construyen dos vídeos para poder ver este archivo de investigación: uno en formato de diapositivas¹¹ que funciona como capturas de pantalla donde se encuentra nuestro recorrido personal acompañado de una versión instrumental de *La Habanera*. apropiada de Youtube¹², para escenificar la instalación y, otro, con los finales de algunas de las películas con su material en bruto¹³ desde el que partimos capturados desde nuestro portátil (fig. 35). Para retomar el concepto de investigación se colocan a su alrededor imágenes a modo de *post-it* (fig.36). Advertencias irónicas para tener en cuenta con la intención de suplir la muerte al ser Carmen partícipe de este destino y terminar de concretar la pieza expuesta (fig.37).



Fig.37: Esquema visual de la propuesta expositiva del capítulo 2 (*Archivo de Cármenes asesinadas*); referida en 6. Proyecto de exhibición y editorial y 8.Anexo.

¹¹ Acceso al primer vídeo: <https://youtu.be/tAQcd27432A>

¹² Audio apropiado: TOKIKO REICH. (20 de Julio de 2022). *Bizet's Habanera (Instrumental) from Carmen - Classical Music 1H LOOP for Concentration, Relaxation*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=PZrGIRkSiX4&t=939s>

¹³ Acceso al segundo vídeo: <https://youtu.be/CArD7101UnY>



Figs.35 y 36: De izq. a dch. Carmen Peláez (2023). *Advertencias para Cárrmenes*. Detalle de serie; Carmen Peláez (2023). *Documentación de Cárrmenes asesinadas*. Still de video usando de ejemplo asesinato de *La Carmen* (Julio Diamante, 1976).

2.2.3. Camuflarse para sobrevivir

Como resultado de la investigación descubrimos que uno de los puntos comunes a todas las imágenes creadas de Carmen es la violencia y la muerte que únicamente es sorteada por completo en *Carmen la de Triana* (Florian Rey, 1938). Por ello, continuando nuestro planteamiento narrativo, decidimos camuflarnos en su identidad, continuando con los juegos irónicos referidos al impacto de los del capitalismo de ficción y consecuente violencia simbólica, puesto que no existiría el camuflaje en nuestra historia si no hubiese una amenaza.

La historiadora del arte Maite Méndez en su obra *Camuflaje: engaño y ocultación en el arte contemporáneo* (2007) plantea la vinculación del arte con este medio como práctica en el devenir del tiempo, pero es, sobre todo, el capítulo "Ocultar al cuerpo femenino" el que resulta mayormente conveniente en nuestra investigación:

En la obra de autoría femenina, las connotaciones del camuflaje -disfraz, ocultamiento, invisibilidad, engaño, mimetización con el entorno, etc. - se colocan bajo una nueva perspectiva. Las artistas suelen usar como objeto el camuflaje a menudo con la intención de activar discursos críticos sobre dicho cuerpo y su representación. (Méndez, M., 2007, p.89)

Podemos usar el camuflaje como táctica de defensa, de igual forma que de recapitulación de información y, consecuentemente, de contraataque para desenmascarar la naturaleza de las ficciones ideológicas mediadas por los artífices de la dominación.

La producción de Cindy Sherman se ha centrado en el abordaje de estas cuestiones, donde camufla su identidad en innumerables representaciones mitificadas bajo la mirada de la voz legitimadora que se traducen en cómo la identidad individual no es más que una construcción para un fin concreto para sus regidores. Concretamente, las fotografías de la serie *Untitled Film Stills* (1977–80) (fig.38) toma como referencia la imagen de la mujer dentro del cine en todos aquellos roles establecidos que van desde la seductora femme fatale hasta el ama de casa.

En nuestro caso, al caracterizarnos como *Carmen la de Triana* entramos dentro de la narrativa de pretensión de supervivencia, donde tras el anterior proceso de investigación surge como irresolución irónica que muestra y pervierte la reiteración de representaciones de Cármenes.

Además, la historia de *Carmen la de Triana* es una adaptación que parte del contexto de la España moderna construida desde el bando nacionalista en la Guerra Civil¹⁴, donde aquella imagen de España construida por los románticos es regurgitada y remodificada desde dentro para la resolución de los elementos identitarios colectivos que conformarían el signo-nación durante y tras la dictadura. En esta visión, se mantiene la sinécdoque de España por Andalucía y todos sus elementos pintorescos a los que se añaden la iconografía militar y la cristiana. Camuflarnos como esta versión, representada por Imperio Argentina, con sus trajes de flamenca, peinetas, flores, caracolillos en el pelo y cadena de oro flanqueada por la imagen de la Virgen no únicamente nos permite ironizar el mito de Carmen en sí, sino la propia identidad preconfigurada de lo que se espera del carácter ideal de la mujer andaluza.

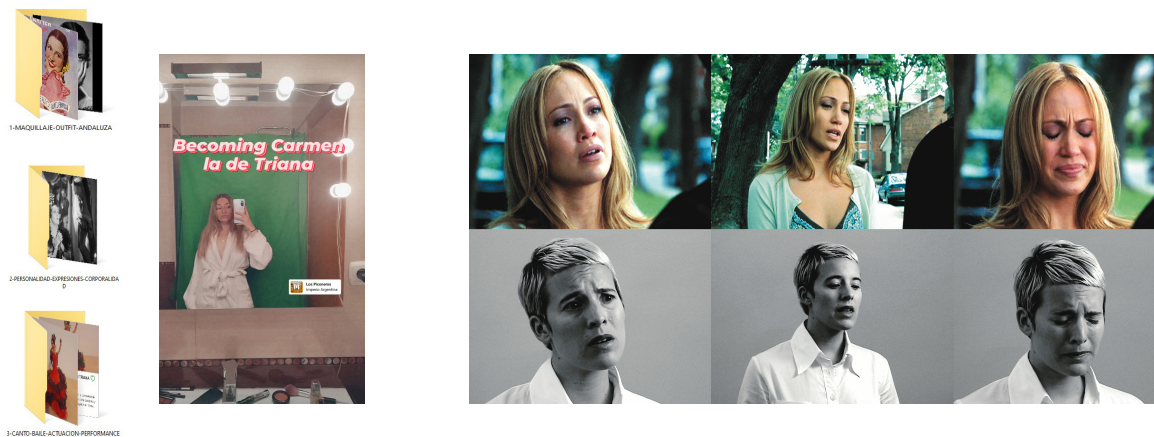


Figs. 38, 39 y 40: De izq. a dch.: Cindy Sherman (1977). *Untitled Film Still #6*; Pilar Albarracín (2007). *Sin título (torera)*; Carmen Peláez (2023). *Becoming Imperio aka la Carmen sobreviviente*. Detalle.

Si Sherman abordó la espectacularidad de la industria cinematográfica desde la trasmutación de la identidad, Pilar Albarracín (fig.39) usó estrategias similares para subvertir aquellas identidades preestablecidas por el imaginario nacionalista desde su posición como mujer andaluza. De esta manera, como Albarracín, nos apropiamos de los códigos de la cultura vernácula que hemos consumido y desde la que somos capaces de comenzar a narrarnos, como medio para desmaterializar los mecanismos donde el relato hegemónico se sustenta. Con ello, retomamos la forma de incorporar abiertamente nuestros intereses en cuanto a percepciones de la identidad individual-colectiva se refiere desde nuestra circunstancia particular (fig.40).

¹⁴ Las aventuras contextuales de esta versión hispano-alemana son desarrolladas en *La niña de tus ojos* (1998) de Fernando Trueba. Véase para más información: Jover Oliver, R. (2007). Andalucía desde Berlín: Carmen la de Triana. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 1, pp.14-21. <https://hdl.handle.net/11441/96802>

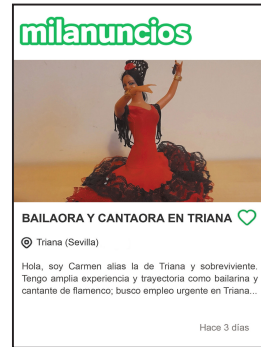
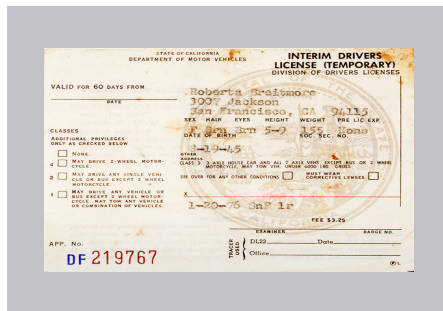
Para camuflarnos como *Carmen La de Triana* y sobrevivir dentro del destino aparentemente ineludible de Cármenes, primero, debemos analizar y estudiar el personaje para performarlo (fig.41), como haría la artista Candice Breitz en su instalación *Becoming* (2003) (fig.42) donde se mimetiza con la mayor precisión posible la actuación de siete actrices reconocidas de Hollywood en diferentes películas seleccionadas. Cada pieza es doble canal y muestra tanto los metrajajes originales como la interpretación en proceso de Breitz quien siempre está en silencio y es opacada por la voz de las actrices, dinamitando el impacto y masividad de estas imágenes de roles femeninos en la supuesta subjetividad individual.



Figs. 41 y 42: De izq. a dch.: Carmen Peláez (2023). *Becoming Imperio aka La Carmen sobreviviente*. Detalle proceso de construcción; Candice Breitz (2003). “Becoming Jennifer” perteneciente a la serie *Becoming*. Still de video.

No únicamente hay que imitar al personaje sino llegar hasta la raíz de su construcción, así como dotarlo de corporeidad en un estadio similar al que Lynn Herschmann llegaría con su alter ego *Roberta Breitmore*. La articulación performática de Roberta Breitmore se extendería durante cinco años (1973-78) en las que se incluían anotaciones, fotografías, dibujos que incluían las propiedades personales del personaje como su manera de hablar, actuar o maquillaje y actos en la vía pública para verificar su existencia en las que se incluye sacarse el carnet de conducir (fig.43) o buscar compañero de piso en periódicos locales.

Para nuestra ficción no hay que llegar tan lejos, únicamente nos basta con el proceso de construcción y estudio del personaje de *Carmen La de Triana* para recrearlo como ejercicio de imagen estereotípica de la mujer andaluza-española y única superviviente oficial al destino. Posteriormente, usando la imagen como artífice de la invención, nos mudaremos y recorreremos virtualmente el barrio de Triana y buscaremos atribuirnos la profesión de esta Carmen como cantaora y bailaora en un tablao (fig.44).



Figs. 43 y 44: De izq. a dch.: Lynn Hershman (1976). *Roberta's Interim Drivers License*. Detalle; Carmen Peláez (2023). *Becoming Imperio aka La Carmen sobreviviente*. Detalle.

Entraríamos en el proceso de transformación de persona a personaje, como ocurrió en la versión de Saura donde poco a poco Carmen es invadida por *Carmen*. Usamos la recontextualización de las actuaciones y significados míticos reiterados por la cultura hegemónica en actos sostenidos en el tiempo de forma similar a lo que la filósofa Judith Butler extendió, desde el posestructuralismo, como el concepto de performatividad de género cuya:

multiplicación paródica impide a la cultura hegemónica y a su crítica confirmar la existencia de identidades de género esencialistas o naturalizadas. Si bien los significados de género adoptados en estos estilos paródicos obviamente pertenecen a la cultura hegemónica, de todas formas, se desnaturalizan y movilizan a través de su recontextualización paródica (Butler, J. 2007, p.269).

Cuando nos apropiamos, camuflamos y retiramos irónicamente la multiplicidad de Cármenes, centrando nuestra atención y ejercicio en el juego de supervivencia, conseguimos abrir una pequeña grieta en la naturalización de los mecanismos inherentes al capitalismo cultural y modificar el destino de la representación de Carmen (figs.45 y 46).



Fig.45: Esquema visual 1 de la propuesta expositiva del capítulo 3 (*Becoming Imperio aka La Carmen Sobreviviente*); referida en 6. Proyecto de exhibición y editorial y 8. Anexo.



Fig.46: Esquema visual 2 de la propuesta expositiva del capítulo 3 (*Becoming Imperio aka La Carmen Sobreviviente*); referida en 6. Proyecto de exhibición y editorial y 8.Anexo.

2.2.4. La fotonovela: el final de Carmen

Una vez que hemos mimetizado la identidad con la Carmen sobreviviente cabe preguntarse si esto supone un punto final o un punto y aparte en la resolución narrativa de la obra.

En el proceso hemos abordado recursos propios de las versiones de Carmen para cumplimentar nuestros objetivos, como las cartas, así como la figura del investigador para la selección del corpus que iba conformando el proyecto. El único punto que ha sido abordado, pero no explicitado de forma directa es el momento en que la historia es narrada a modo de flashback con elipsis por Don José tras asesinar a Carmen al otro narrador-investigador. Por este motivo, para cerrar todo el conjunto se modifica la figura de ambos hombres por mujeres, donde Carmen relata, por fin, su versión de la historia a dos amigas por teléfono, lo que configuraría la resolución circular de los capítulos anteriores. Al seleccionar algunas imágenes procedentes de la investigación, se produce el relato marcado por la elipsis y ejemplos visuales a raíz de lo que la protagonista supuestamente relata por teléfono

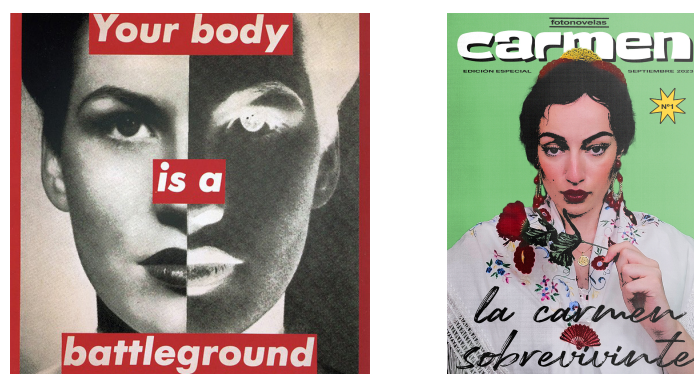
El descubrimiento de la pieza *The End* (1978) de la artista catalana Eugenia Balcells, nos determina para usar el formato transmedial de la fotonovela como pretexto. En su pieza, Balcells produce un archivo en formato instalación (fig.47) y libro (fig.48) que surge de la investigación y recopilación de varias fotonovelas encontradas de segunda mano.

Todas las fotonovelas recogidas por la artista muestran aquel final feliz estereotípico simbolizado por el beso y romance de los protagonistas. En el caso de Carmen todos sus finales equiparados en nuestro archivo digital de investigación acaban en la muerte, culminada con otro beso fatal. Como otros productos de masas especificados para el público femenino, la fotonovela, implanta toda aquella serie de roles y dinámicas de género, respecto las que hemos venido refiriendo en numerosos ejemplos desde el inicio, pautando una resolución performativa inexorable.



Figs. 48 y 47: De izq. a dch.: Figs.37 y 38. Eugenia Balcells (1978). *The end*. Detalle del libro y de la instalación.

Ante esta relación y la falta de una conjetura que nos permitiese explicitar la narrativa de Carmen, vemos en la fotonovela la excusa perfecta para incorporar el relato¹⁵. Como ocurriría con la apropiación del concepto del manual en el proyecto *Engalanarse contra los galanes* (2021), usamos los mismos métodos para camuflar la historia de supervivencia irónica dentro de los mismos medios que han permitido su circulación y regulación de su violencia simbólica intrínseca, siguiendo estrategias similares a Barbara Kruger (fig.49) o López Cuenca, metodologías ya empleadas en sus inicios en el colectivo Agustín Parejo School, quienes introducen su ejercicio subversivo sobre los códigos culturales compartidos mediatizados para que pasen desapercibidos en el entorno, produciendo giros en el significativo para que se abran nuevas vías de significado, influyendo en su eficacia activa.



Figs. 49 y 50: De izq. a dch.: Barbara Kruger (1989). *Your body is battleground*; Carmen Peláez (2023). *La Carmen sobreviviente* (fotonovela). Detalle portada.

En el caso del citado trabajo, no producimos un manual al uso, sino que en él se veían referencias al formato de las revistas, ocurriendo lo mismo en nuestra fotonovela¹⁶ (fig.50) sobre Carmen. Esta se muestra en el plano interseccional entre el archivo y la fotonovela, y juega con todos los conceptos abordados en la investigación sobre los que se debate y desarrolla en la misma pieza; desde la legalidad de la apropiación, metaficción del proceso

¹⁵ Véase para más información Niedermaier, A. (2021). La fotonovela: un camino posible para los desafíos de un nuevo modelo de mujer. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (91), 46-63. <https://dx.doi.org/10.18682/cdc.vi91.3816>

¹⁶ Acceso a la fotonovela: <https://online.fliphtml5.com/exhee/kipw/>

con incorporación de referentes como Pilar Albarracín (fig.51) o la inserción de las diapositivas del archivo de investigación por si desea leerse con detenimiento.



Figs. 51 y 52: De izq. a dch.: Carmen Peláez (2023). *La Carmen sobreviviente* (fotonovela). Detalle de la pág.32; Tracey Moffat (2004). *Adventure Series 4*.

Tomamos como referencia ejemplos visuales de fotonovelas de segunda mano, así como recursos conceptuales y plásticos de artistas procedentes de nuestra investigación, sean del apartado de la posproducción o el archivo, igual que se puede tomar citación de otras artistas como Tracey Moffat y sus series fotográficas pseudo-narrativas, concretamente, *Adventure Series* (2004) (fig.52), las incursiones de Chris Marker en el cine secuenciado por fotogramas en *La Jetée*, (1962) o la versión irónica de Miguel Rothschild en su *photostory Rothschild Claims his Inheritance* (1972).

Una vez transformadas en *Carmen la de Triana- La Sobreviviente*, debemos retomar el hecho que esta forma parte de las construcciones de la identidad nacional española por lo que podríamos decir que somos *Carmen la de España y no la de Merimée*. En esta canción, estrenada en 1953 por Juanita Reina, y recordada por Carmen Sevilla (1960), en donde cantan que “no es verdad la historia que de mí escribió un francés” (Sevilla, 1960) porque ella es Carmen “con bata de cola, pero cristiana y decente” (Sevilla, 1960)

Salir de un estereotipo, la figura fatal, para entrar en su antítesis, los únicos roles que nos han sido asignadas por la representación hegemónica. No existe solución alguna más allá que seguir los dictados que la sociedad nos propone para mantenernos a salvo dentro de sus límites constringentes y es por medio de ellos que podemos disputarnos, como hemos analizado en innumerables ocasiones en las páginas precedentes y posibles venideras, porque la historia nunca acaba y agotado el rol de la mujer fatal solo queda la cristiana y decente, la Virgen¹⁷ del Carmen de la que realmente somos fruto por herencia familiar.

¹⁷ En muchas de las versiones de Carmen aparece una alusión a la diferencia moral de Carmen y Don José por medio de la fe cristiana de este último. En los *remakes* de Aranda (2003) y Metzger (1967), por ejemplo,

Por suerte, y por ahora, nuestro destino de Carmen no es un *The End* sino un continuará.... (fig.53).



Fig.53: Carmen Peláez (2023). *La Carmen sobreviviente* (fotonovela). Detalle páginas finales.

3. Análisis y reflexiones del proyecto

El desarrollo del proyecto ha supuesto un recorrido desde un planteamiento inicial respecto a un tema global hasta mecanismos más específicos, en nuestro caso, el mito de Carmen, que nos ha llevado por un derrotero de investigación en el que han ido surgiendo diversas formas de cuestionamiento sobre su proceso, concluyendo en un intento de abordar todo aquello que hemos sacado en clave de la figura y nos resultaba relevante con respecto al apartado 2.1.1 Declaración de intenciones.

Nuestra reversión postproducidas de Carmen como sujeto partícipe, como narradora, investigador, autora, y, consecuentemente, superviviente a su destino, ha delimitado los objetivos propuestos en primera instancia.

De manera complementaria, este proyecto se ha mantenido dilatado en un largo periodo de tiempo debido a circunstancias personales. Con ello, se ha podido recapitular y poner en disputa muchos de los términos e imágenes que surgen de la investigación de Carmen, así como otros muchos temas, respecto a los cuales sentimos que deberían de estar presentes y se echan en falta, por lo que, ante este proyecto, como archivo reposicionable, en crecimiento y mutable, siempre queda una carencia latente para esta autora *amateur*.

presentan escenas similares donde el protagonista masculino reza en una capilla pidiéndole a la Virgen que transforme a Carmen y que se parezca, aunque sea un poquito, a ella.

Planteamientos como el desarrollo de la labor y circunstancia histórica de las cigarreras de la que Carmen pertenece, así como referentes que han quedado fuera del último borrador presentado, permanecen en el fondo de esta investigación y su proceso. Al ser reposicionable, podrán formar parte de nuevas reversiones o aperturas de este amplio archivo, en el que, lo aquí presentado, únicamente conforma una de las muchas formas textuales y plásticas de cómo podría devenir en el futuro.

Lo que queda patente de este proceso es el análisis respectivo sobre la imagen de Carmen, donde su libertad únicamente es metafórica, y va de la mano a la mujer fatal que es estigmatizada, domesticada y finalmente castigada por su culpabilidad, un destino trasladado de los cimientos históricos de nuestra cultura.

Que en todos estos años y números de reversiones se haya negado la modificación de este aspecto, conforma la estructura narrativa social en la que se muestra argumentada. Faltó solo una reversión del otro hito de la mitología española y universal, Don Juan- procedente de El burlador de Sevilla y convidado de piedra (Tirso de Molina, 1630)- para salvarlo de su destino. Tras años sin respetar ninguna ley divina o humana, destruyendo a su paso la reputación del sujeto femenino, es salvado por el amor de Doña Inés en el teatro romántico de José Zorrilla (1844).

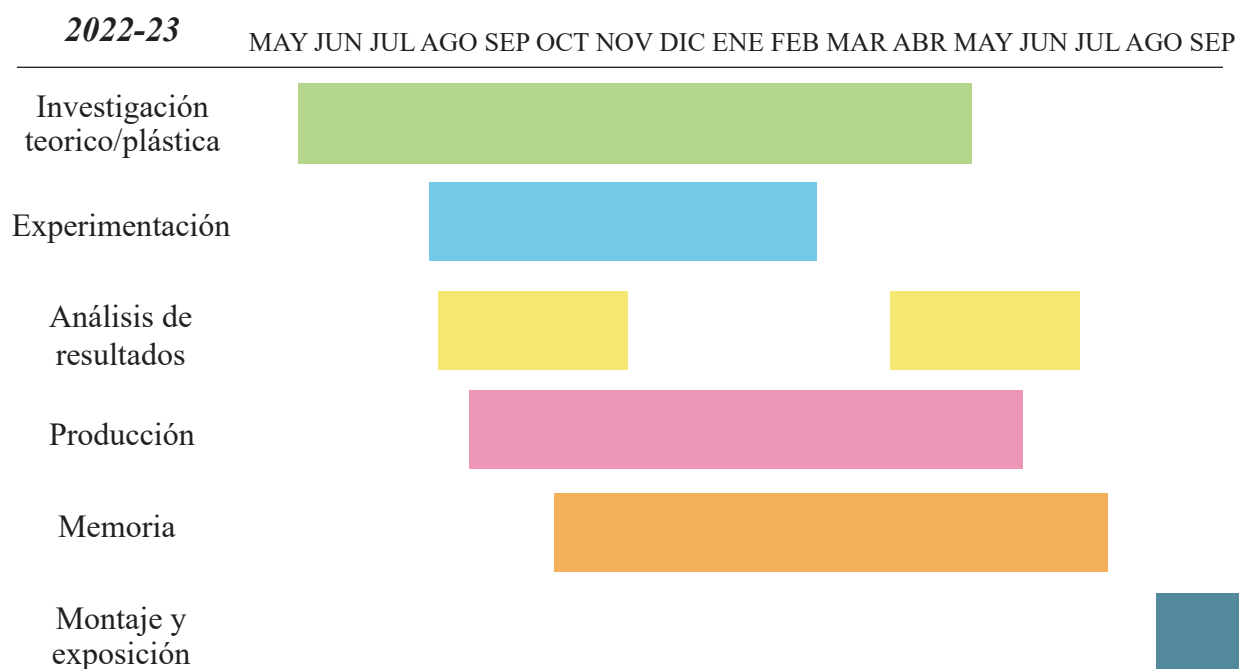
Carmen no solo proviene de la fatalidad, sino de la libertad consecuente de una mujer que decide dirigir su vida y cuerpo acorde a sus deseos, y ante la narrativa hegemónica, que, a día de hoy, sigue siendo sinónimo de condena.

Fuera de la ficción, todos los relatos que he consumido desde la infancia me hablaban del miedo, la fatalidad, el pecado y el silencio, llevándome a un estado de culpabilidad constante en donde una y otra vez he sentido que el peso de las acciones de otros recae en mí y mis actos. Cuando me topé con un Don Juan nadie proclamó su sentencia ni cuestionó su abuso de poder sobre mí, pero sí resulto conveniente proclamarme como merecedora de ese destino por cualquier causa que fuese de mi pertenencia; mi ropa o mi puesto de trabajo como camarera en un pub.

Todo es lícito para resguardarnos en el miedo, siempre y cuando las narrativas construidas, narradas y escuchadas vengan desde los mismos estadios de difusión. Carmen ha servido como vehículo catártico para abordar desde dentro este impulso y dar pie a hacernos partícipes de estas historias, demarcarlas, ironizarlas hasta sacarlas a la luz y destruirlas.

Por ello, esto va dedicado a todas las Cármenes que luchan cada día para narrar y disputar su libertad en la propia versión de su historia.

4. Cronograma



5. Presupuesto

Impresión imágenes I-El destino de Carmen	10,60
Impresión imágenes II-Archivo de Cármenes asesinadas	3,20
Impresión imágenes III-Becoming Imperio	14,75
Impresión imágenes IV- La Carmen Sobreviviente	0,85
Impresión fotonovela (un ejemplar)	4,50
Impresión archivo de investigación (un ejemplar)	21,35
Soporte para imágenes	4,40
Soporte para móviles-tablets	20,50
Tablón de soporte para fotonovela 100x60 cm.	13
Auriculares	18,40
TOTAL	111,60 €

6. Proyecto de exhibición o proyecto editorial

Respecto al proyecto de exhibición, como hemos citado con anterioridad, la forma de este proyecto como archivo-ficción de investigación es reposicionable, su aspecto es mutable y puede amoldarse a los espacios o contextos en los que va a escenificado, aportando las imágenes pertinentes incluso añadiendo objetos que otorguen de dinamismo a la pieza, siempre que se mantenga un mínimo de aportación de cada uno de los capítulos conceptualizados en los que el vídeo-archivo de investigación es indiscutible, por ende, incluido en la fotonovela. Se incide en el proyecto editorial de la fotonovela como parte de la instalación o como objeto único que podría funcionar por sí mismo como compendio de la pieza narrativa ya que incluye todos los apartados incluidos el archivo ironizado como regalo de edición especial.

Por ello, planteamos en este caso la resolución más sencilla y efectiva, así como ideal del montaje-forma mostrada en el apartado 8. Anexo-. Usando una sala de exposiciones pequeña o mediana (aprox. de 4 o 5 metros cada pared) en la que en cada pared se disponga un apartado, colocando una mesa donde se dispondrá la fotonovela, así como un banco para poder analizar con atención cada apartado si se desea (figs. 54 y 55). De esta manera, todo el conjunto queda englobado bajo la música del vídeo Archivo de Cármenes asesinadas (2023) procedente de la investigación.

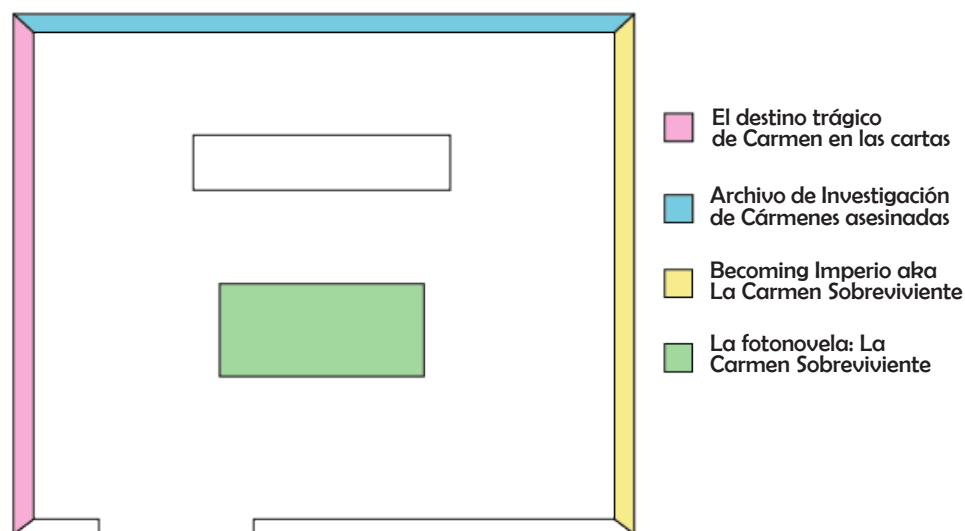


Fig. 54: Propuesta de instalación ideal. Planta.



Fig. 55: Propuesta de instalación ideal. Recreación digital en perspectiva frontal.

8. Listado de referencias

8.1. Bibliográficas

- Amador Bech, J. (2015). Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva e individual. *Revista Mexicana De Ciencias Políticas Y Sociales*, 44(176). <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1999.176.49010>
- Davies, A. & Powrie, P. (2006). *Carmen on screen: An annotated filmography and bibliography*. Cambridge University Press
- Bal, M. (2008). *Loving Yusuf conceptual travels from present to past*. University of Chicago Press.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal
- (2007). *Cultura RAM: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica* (1a ed.). Gedisa.
- Barthes, R. (1997) *Mitologías*. Siglo XXI.
- Bornay, E. (2010). *Las hijas de Lilith* (7a ed.). Cátedra.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama
- Bourriaud, N., & Mattoni, S. (2004). *Postproducción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Adriana Hidalgo.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa : el feminismo y la subversión de la identidad*. Ed. Paidós.
- Colmeiro, J. (2003). El Oriente comienza en los Pirineos (La construcción orientalista de Carmen). *Revista de occidente* (264), pp.57-83.
- Didi-Huberman, G (2006). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Eliade, M. (1991). *Los mitos del mundo contemporáneo*. Editorial Almagesto.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Fraga Costa, S. (2020). “El juego irónico: intervenciones feministas en el sistema de representación”. En Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas, *Boletín de Arte-UMA*, (42), Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, pp. 320-331. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7846999>

- Foucault, M. (1994). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- Gómez, P. (1976). La estructura mitológica en Lévi-Strauss. *Teorema: Revista internacional de filosofía*, 6(1), pp. 119-146. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2046344>
- Guasch, A.M. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Materia: Revista internacional d'Art* (157), pp.157-183. <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11382>
- (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Ediciones Akal.
- Jover Oliver, R. (2007). Andalucía desde Berlín: Carmen la de Triana. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 1, pp.14-21. <https://hdl.handle.net/11441/96802>
- Kaplan. (2001). *Women and film: both sides of the camera* (1a ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203135310>
- Kuhn, A. (1991). *Cine de Mujeres. Feminismo y cine*. (Iglesias Recuero, S., trad.). Cátedra
- Lévi-Strauss, C. (1973). *Antropología estructural* (5a ed.). Editorial universitaria.
- López Cuenca, R. & Vega, E. (2009). *Gitanos de Papel* [Catálogo de Exposición]. Fundación Cajazol
- Martínez-Collado, A. (2021). Estéticas feministas y prácticas artísticas audiovisuales en España. Intervenir en la memoria, sentir el presente, impulsar el futuro. *Arte y Políticas de Identidad*, 25(25), pp. 246–276. <https://doi.org/10.6018/reapi.506291>
- Mayayo, P. (2007). *Historias de mujeres, historias del arte* (2a ed.). Cátedra.
- Meilhac, H., Halèvy, L. et López Jiménez, L., & López Esteve, L.-E. (Eds.) (1989). *Carmen*. Cátedra.
- Méndez Baiges, M. (2007). *Camuflaje: engaño y ocultación en el arte contemporáneo*. Siruela.
- Méndez Baiges, M. Pizarro, P., Subrizi, C., & Miranda, C. (2009). *Camuflajes* [catálogo de exposición]. La Casa Encendida.

- Mérimée P., et López Jiménez, L., & López Esteve, L.-E. (Eds.) (1989). *Carmen*. Cátedra.
- Moorhouse, P. (2014). *Cindy Sherman*. Phaidon Press.
- Morant, I. (2018). Lecturas de El segundo sexo de Simone de Beauvoir. *Descentrada*, 2(2), e053. Recuperado a partir de <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe053>
- Nochlin, L. (1971). “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”. En Cordero, K. & Sáenz, I. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, pp. 17–43
- Pardo, T. (2017). *Flamenco: Orientalismo, exotismo y la identidad nacional española*. Ed. Universidad de Granada.
- Nochlin, L. (1971). “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”. En Cordero, K. & Sáenz, I. (2017). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, pp. 17–43. Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional para la cultura y las artes, Fonca y CURAR.
- Pardo, T. (2017). *Flamenco: Orientalismo, exotismo y la identidad nacional española*. Ed. Universidad de Granada.
- Ruido, M. (2003). “Mamá, quiero ser artista!. Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora”. En Precarias a la Deriva (2004). *A la deriva: Por los circuitos de la precariedad femenina*. Traficantes de sueños.
- Said, E. (2008). *Orientalismo* (2º ed.). DEBOLSILLO
- Simón, G. (2017). “Uno no es nunca propietario de un lenguaje”: Roland Barthes, el desnaturalizador. *DeSignis* (26), 47-57. <https://doi.org/10.35659/designis.i26p47-57>
- Stoichita, V. & Coderch, A. M. (2016). *La imagen del otro: negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*. Cátedra.
- Utrera, & Guarinos, V. (2010). *Carmen global: el mito en las artes y los medios audiovisuales*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Perriam, C. & Davies A. (2005). *Carmen from silent film to MTV*. Rodopi.
- Plaza, M. (2007) Sobre el concepto de “violencia de género”. Violencia simbólica, lenguaje, representación. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, (2), 132-145. <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2211>

- Pujante, C. (2010). EL MITO DE CARMEN A FINALES DEL SIGLO XX: DESMITIFICACIÓN O REMITIFICACIÓN. *XVII Simposio De La Sociedad Española De Literatura General Y Comparada*. pp.379–390. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0p2v9>
- Serrano, C. (1999). *El nacimiento de Carmen*. Taurus
- Valis, N. (2010). *La cultura de la cursilería: Mal gusto, clase y kitsch en la España Moderna*. Antonio Machado
- Vera Balanza, M. T., & Meléndez Malavé, N. (2008). EL MITO DE CARMEN: EXOTISMO, ROMANTICISMO E IDENTIDAD. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación* (17), pp.343-354. <http://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2008.i17.21>
- Zanger, A. (2006). *Film remakes as rituals and disguise: From Carmen to Ripley*. Amsterdam University Press
- Zarco, J.(2015). Cármenes: Amadori, Saura. *Rassegna Iberistica* 38(103), pp. 65-78. <https://doi.org/10.14277/2037-6588/45p>

8.2. Filmográficas

- Amadori, L.-C. (Director). (1943). *Carmen* [Película]. Argentina Sono Film S.A.C.I.
- Aranda, V. (Director). (2003). *Carmen* [Película]. GB, Italia. Star Line Productions; Parallel Pictures; Planet Picture; Telemadrid.
- Chaplin, C. (1916). *Burlesque on Carmen* [Película]. The Essanay Film Manufacturing Company.
- DeMille, C. (Director). (1915). *Carmen*. [Película]. Jesse L.lasky Feature Play Company
- Demicheli, T. (Director). (1959). *Carmen la de Ronda* [Película]. Producciones Benito Perojo
- Diamante, J. (Director). (1976). *La Carmen* [Película]. Isaac Hernández Poncela; Richard Films P.C.
- Donford, M. (Director). (2005). *U-Carmen e-Khayelitsha* [Película]. Spier Films.
- Feyder, J. (Director). (1926). *Carmen* [Película]. Albatros Produktion

- Gaï Ramaka, J. (Director). (2001). *Karmen Gei* [Película]. Canal+ Horizons; Canal+; Crédit d'Impôt Cinéma et Télévision; Euripide Productions; Film Tonic; Les Ateliers de l'Arche; Sofica Sofinergie 5; Téléfilm Canada; UGC International; Zagarianka Productions; Arte F. Senegal.
- Gallone, C. (Director). (1963). *Carmen di Trastevere* [Película]. Globe Film International; Produzione Gallone; Les Films Marceau
- Godard, J.-L. (Director). (1983). *Prénom Carmen* [Película]. Alain Sarde
- Lusbitsch, E. (Director). (1918). *Gipsy Blood* [Película]. Projektions-AG Union/Universum Film.
- Metzger, R. (Director). (1967). *Carmen Baby* [Película]. Amsterdam Film Corporation
- Preminger, O. (Director). (1948). *Carmen Jones* [Película]. Sigma Productions; 20th Century Fox
- Rey, F. (Director). (1938). *Carmen la de Triana* [Película]. Hispano Film Produktion
- Rosi, F. (Director). (1984). *Carmen de Bizet* [Película]. Gaumont, Opera Film Produzione, Production Marcel Dassault.
- Saura, C. (Director). (1983). *Carmen* [Película]. Emiliano Prieda P.C.
- Vidor, C. (Director). (1948). *The loves of Carmen* [Película]. Beckworth Corporation; Columbia Pictures

8.3. Procedencia de imágenes y fotografías

En este apartado se exponen las fuentes donde surgen las figuras citadas en el texto:

- Figs. 1,2,3, 4, 5, 6, 12,22, 23, 32, 33, 35, 36, 37, 40, 41, 45, 46, 50, 51, 53, 54 y 55: Recursos propios
- Figs. 7 y 8: *Standard*. (s.f.). MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/miralles-fina/standard>
- Fig. 9: *Faith wilding performances*. (s. f.). <http://faithwilding.refugia.net/waiting.html>

- Fig. 10: *Le tour du monde : Voyage en Espagne, 1862-1873*(s.f). Biblioteca Virtual Andalucía. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1012674
- Fig. 11: Captura extraída de *The Loves Of Carmen* (Charles Vidor, 1948)
- Fig. 13: *Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?*. (s.f.). MACBA Museum of Contemporary Art of Barcelona. <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/guerrilla-girls-grup-dartistes/do-women-have-be-naked-get-met-museum>
- Figs.14, 15 y 16: *La liberté raisonnée. Cristina Lucas. Light Years* . (s.f.). Inicio | Museo Amparo, Puebla. <https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/2733/la-liberte-raisonnee>
- Fig. 17: *Actividad - Propuesta para un archivo de vídeo* -. (s.f.). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/actividades/propuesta-archivo-video>
- Fig. 18: *Grosse fatigue, Pinault Collection*. (s.f.). œuvres, Pinault Collection. <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/grosse-fatigue>
- Fig. 19: *Patricia Esquivias - Folklore #2*. (s.f.). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/folklore-2-folklore-2>
- Fig. 20: *Helen's Odyssey*. (s.f.). Ronald Feldman Gallery. <https://feldmangallery.com/exhibition/264-helens-odyssey-antin-2-15-3-15-2008>
- Fig. 21: *Madame B. Explorando el capitalismo emocional* (s.f.). Dxi Magazine. <http://www.dximagazine.com/2017/12/15/madame-b-explorando-el-capitalismo-emocional-mieke-bal-michelle-williams-gamaker/>
- Fig. 24: *My Birth, Carmen Winant*. (s.f.). MOMA. <https://www.moma.org/collection/works/222741>
- Fig. 25: Extraído de *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*(Anna María Guasch,2011).
- Figs. 26 y 27: *Gitanos de papel | Rogelio López Cuenca*. (s.f.). Rogelio López Cuenca. <https://www.lopezcuenca.com/gitanos-de-papel/>
- Figs. 28 y 29: *The Fae Richards archive*. (s.f.). Urbanautica. <https://urbanautica.com/review/the-fae-richards-photo-archive/3307>
- Figs. 30 y 31: Extraídas de *Carmen* (Carlos Saura , 1983)

- Fig. 34: *MOLLY SODA : ME AND MY GURLS* - ANNKA KULTYS GALLERY. (s.f.). ANNKA KULTYS GALLERY - LONDON. <https://www.annkakultys.com/exhibitions/me-and-my-gurls/>
- Fig. 38: *Cindy Sherman, Untitled Film Still #6*. (s.f.). MOMA. https://www.moma.org/collection/works/56535?artist_id=5392&page=1&sov_referrer=artist
- Fig. 39: *Sin título (Torera)* (s.f.). *Pilar Albarracín*. <http://www.pilaralbarracin.com/fotografias/fotografias17.html>
- Fig. 42: *Becoming*. (s.f.). Sammlung Online - Sammlung Goetz München. <https://online.sammlung-goetz.de/en/work/becoming-candice-breitz/>
- Fig. 43: *Roberta Breitmore*. (s.f.). Lynn Hershman Leeson. <https://www.lynnhershman.com/project/roberta-breitmore/>
- Fig. 47: *Eugènia Balcells - FIN*. (s.f.). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/fin>
- Fig. 48: *Fin*. (s.f.). MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/balcells-eugenia/fin>
- Fig. 49: *Sin título (Tu cuerpo es un campo de batalla)* - *Barbara Kruger*. (s. f.). HA! <https://historia-arte.com/obras/tu-cuerpo-es-un-campo-de-batalla>
- Fig. 52: *Adventure Series I*. (s.f.). Roslyn Oxley9 Gallery | Contemporary Art Gallery in Sydney, Australia. <https://www.roslynoxley9.com.au/exhibition/adventure-series/dwbq6>

8. Anexo



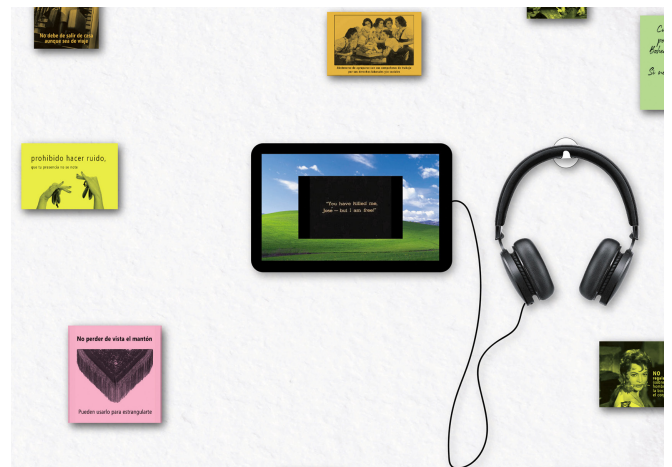
Carmen Peláez (2023). *La Carmen Sobreviviente (Capítulo I: el destino de Carmen)*.
Instalación Multimedia. Medidas Variables.



Carmen Peláez (2023). *La Carmen Sobreviviente (Capítulo I: El destino de Carmen)*.
Instalación Multimedia. Medidas Variables. Detalles.



Carmen Peláez (2023). *La Carmen Sobreviviente (Capítulo II: Archivo de Cármenes asesinadas)*. Instalación Multimedia. Medidas Variables.

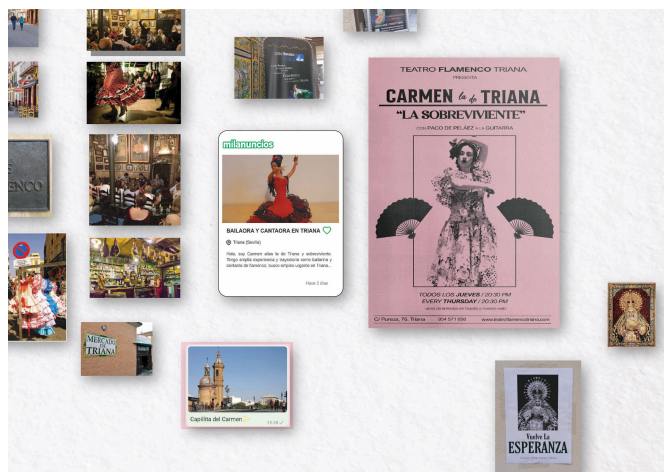
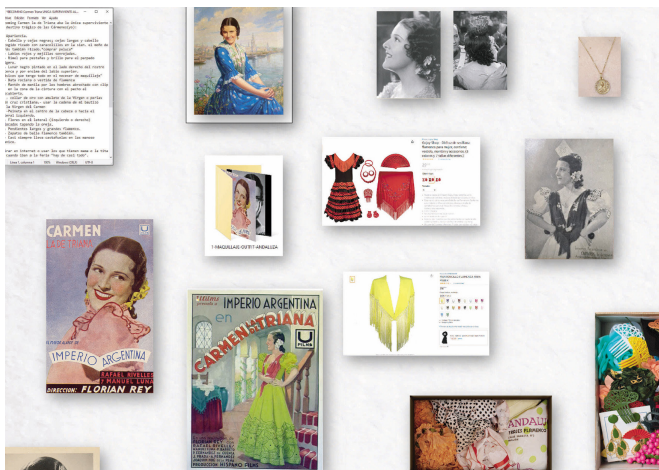


Carmen Peláez (2023). *La Carmen Sobreviviente (Capítulo II: Archivo de Cármenes asesinadas)*. Instalación Multimedia. Medidas Variables. Detalles.

Acceso al vídeo *Archivo de Cármenes asesinadas*(2023): <https://youtu.be/tAQcd27432A>
 Acceso al vídeo *Documentación de Cármenes asesinadas*(2023): <https://youtu.be/CAr7101UnY>



Carmen Peláez (2023). *La Carmen Sobreviviente (Capítulo III: Becoming Imperio aka La Carmen Sobreviviente)*. Instalación Multimedia. Medidas Variables.



Carmen Peláez (2023). *La Carmen Sobreviviente (Capítulo III: Becoming Imperio aka La Carmen Sobreviviente)*. Instalación Multimedia. Medidas Variables. Detalles



Carmen Peláez (2023). *La Carmen Sobreviviente (Capítulo IV; Fotonovela-La Carmen Sobreviviente)*. Instalación Multimedia. Medidas variables

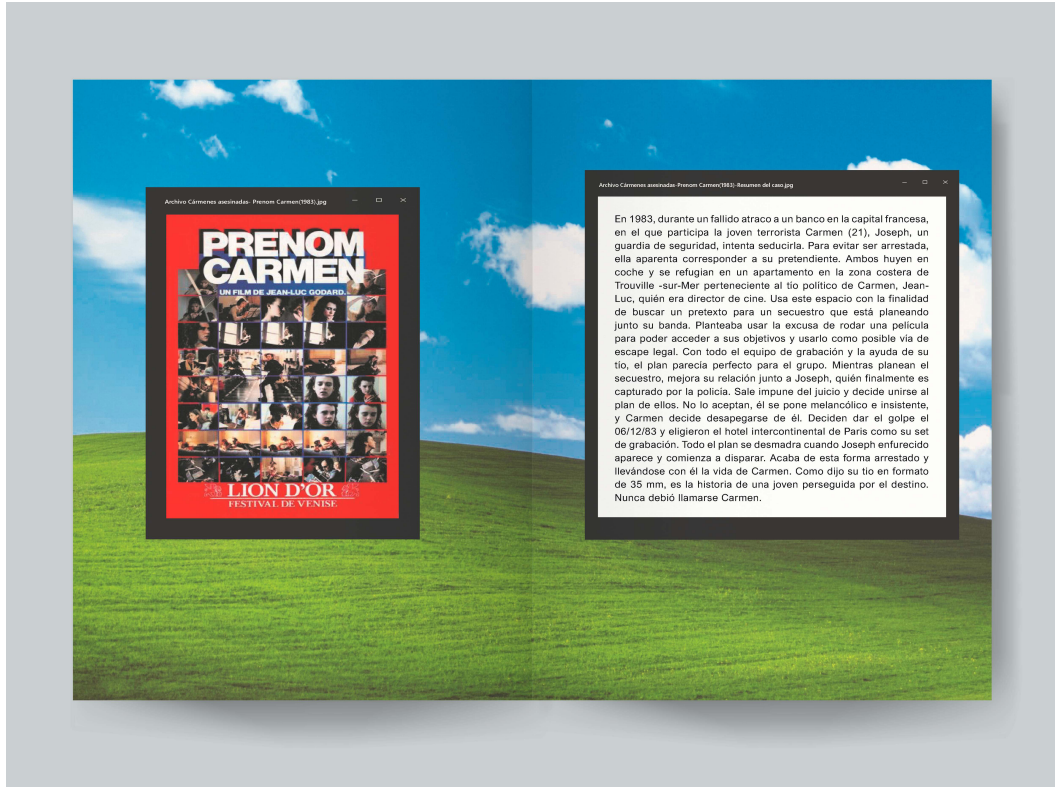


Carmen Peláez (2023). *La Carmen Sobreviviente*. Fonovela. 29x20,3. 35 páginas.

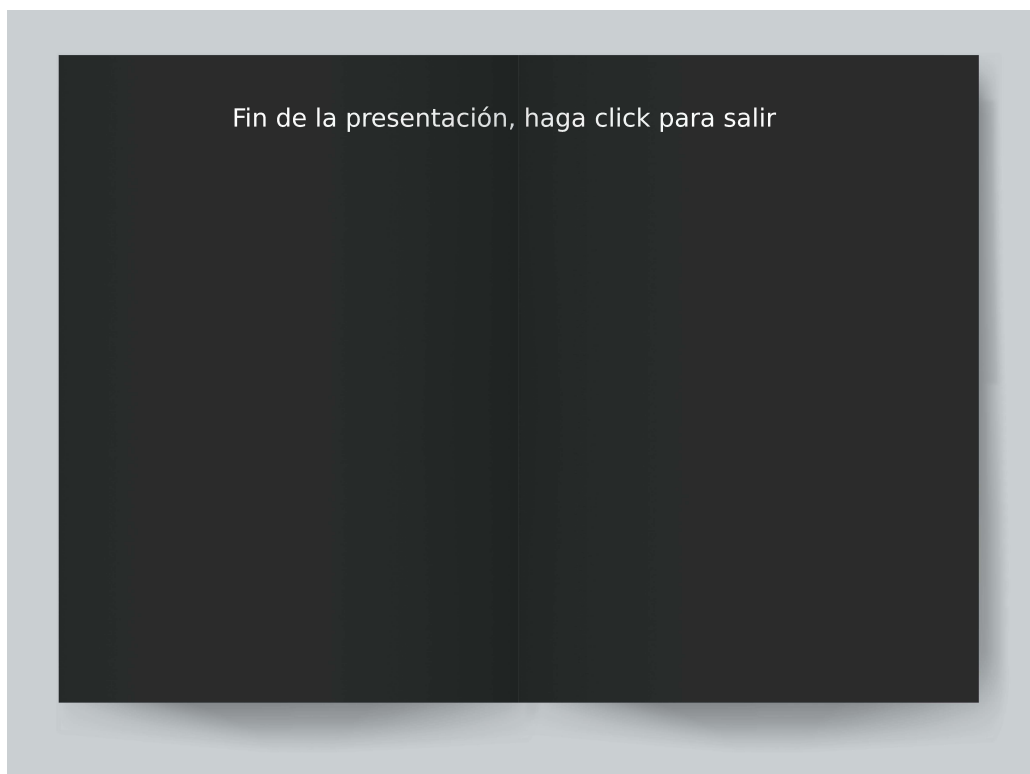
Acceso a la fotonovela: <https://online.fliphtml5.com/exhee/kipw/>



Carmen Peláez (2023). *La Carmen Sobreviviente*. Fonovela. 29x20. 35 páginas. Detalles pp.8 y 9; 20 y 21.



Carmen Peláez (2023). *La Carmen Sobreviviente*. Archivo de investigación de regalo con la edición especial Septiembre 2023 de la Fotnovela. 19x13,5. 69 páginas.



Carmen Peláez (2023). *La Carmen Sobreviviente*. Archivo de investigación de regalo con la edición especial Septiembre 2023 de la Fotnovela. 19x13,5. 69 páginas. Detalles pp. dedicada a la investigación de Prénom Carmen (Godard, 1984) y final.